

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



ERGENİN “BEDEN”İYLE ARADIĞI İMKAN
YÜKSEK LİSANS TEZİ

CAN MERDAN DOĞAN

Mayıs, 2013

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CAN MERDAN DOĞAN

Sinema Televizyon Programı'nda Yüksek Lisans derecesi
için gerekli kısmi şartların yerine getirilmesi amacıyla
Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
teslim edilmiştir.

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ

Mayıs 2013

KADİR HAS ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CAN MERDAN DOĞAN

ONAYLAYANLAR:

Prof. Deniz Bayrakdar (Danışman) (Üniversite)

Doç. Dr. Melis Behlil (Üniversite)

Doç. Dr. Murat Akser (Üniversite)

ONAY TARİHİ: 15/Mayıs/2013

“Ben, Can Merdan Doğan, bu Yüksek Lisans Tezinde sunulan çalışmanın şahsıma ait olduğunu ve başka çalışmalardan yaptığım alıntılarının kaynaklarını kurallara uygun biçimde tez içerisinde belirttiğimi onaylıyorum.”

Can Merdan Doğan İMZA

ÖZET

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Can Merdan Doğan

Sinema ve TV, Yüksek Lisans

Danışman: Prof. Dr. Deniz Bayrakdar

Mayıs, 2013

Reha Erdem Sineması, Türkiye’de keşfi uzun sürecek bir yolculuğa benziyor. Erdem’in sineması elindeki malzemeyi iyi tanır. Biçimin olanaklarını, karakterin dünyası için harekete geçirir. Reha Erdem filmlerinde, ergenlik süreci, hem geçiş süreci olduğu hem de yetişkinlerin ve iktidarın dünyasıyla uyumsuz olduğu için, gelecek tahayyülleri bakımından bir imkan taşır. Ergenin isyanı, filmin dünyasında, farklı bir dünyanın varlığını da sınar. Tezin amacı, imkanın ne olduğunu ergenin bedeni üzerinden sorarak bu sorunun cevabını aramaktır.

Anahtar Kelimeler: Walter Benjamin, Beden, Zaman, Şeyler, Ergenlik

ABSTRACT

The Adolescent In the Search of the “Possibility” Via Her/His Body

Can Merdan Doğan

Master of Arts

Cinema and Television

Advisor: Prof. Dr. Deniz Bayrakdar

May, 2013

It would appear that Reha Erdem's filmmaking has embarked on long term journey. Erdem's cinema, which is conscious of the material that is used therein, ignites the possibilities of the formative elements that lead to the creation of the world of his characters. In his films, adolescence appears as a transitional phase which conflicts with the world of adults and power, and this generates potential in terms of future imaginations. The rebelliousness of the adolescent calls into question the existence of an alternative domain in the world of film. Taking up these issues, this thesis aims to question the possibility of the adolescent via his/her body.

Keywords: Body, Walter Benjamin, Possibility, Time, Things

Teşekkür Notu

Bedenle ilgili çalışmak, kişinin sokakla, dışarıyla ilgili olan ilişkisini tekrar gözden geçirmesine sebep oluyor. Her gün karşılaştığımız yüzlerin, bedenlerin anlamı sizin için değişiyor. Yaşamınızda dikkat etmediğiniz şeylere dikkat etmeye başlıyorsunuz; eller, duruş, acı çeken gövdeler, bakışlar... Bedeniyle baş edemeyen kişiler ise, sizin için asıl olanaklarını açanlar. Onların bedenleri büyümek istemiyor, bedenleriyle, ruh ve vücutlarıyla yani, kendilerine hep ve hiç yılmadan yeni yollar bulmak istiyorlar, onların isyanı çok derinde, içeride. Bir ülkenin tarihi, hem ergenliğin “beden”inin hem de “beden”in ergenliğinin cevaplarını üfleyebiliyor insanın kulağına.

Ergenin bedeni ise o ülkenin içinde, zamanı, şeyleri, kurumları başka bir aleme katmaya çalışıyor. Alemin sınırlarını keşfederken, bilgisini ve yaşam görgüsünü benden esirgemeyen, incelikleriyle yanımda olan, bedene soru sorarken kalbime güvenmem için beni destekleyen tez danışmanım, sevgili hocam Prof. Dr. Deniz Bayrakdar’a,

Beni her zaman mutlu eden, dostluğunu hiç esirgemeyen Ozan Yılmaz’a,

Kadir Has Üniversitesi Sinema ve TV bölümü hocalarına, aileme, iş arkadaşlarıma, tüm sevdiğlerime teşekkürü bir borç bilirim.

İçindekiler

Özet

Abstract

Teşekkür Notu

1 Giriş	1
2 Beden	6
2.1 Değişken Sermaye ve Beden.....	9
2.2 İktidar ve Beden.....	13
2.3 Ten, Parçalanma, Tarih.....	17
2.4 Maruz Kalmak “Reha Erdem”le Beden Üzerine Söyleşi....	20
3 Ergenlik	23
3.1 Ergenlik ve Beden Algısı	26
3.2 İktidar ve Beden.....	27
4 İmkan	28
4.1 Yeni Bir Tarih.....	29
4.2 Vücut, Göz, Algılanan Dünya.....	31
4.2.1 Göz.....	33
5 Ergenler, Filmler, Nesnelere	36
5.1 Mülk ve Yekta’nın Bedeni.....	38
5.2 Ailenin Hükümü ve Zamanın İçindeki Bedenler.....	42
5.3 Kayık, Gemi ve Hayat’ın Bedeni.....	45

Sonuç

Kaynakça

1.GİRİŞ



A ay (1989) filminden

“Ergenlik hatırlanması gerekli olmasa da, unutulmaması gereken bir dönemdir. Bütün geçmiş aslında. İnsan unutulabilir, ama yok edilemez.”

Reha Erdem

Reha Erdem Sineması, ergen/çocuk bedenine dokunan/değen/çarpan her şey üzerine düşünmeye çağırır; yetişkin sinema seyircisi için geçmiş/gelecek ilişkisini, kişisel tarihlerindeki “ergenlik” süreçlerini; değişen ve hızla yiten anlama/kavrama uğraşını; kelimeleri; her gün ve her an yanından geçtiğimiz, ama bir türlü fark etmediğimiz ya da nereye/nasıl konumlandıracağımızı bilmediğimiz nesnelere/şeyleri; ayı; hayvanları; doğayı düşünmeyi; belki de en önemlisi beyaz perdeden bize kalan kısmıyla kozmosun yeniden ve yeniden bir parçası olduğumuzu hatırlamayı seyircinin belleğine çağırır.

Fırat Yücel, *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan* isimli çalışmasının önsözünde, Erdem’in sinemasıyla ilgili şunları söyler: “Reha Erdem filmleri üzerine düşünmek, Türkiye’deki kültür hayatı ve eleştiri geleneği üzerine düşünmeyi de beraberinde

getirir”(2009: 7). Türkiye’de sinema geleneğine aşina olup, belli kavramlar ışığında cümlelerini oluşturabilen birçok insan için bile karanlık sulara dalma ihtimalini taşır Erdem’in sineması. Nedir bu karanlık sular? Yücel’e göre “Sinemayı “gerçek yaşam” denen muğlak kabulde kıyaslayan film eleştirisi tavrını bir kenara bırakmak durumunda kalmak”la ilgili olabilir pekala (2009: 7). Sinemayı, durduğumuz yerle, bizim gördüğümüz “gerçeklik” ilkesiyle değerlendirmek, bu sanatın anlatım inceliklerini, dilini/sesini baltalamaktan, kısacası sinemada var olan “ihtimalleri” görmemizi engellemekten öteye gidemez. Yücel’in ifadesiyle, hayata baktığımız yer, bizim gerçeğimiz, filmlerin dünyamıza girmelerine engel olur (2009).

Reha Erdem, olasılıkların sinemacısıdır. Bu sinema anlayışı onu, hikayelerinin “meseleleri” hakkında Türkiyeli bir sinemacı yapsa da, anlatım biçimiyle “auteur” kimliğine yaklaştırır (Kaim 2011). Onun sineması doğa/kültür, söz/ses-sizlik, insan/hayvan, yetişkin/ergen ilişkileri üzerine kuruludur. Filmlerinde ana izlek olarak belirttiği ergen/çocuk kişileri, bu karşıtlıklar ya da ilişkiler arasında kendilerine bir imkan ararlar (Altıntaş 2009). Bu arayışları ise, onları “arada”, “geçiş” deki film kişileri olarak konumlandırır.

Gülengül Altıntaş, Reha Erdem sineması üzerine gerçekleştirdiği *Kuru Rüyalar Alemi* adlı incelemesinde Erdem’in ergen kahramanlarının yetişkinliği ertelemek için bir uğraş verdiklerini ifade eder (2009). Yetişkinlikse kaçınılması güç bir dönemdir onlar için, fakat ergenlikleri onların “imkan” aramalarını olanaklı kılar, sonu belirsiz olsa da (2009). Erdem’in karakterlerinin bedenleri hem büyüklüğün tarafında, hem de çocukluğun tarafında kalmıştır.

Reha Erdem’le gerçekleştirdiğim söyleşide, Erdem o dönemi şöyle ifade eder:

“O yaşın ilginçliği, aslında hiçbir yere yakın değiller. O tam çocukluktan kopma yaşı, bütün masumiyetten. ... Oranın zorluğu bu, hiçbir yere yakın değil. Aslında, erken bir şekilde ileriye atıldığın zaman, ileriye atıldığın zaman bu başına başka işler açıyor; hiç bunlara girmeden daha geriye çekildiğinde ki daha çok o yapılıyor galiba, o daha başka işler açıyor başına. Zor diye bir şey yok ama, zaten birtakım yaralar ve çiziklerle devam ediliyor”(2013).

Filmlerdeki yetişkinler ise, içine düştükleri sıkıntılarla, şehrin insana karabasan gibi çöken; çıkışsızlığa dönüşen haliyle yaşamaya çoktan alışmışlardır. Yetişkinler yaşamaz, yaşamaya alışır (Altıntaş 2009). Reha Erdem'in ergen kişileri ise, nesneyle/doğayla/bazen iyi bir yetişkinle ilişki kurarak, yaşamın içinde nefes almak isteğiyle bedenlerini ve ruhlarını oradan oraya sürüklerler. Bedenleri onların hem "imkan"ı hem de "imkansızlıkları"dır.

Tezin amacı, Reha Erdem'i "gerçekçi bir yönetmen" olarak değil de¹ işi imgeler olan bir "şair" olarak değerlendirerek, ergen kişilerinin "geçiş sürecini" temsil ettiklerini ve bu geçiş sürecinin, bedenleri aracılığıyla gebe oldukları "imkan"ın neler olabileceğini anlatmaya çalışmaktır. Bu imkan haller, imgeler, nesnelere, metaforlar ve çağrışımlarla ilişkilidir. İnşa olan bir "beden" in giriştiği ilişkidir.

Beden, çelişkileri, çıkmazları, kabulleri ve değişen/dönüşen/uyum sağlayan haliyle sanat, tıp ve sosyal bilimlerin malzemesini oluşturur. Beden tüm olanaklarını ve sırlarını ise yalnız şairlere açar! Baudelaire, *Les foudres* 'da şöyle der; "Şair, istediği gibi kendisi ve başkası olabilmenin benzersiz ayrıcalığının tadını çıkarır. Hani bir beden arayan gezici ruhlar gibi, istediği zaman herkesin kişiliğine girer. Bir tek, onun için, her şey açıktır; eğer bazı yerler ona kapalı gibi görünüyorsa, bu şairin gözünde onların görülmeye değer olmamasındandır." Reha Erdem sineması cevaplarla değil, sorularla ilgilenir (2013). Onun sinemasını incelerken, görece özgür "alt başlıklar" kurmamı sağlayacak olan "şair" metaforu bu yüzdendir. Şair metaforu aynı zamanda, tezin akışı içindeki "beden" kavramına, bu kavramın farklı disiplinlerdeki ele alınışlarının işlenmesini de açık eder.

Bedenle ilgili farklı algılayışlar ve kuramlar, "acı ve yabancılaşma" merkezinde ele alınıp, değerlendirilecektir. Geçiş sürecinin, bir imkan olduğu ortaya konmaya çalışılacaktır. Ergenin, yetişkinlerin tanıdığı "iktidar" ilişkilerine dahil olmayan tarafları, yani

¹ Fırat Yücel'in sözünü ettiği "kendi gerçeğimize" dönük olarak, onun sinemasını "sabitlememe" gerekçesiyle.

sahip olmadıkları üzerinden “imkan” vurgulanacaktır. Özellikle filmografisi içinden, *A ay* (1989), *Beş Vakit* (2004) ve *Hayat Var* (2008) filmleri detaylı bir şekilde incelenecektir.

Üç filmin kişilerinin ergenlik isyanlarının, dolayısıyla “dışarı”yla uyumsuzluklarının ve “toplum düzeniyle” kurdukları ilişkiler ağını (dil-mülkiyet-aile) “bedenleri” aracılığıyla sorunsallaştırdıklarını düşündüğüm için, incelememi üç filmle sınırlı tuttum.

Ergenlik, tıbbi bir süreç dışında, “ilk gençlik”, “her şeyin başında olma”, “henüz dahil olmama” gibi anlamları metaforik olarak yüklediği için önemlidir. Teze başlarken, özellikle şu sorular ve varsayımlar yönümü belirleyecektir;

- Ergenin bedeniyle ve dünyayla kurduğu ilişki/algı nasıldır?
- Ergenlik beden politikaları içinde okunabilir mi/Ergenin bedeni politik midir?
- Ergenin dili, yeni bir dilin kurulmasına imkan verir mi?
- Ergenin hayalleri yeni bir toplum tahayyülünü içinde taşır mı?
- Ergenlik medeniyet/kültür içinde nasıl konumlanır?
- Ergenin zamanı yeni bir tarih okumasına imkan verir mi?
- Ergenin acısı/yabancılaşması nedir?

Reha Erdem Sineması üzerine tez yazma isteğim, ergenlik ve beden politikaları üzerine düşünme isteğiyle paraleldir. Onun sineması, bedeni, anlatısının bir parçası yapmaz. Bedenle ilgili sorduğu sorular ışığında, sinemasının olanaklarını “bedenin soruları” için genişletir. Tarih kavramını ve uygarlık eleştirilerini “beden”in merkezinde yürütür. Bu durumu ise, montajın ve ses ögesinin inceliklerini kullanarak ifade eder. İmgelerini filmin içinde özgürce dolaştırır, onları öldürmez. Reha Erdem’le gerçekleştirdiğim görüşmede, tezin

oluşumuyla ilgili onu bilgilendirip, argümanımla ilgili önemli bilgiler aldığımı belirtmek ise ayrıca bir borçtur.

Tez de niteliksel bir yöntem belirlenerek, çeşitli kuramlar merkeze alınmıştır. *Beden politikaları, imkan, fenomenoloji, post-yapısalcılık, dilbilimi* sıralayabiliriz. Tezin genel gidişatını kuran ise *fenomenolojik* yaklaşımdır.

Tez, dört bölümden oluşmaktadır;

Birinci bölümü *Beden* başlığı oluşturmaktadır. Bu bölümde *Beden* kavramı; kent, iktidar, tarih, sermaye gibi kavramlarla ilişkili olarak incelenecektir. Michel Foucault, David Harvey, Richard Sennett gibi düşünürlerin izleğinde yapılan tanımlar/tartışmalar, *İmkan* bölümüyle ilgili olarak temel bir yapıyı kurar. Reha Erdem’le yapılan görüşme içeriği gereği bu bölümde değerlendirilecektir.

İkinci bölüm ise *Ergenlik* başlığında incelenecektir, *beden* kavramıyla beraber düşünülerek; psikolojik, sosyolojik ve felsefi anlamda “ergenlik” tanımlanacaktır. Bu bölümde, ergenlikte yaşanan evreler detaylı bir biçimde aktarılacaktır. Ergenlik ve beden algısı, geçiş süreci, ergenlik ve iktidar ilişkisi değerlendirilecektir.

Üçüncü bölüm ise *İmkan* başlığında incelenerek, Ergenin bedeniyle ilişkili olarak, Merleau-Ponty’nin, Walter Benjamin’in çalışmaları, 20.yüzyıl ve sonrasında değişen dünyaya sundukları imkan algısı ve okuma modelleri gündeme getirilecektir. Filmlerdeki nesnelere, tarih algısının, metaforların nasıl değerlendirileceğiyle ilgili ipuçları bu bölümde aktarılmaya çalışılacaktır.

Son bölümde ise, *Ergenler, Filmler, Nesnelere* başlığında dünya yazınından/sinemasından, Türkiye Sineması’ndan bir kaynak taraması yapılarak “ergenlik” ve “beden”le ilgili çalışmalara bakıldıktan sonra, seçilen üç film, “ergen” kişileri aracılığıyla incelenerek, imkanın ne olduğu cevabı verilmeye çalışılacaktır. Bedenin nasıl bir imkan

yaratabileceği, seyircinin “izleme” deneyiminde bundan nasıl yararlanacağı, sahip olduklarımızın bizi hangi yollardan uzaklaştırdığı, film izleme deneyiminin neye dönüştüğü, bu bölümde aranılarak, sonuç bölümüne geçilecektir.

2. BEDEN

Beden kavramı ve bu kavramın “modernizm”le beraber araştırma konusu olması batı tarihiyle ilişkilidir. Bedenin keşfinde, Hıristiyanlık ideolojisini aktarmak için İncil’den alıntılanarak çizilen sahnelerin de payı büyüktür (Corbinvd. 2007).



Martin Schongauer, İsa'nın Doğuşu(1470)

Bedenin keşfi, İsa'nın çarpmıha geriliş sahnesi ve onun tasvirleriyle yakından ilişkilidir (Corbinvd. 2007). ““Kırbaçlanan İsa”, “Elemler İnsanı”, “Merhamet Tanrısı” ya da “Direğe Bağlanmış Mesih” gibi temaların etrafında, 15.yüzyıldan itibaren önemli bir ibadet

sistemi kuruldu; bunu hem yazıda hem resimde, aslında yazıdan çok resimde görmek mümkündür”(Corbinvd.2007: 24).

Bedenin “çile”yle olan ilişkisinin resim sanatında önem kazanması, sonrasında “çile”li bedenin “hareket eden resim” olarak sinemaya sirayet etmesiyle ilgili ipuçları verebilir. Özellikle Avrupa Sineması örneklerine bakarsak, farklı akımlar ve hareketler içinde sinema tarihinin de “acı çeken beden”le, “bedenin kriziyle” hemhal olduğunu görebiliriz. Pedro Almodovar bu yönetmenlerden biridir. İspanya’nın geçmişinde yaşanan travmaları, cinsel ve bedensel baskılar üzerinden anlatır (Mursaloğlu 2010). Toplumun kendisini yeniden oluşturma sürecinde yaşanan sancılar, onun film kişilerinin “bedenleri” üzerinden yaşadıkları sancılara denktir. Son filmi *La Piel Que Habito* (2011)’da ise içinde yaşanan bedenin derin acısını sunmaktadır. Bir diğer isimse Ingmar Bergman’dır. Hakan Savaş, *Varoluşçuluk ve Sinema* adlı çalışmasında, Bergman’ın acı ve özgürlük kavramlarıyla film yaptığını söyler (2003). Bergman’ın *Persona* (1965) adlı filmi, yine kimlik krizi içindeki bir kadının dışarıyla olan sorunlarını bedeni aracılığıyla² ifade etmesini konu edinir. Filmde, televizyondaki savaş sahnelerini, ölen bedenleri gören oyuncu kadının, ölen bedenleri acı çeken bedeninin de bir parçası saydığı okuması mümkün olabilir (Elsaesser 2005). Bir diğer önemli yönetmen ve filmi ise, zaman ve hafıza konularına değinen *Nouvelle Vogue* akımının içinde adı geçen Alain Resnais’nin filmi *Hiroshimo Mon Amour* (1959)’dur. On dört yıllık zamanı kafasında dondurmuş olan bir kadının, yaşayamadığı aşkı, beden/şehir acıları üzerinden aktarır Resnais (Yaşar 1986). Resim ve sinema “görme/bakış”la ilişkili olduğu için, “acı çeken beden”in izlenilir olmasındaki “keyif” ayrıca düşünülebilir.

Sennett’e göre Adem’le Havva en başında itaatkar ve masumdular. Dünyayı anlamaya başladıkça, kendilerinin de kusurlarını fark ettiler. Artık tanrının çocukları

² Bir oyuncunun bedeninin onun enstrümanı olduğu düşünülürse, bedenini kullanamayan bir oyuncuyu film boyunca izlemek, onun bedeni üzerinden çektiği acıyı da izlemek anlamına gelebilir.

değillerdi. Sanırım bu yüzden, batı uygarlığının başı hep “acı çeken beden”le dertte olmuştur (2006: 20).

Beden kavramının batıyla beraber ele alınmasındaki diğer bir sebep ise, batı kültüründe bedensel duruşla ahlaki tutum arasındaki doğrudan ilişkidir (Paquot 2011). Modernizmle, dini tasvirler ve kıssadan hisseler yerini başka kurumların tahakkümüne bırakmıştır. “Modernizm benliğin, itkilerin, arzuların sınırları üzerinde yoğun bir çalışma yürütecekti”(Corbinvd. 2007: 14). Modernizmle beraber, görgü kuralları ve sosyalleşme biçimleri kontrol altına alınarak, şiddetli davranışların üzerine cila çekildi, kişiler mahrem alanlarında kendilerini denetlemeye başladılar (Corbinvd. 2007).

Modern şehirler ise, insan bedenini duyarsızlaştırmaya yönelik son model icatlar ve teknolojilerle uyumlu bir hal aldı (Sennett 2006). Bedenler, modern şehirlerin kurulumuyla birbirinden uzaklaşmaya, ayrı düşmeye başladı. Sennett’e göre “günümüzde düzen temassızlıktır”(2006: 14). Bu durum çelişkilidir. Çünkü insanların birbirine ihtiyacı olduğu ilkesi, tam da modernizmin içinde tartışma zeminini bulur. Corbin, Rönesans’tan Aydınlanma Çağı’na dek bedenle ilgili görüşlerin çoğunun -bugünküler dahil- iki yönlü bir gerilimin içinde sürdüğünü düşünür. Ona göre “hem kolektif yaşamın getirdiği mecburiyetler vurgulanmıştır, hem de bireysel özgürlükler”(2007: 14). 1750’den sonra kitleler kendi gücünü keşfetmiş, toplu hareketin zaferini yaşamıştır. İkinci aşamada ise bireysel duyarlılıklar önem kazanmıştır. İnsanın kendini ortaya koyması bir anlamda meşruiyet kazanmıştır (Corbinvd. 2007). Beden, bu gerilim hattı üzerinde direniş imkanlarını bulmakta güçlük çeker. Beden ne zaman bir soru olarak doğar? Sosyolojik, felsefi, tıbbi anlamda ne zaman bu soruların merkezine oturmaya başlar?

Ali Murat İrat’a göre, politik olanın tarifi üzerine yapılan her tartışma “beden” kavramını dikkate almak durumundadır. “Öyleyse tam da bu noktada eksiklikleriyle malul bütün siyasal tanımlamalarına şu desteği yüksek sesle vermek durumundayız: Beden

politikdir”(2010: 255). Bedenin politikliği tek başına bir anlam taşımaz. Beden devinimine, hareket alanına, eylemliliğine anlam katan “mekan”ın bir parçası olarak politik bir değer kazanır (İrit 2010). Mekan ve beden karşılıklı olarak bir üretim/tüketim ilişkisi içerisinde, mevcut sistemin “ideolojik aygıtlarına” karşı savaşıır/yanaşıır/kaçışıır/bağdaşıır. Beden kimi zaman -mekana ve zamana bağlılığına rağmen- görmezden gelinir, değersizleştirilir. Kasti olarak göz ardı edilen beden, ancak başka bedenlerle üretime geçtiğinde, *corporation*’lardayken (lonca) önem kazanır (Corbinvd. 2007). Beden, bir yerin parçası olduğunda, bir yere ait olduğunda görünürlüğü artar. Aidiyet duygusu, beden için hayatidir, demek yanlış olmaz.

2.1 Değişken Sermaye ve Beden

David Harvey, *Spaces Of Hope* adlı kitabında, “Birikim Stratejisi Olarak Beden” bölümüne, Haraway’in şu sözüyle başlar; “Benim için billur gibi berrak olan, bedeninin en derin anlamda bir birikim stratejisi olduğudur. (Haraway1995: 510, Harvey içinde 2011: 125)” Harvey, son yirmi yıldır birçok kuramsal sorgulamanın alanı olan “beden” e olan ilginin neden bu denli arttığının cevaplarını araştırır. Kısaca bir yanıt verir Harvey: “Bundan önce tesis edilmiş kategorilere olan güvenin bugün yitmesi, anlamının indirgenemez temeli olarak bedene dönüşü tetiklemiştir” (2011: 125). Onun cevapları kesin, değişmez yargılardan ziyade; tarihsel, kültürel, sınıfsal bağının içinde “beden”in bitmeyen bir proje olduğu teziyle örtüşür (2011). Sokrates öncesi felsefesi “insan” ve “beden”i her şeyin ölçüsü olarak görmüş, araştırmıştır. Ölçü sözcüğü, “her şeyin özüne ilişkin bir çeşit içgörü” olarak kavranıyordu (Harvey2011: 125). En geniş anlamıyla modernizm içinde ise, “ölçü” fikri gerekli olan içgörüyü yitirmiştir. Bir tür kabalaşma ve mekanikleşmeyi gözlemlemek mümkündür (2011). Bedene duyulan ilginin anlam teşkil etmesi, birazda o “içgörü”nün yeniden diriltilmesiyle beraber düşünölmelidir. Harvey bu ihtiyacı şöyle tanımlar: “Günümüzde bedene duyulan

ilginin dirilmiş olması, her tür sorgulama biçiminin epistemolojik ve ontolojik temelini yeniden değerlendirmek için makbul bir fırsattır. Feministler ve “*queer*” kuramcıları, toplumsal cinsiyet ve cinsellikle ilgili meseleleri kuram düzeyinde ve siyasal pratikte çözmeye yönelirken bunun yolunu açmışlardır”(2011: 126). Harvey, diyalektik bir beden anlayışı önerir. İlişkisel bağlarının irdelendiği, “küreselleşme” tartışmalarını da hesaba katan bir beden görüşü. Bedeni tarihsel kurgunun bir parçası olarak, sosyo-ekonomik süreçlerden ayrı okumak, eksik bir okumadır. Beden, tam da bu yüzden bir iç çelişki yaşar. Bedenin içinde olduğu metabolik süreçler çevreyle ilişkilidir. Beden o ihtiyaçları karşılayabildiği, çevresel faktörlerin, olumlu/olumsuz getirilerini göz önünde tuttuğu sürece, yani bir anlamda “dahil” olduğu zaman hayatta kalabilir (2011). Toplumdaki temsil pratiklerinin hepsi bedeni dönüştürür, şekillendirir. Toplumsal mücadelenin ve kazanılmış pratiklerin her biri bedenin “inşa” sürecine, bedenin oluşumuna katkı sağlar (2011). Harvey şöyle ifade eder: “Sınıf, ırk, toplumsal cinsiyet ve tüm diğer ayrımlar, insan bedeni üzerinde etkisi olan farklı sosyo-ekolojik süreçler aracılığıyla bu bedende iz bırakırlar”(2011: 127). Bedenin dönüşümünü, süreçler içindeki rolünü/yerini anlamak, onun edilgen/güçsüz olduğu anlamına gelmez (2011).³ Beden, batı uygarlığı içinde “açık ve geçirgen” bir unsur olarak ele alınmaz, beden evcilleştirilmeli, süreçlere dahil edilmelidir. Bir anlamda etkisizleştirilmelidir (2011).

Harvey’in alıntısıyla Strathern’in yaptığı tespit hayatidir:

Toplumsallaşmış, iç kontrolleri olan Batılı insan, doğal kaynakları kültürün kullanımına sunan *evcilleştirici süreçlerin mikrokozmu* olarak tasavvur edilmelidir... Buradaki yegane içsel ilişki, kişinin bedeninin kısımlarının kendisine “ait” olmasıdır. Diğer tüm ilişkiler dıştan etki eder. Buna göre, tıpkı şeylerin özellikleri gibi, kişinin özellikleri de dış baskılarla değişebilir, ama bunlar kişinin kimliğine içkin olmaya devam ederler (Strathern1998: 135, Harvey içinde 2011: 128).

³ Filmler ve ergenler arasındaki ilişkiyi inceleyeceğimiz bölümde, Harvey’nin tartışma alanına tekrar bakmakta fayda var. Özellikle “iz bırakma” meselesini, imkanlar yaratma ve onunla ilişkili olarak “umut ilkesi”yle beraber yeniden ele alacağız.

Beden, benlik dolayısıyla siyasal kimliğin ilişki alanı batı geleneğinde diyalektik tartışma biçimlerinde alımlanır (2011).

Batı düşüncesinde beden, mülkiyet hakları üzerinden kurgulanır, feminist çalışmalar ve edebi görüşler bu durumu reddeder (2011). Foucault'nun da belirttiği gibi:

...Duyuların ve insan bedeninin Newtoncu/Kartezyen uzam ve zaman dünyasının ürettiği mutlaklıktan kurtarılması, özgürlük stratejilerinde merkezi öneme sahiptir. Bu önemi kabul etmek, bedeni hapseden ve disipline eden mekanistik ve mutlak görüşü sorgulamak demektir (Harvey 2011: 129).

Beden ve ilişkili olduğu alanların gidişatı iki farklı noktada ilerler; ilki bedenin toplumsal yapıyla olan beraberliği, uyum süreci. İkincisiyse bedenin karşı koyma “gücü” nü elinde bulundurmasıdır.

Haraway'in sözünü ettiği “birikim stratejisi” olarak beden tespitini derinleştirmek için bedenin sermayeyle olan ilişkisine bakmak şarttır. Harvey'in aracılığıyla Marx'ın “özne kuramı”na kısaca değinirsek, Harvey, Marx'ın her şeye değinemeyeceğini ironik bir dille duyururken, bedenin “moda” halindeki araştırma alanını daha iyi anlayabilmek için, Marx'ın özne kuramına bakmak gerektiğini söyler: “Marx'ın kategorilerinin geçersiz olduğu veya, daha da kötüsü, köhne ve demode olduğu gibi yüzeysel bir sebeple bundan kaçınmak, bedenin nasıl sorunsallaştırılacağına dair hayati bir boyuttan kaçmak demektir”(2011: 131). Herkes sermaye dolaşımı ve birikim dünyasında yaşadığına göre bu sav hepimiz için anlaşılmalıdır (2011). Harvey'in, Marx'ın *Kapital*'deki teorisini direniş süreçleri, reform arzusu ve isyan üzerinden okuma çabası, Reha Erdem filmlerindeki ergen bedeninin “isyan”ı ve tezin genel gidişatı için de önemlidir.

Marx, *Kapital*'de işçinin sermayeyle ve ekonomik olarak ilişkisini irdeler. Harvey, Marx'ın incelemesini “sanıldığına aksine” dar boyutlu olduğunu ifade eder. Ona göre, “sermaye dolaşımı ve birikim içindeki konum” tanımını tartışmayı katmanlı bir biçimde

anlamamızı kolaylaştıracaktır (2011). Kişinin rollerini sermayenin içinde yalnızca “çalışan” olarak anlamak eksik olabilir. Kişi birçok boyutu ve ilişki biçimiyle bu kategoride değerlendirilmelidir. “Marx’a göre, değişken sermaye emek gücünün meta olarak alım/satımı ve kullanımına dayanır” (Harvey2011: 131). İşçi emeğini kapitaliste kullanması için satar. Yaşamını idame ettirmesi için bunu yapması şarttır. İşçiler yaratıcı güçlerini pazarladıkları, emek güçlerine el konduğu için yabancılaşmışlardır. Değişken sermayenin beden üzerindeki etkileri kaçınılmazdır. Kapitalist, işçinin özgürleşebileceği, sorgulayabileceği düşünme eyleminden hoşlanmaz. O işçinin sermayeyle olan ilişkisinde dayattığı vasıfları arar. Otoriteye saygı duyulması esasına dayanır bu vasıflar (2011). Sağlıklı bedenler kapitalistin dayanağıdır, fakat hastalıklar/patolojiler de üretilir. İşçi, üretim/yeniden-üretim ilişkisi içinde öyle ya da böyle sermayenin sürekli ve kaçınılmaz bir parçasına indirgenmiştir. İşçi hastalandığında gücünü yeniden toplayıp “işvereninden” iş istemelidir. Üretim-yeniden üretim ilişkisi bu durumu tanımlar. Kapitalist, “teknolojiyi” ve bilimi seferber ederek, yeni icatlarla ve keşiflerle bedeni bu döngüye dahil eder (2011). Irkçılık, sömürgecilik, ailenin ideolojik yapısı temel anlamda yeniden keşfin, dahil etmenin parçaları ve belirleyicisidir. Bedeni anlamak için, onun ilişkiler ağını, tahakkümün yalnızca sermaye tekelinde olmadığını da aktarmakta fayda var. Louis Althusser şöyle ifade eder:

Devlet teorisini geliştirmek için, yalnızca devlet aygıtı ile devlet iktidarı ayrımını değil, fakat açıkça Devlet’in (baskı) aygıtının yanında olan fakat onunla karıştırılmaması gereken bir gerçeği de göz önüne almak zorunludur. Bu gerçeğe kendi kavramının adını vereceğiz: Devletin İdeolojik Aygıtları (1989: 28).

DİA’lar Marxist teoride olduğu gibi, yalnızca iktidara ilişkin “okullar, hapishaneler, polisler, sermaye sahipleri” değildir. Tahakküm, sermayeyle ilişkili olarak, işçinin bedenini ele geçirir, ancak ideolojisini de DİA’lar aracılığıyla dayatır. Harvey’e geri dönmeden önce, Althusser’in DİA’larına not düşmek, çerçeveyi genişletecektir. Nedir bu

DİA'lar? Althusser amprik bir liste sunar; Dini DİA, Öğretimsel DİA, Aile DİA'sı, Hukuki DİA, Siyasal DİA, Sendikal DİA, Kültürel DİA, Haberleşme DİA'sı (1989).⁴

Harvey'e göre buradan çıkarılacak sonuç: "Bir kişinin üretkenliği, artıdeğer üretme kabiliyetine indirgenir. "Üretken bir işçi olmak" diye yazar Marx ironik bir tonda, "şans değil, talihsizliktir"; işçiye atfedilen yegane değer, yapılan iş ve yaratılan yararlı toplumsal etkiyle değil, "işçiyi doğrudan sermayenin fiyat belirleme aracı olarak damgalayan belirli bir toplumsal üretim ilişkisi" aracılığıyla belirtir"(2011: 135). İşçinin bedeni, tüketim, üretim ve mübadele anları içinde, değişken sermayenin bir parçası haline dönüşür. Üretim sürecinin zorlu tecrübesi, tüketim alanında da "hazların üretilmesi ve tayin edilmesi"yle ilişkili olarak yeniden kapitalisti işaret eder. İşçi bu süreçten "mülk edinerek" çıksa da, değişken sermaye farklı bir yüzünü göstererek emekçi bedeni yine kendine tabi kılacaktır. Değişken sermayenin yüzlerini anlamak, bedene ne olduğunun sorularını taşır (2011).

Ergenin, bedeninin "sermaye ve kapitalistle olan ilişkisinden" ne ölçüde zarar gördüğü bir soru işareti olarak kalsa da, ergen bedeni "büyümeye" başladıkça, böyle bir mekaniğin parçası olacağı su götürmez. Çevresinde tanık olduğu, karşı koymak istediği manzaranın bir kısmını bu tablo oluşturuyor. Manzaranın daha geniş kısmını anlayabilmek için beden ve iktidar ilişkisinin karşılıklı yansımalarına bakmak gerek.

2.2 İktidar ve Beden

R. W. Connell, iktidarın ve Hıristiyan kültürünün kadın ve eşcinsel kimlikler üzerinden nasıl şekillendiğini/işlediğini anlattığı *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar* adlı kitabında şöyle der: "İktidar yapısı, aynen emek için söz konusu olduğu gibi, bir durum olmanın yanında bir pratik nesnesidir de" (1998: 152). İktidarın beden üzerindeki etkisi, tek boyutlu bir dışarıdan içeriye aktarımın ürünü değildir. Connell, açıklamasıyla "ilişkiler ağını" imler.

⁴ Filmleri incelemeyen önce, DİA'ları tanımlamak gerekli olduğundan, Harvey'nin bölümünde Althusser'e bir parantez açma zorunlu olmuştur.

İktidar, dış ve iç otoritenin kendini duyurduğu, nesne olarak bedeni araçsallaştırır. Foucault iktidarın yalnızca dışarıda değil, bedenin içinde de kendini inşa ettiğini ifade eder (Kaptanoğlu 2010). Lacan'ın *simgesel düzen* olarak tanımladığı dilin ve kültürün oluştuğu, metaforik olarak adlandırdığı “babanın yasası” bedenin biçimini ve ilişkiler ağının bütünüdür. Kaptanoğlu, *Ruhunu Arayan Beden*, adlı makalesinde bedenin “sembolik düzen”le olan kaçınılmaz bağına şöyle aktarır: “Dış otoriteyi (kültürü) içinde barındıran bu iç otorite, yani simgesel; bedeni bir yüzey, bir yazı tahtası olarak kullanır. Oedipal beden, simgesel olarak üretilmiş, ‘sosyal beden’dir” (2010: 33). Freud’a göre de iktidarın bakışı yalnız dışarıda değil, çoğunlukla içeridedir (Kaptanoğlu 2010). Bedenin zapturapt altına alındığı tarihsel kurgu, iç/dış ilişkisiyle ilgilidir. Freud dışarıdaki iktidarın, ego aracılığıyla içselleştirilip, süper ego tarafından da gözetlendiğini vurgular (Kaptanoğlu 2010). İktidar, eksikliğini maskeleyerek kendine alan açar (2010). Althusser’in tanımladığı “ideolojinin aygıtları” yani iktidarın eksikliğini maskelediği kurumları aracılığıyla “beden”i iç/dış etkisi uyarınca şekillendirir (1989). Foucault, *Body/Power* adlı röportajda, Marx’ın görüşlerine katılmadığı tarafları, bedenin iktidarla olan tarihsel ilişkisini, sosyal beden’i, 1968 hareketinin eksikliğini aktarır (1977). Ona göre, kralın bedeni 17.yy’da yalnızca bir metafor değildir, monarşinin devamı için aynı zamanda politik bir gerçekliği de ifade eder. 17.yy’dan sonra beden, kralın kontrol alanından kurtulamamıştır. İktidar, 19.yy’da yeni bir prensiple kendini “tıp alanının” bir parçası olarak, *ötekilerin* ayrıştırılması aracılığıyla duyurmuştur. Monarşi yeniden restore edilerek; ırkçılık, suç unsurları ve yozlaşmayı bahanesi sayıp bedeni hapis haneye mahkum etmiştir (1977).

Başka bir deyişle 19.yüzyıl algısı, “hastalığı” icat etmiş, ve bu icatla başkaldırının önüne geçmeye çalışmıştır. İktidar, Foucault’ya göre çözümlenmesi basit bir kavram değildir, çünkü iktidar kendini başka biçimlerde/maskelerde duyurur. Foucault’ya göre Hegelyen bir “diyalektik” algıyla iktidarın bedenle ilişkisini çözümleyemeyiz.

İktidar birçok olguyu -cinsellik, evlilik, sağlık- beden üzerinde tekrar üreterek varlık alanını sağlamlaştırır. Bedenin içinde karşı saldırı alanları bularak, onu iktidarın etkisine yeniden maruz bırakır. Foucault, iktidar ve beden ilişkisinin, “bedenin sorunsallaşma” anını 1968 sürecinde görür. “Politik mücadele bedeni fark ettiğinde beden sorunsallaşmıştır” (Foucault 1977: 57). Yeni bir devrimsel mücadelenin “beden politikaları” üzerinden ilerlemesi gerekliliği sorusu üzerine Foucault, bu durumun devrimsel bir mücadele olup olmayacağını bilmediğini ifade eder. 1968’de ortaya çıkan mücadelenin anti-Marksist olduğunu, 1968’de sorulan soruların ve hareketin “Marx etkisi dışında bir Avrupa hareketi nasıl düşünülebilir” gibi bir karşılığı olduğunu ifade eder (1977). Bedensel ilişkilerin değişiminin sistemin aygıtlarıyla olan ilişkisini ise şöyle yorumlar:

En başta yaygın olarak kabul edilen görüşü bir kenara koymalıyız. Burjuva ve kapitalist toplumda iktidar beden gerçekliğini reddedip, “ruh, bilinç ve ideali” ön planda tutmuştur. İktidarın uygulama alanı dışında daha maddi, fiziksel olamazdı bu durum. Peki, bizimki gibi bir kapitalist toplumda, nasıl bir beden yatırımı işlerlik kazanır? (Foucault 1977: 58)

Foucault, 18.Yüzyıl’dan 20.Yüzyıl’a kadar bedenin ağır ve sabitleyici bir etkide olduğunu ifade eder. Aile, mülkiyet gibi baskıcı aygıtların tahakkümünde olan bir “beden” söz konusudur. 1960’lardan itibaren bu duruma isyan başlamıştır. 1968 hareketinin özünde bu karşı çıkış vardır. Cinsel özgürlük söylemiyle beraber bedeni özgürleştirmek! Ve pek tabii Foucault’nun ifadesiyle, endüstriyel toplum bu isyanı fark eder ve bedeni “cinsellik” üzerinden, daha gevşek bir yapıyla kontrol edebileceğini⁵, bu kontrolün artııcı/azaltıcı etkisini elinde tutabileceğini anlar. Beden tekrar ehlileştirilir.

Foucault, Foucaultyen “beden” kavramının diğer kuramcılardan ayırıcı noktasının ne olduğu sorusuna, birincisinin, Marksizmin yaptığı gibi “ideoloji” seviyesinde iktidarın

⁵ David Harvey’in Marx okuması bu noktada önemlidir. Harvey, sermayenin bir parçası olan “çalışan bedenin” yalnızca üretime yabancılaşması değil, aynı zamanda tüketim yoluyla işçiyi yabancılaştırdığını, arzu mekanizmasına dahil ettiğini ifade eder. Foucault’nun endüstriyel toplumun “baskı”yı karşı hareketler üzerinden yeniden kurması örneği (1968) Harvey’le beraber düşünülebilir.

etkileriyle ilgilenmeyişi olduğunu, merkeze bedeni koyduğunu, çünkü klasik felsefe modelinde merkezde hep “insan öznesi” olduğunu söyleyerek cevaplar. Marksizmden rahatsız olduğu kısım, “beden”in üzerini kapayarak, bilinç ve ideolojiyi merkeze almasıdır.⁶ İkinci ayırıcı yönü ise Frankfurt Okulu’nun⁷ bakış açısıdır. Eğer iktidarın mekanizması “bastırma” kuramı üzerinden sürüyor olsaydı, iktidar daha kırılğan olurdu, diye ifade eder Foucault. Bedenin “iktidar”ın kendi üzerindeki etkisi sayesinde fark edici işlevi kazandığını düşünür (1977). Foucault’nun düşüncelerinin, Marx’la çatıştığı noktalar önemli olsa da tez için hayati olan, ayırt edici özelliklerin birleştirici olduğu noktalardır. Harvey, Marx okumasıyla birlikte “değişken sermaye ve beden” arasındaki ilişkiyi aktarırken, diyalektik bir alımlama önererek, bedenin “sermaye” içindeki kaçamadığı noktaları ifade etmiştir. Bu noktaları fark edebilmek, aynı zamanda bedenin özgürleşebileceği alanları fark etmek anlamına gelebilir.

Foucault ise, diyalektik bir okumanın “iktidar ve beden” ilişkisi üzerinden yetersiz olacağını, iktidarın “beden” üzerinde -belki iç bir okumayla, bedenin içinden!- ki oyun alanının karmaşıklığını ifade ederek, iktidarın gündelik ilişkili olarak bu yönlerinin fark edilmesinin, bedenin sorunsallaşmasındaki başat etmen olduğunu söyler. Bedenin temel olarak ilişkili olduğu yapıları, “ideolojik” ya da “beden”i merkeze alarak, aktarıldıktan sonra, bedenin sorunsallaşması bedenin kendi üzerindeki etkileri (iç/dış ilişkisi de göz ardı edilmemeli) fark etmesiyle oluşur. Ergen’in bedeni ise, tam da değişimin merkezinde olduğu için –DİA’lar, iktidar, sermaye ilişkileri- bu sorunsalı derinleştirmektedir. Derinlik bize önemli sorular sorma hakkını tanır. Maruz kalan beden, maruz kaldığının ne kadar farkındadır bilmesek de, maruz kalışta “dışarıya/seyirciye” sorduğu/gereken çokça soru olduğu kesindir.

İsyan biraz da seyircinin içinin, beyaz perdeyle karşılaşma anında kurulacak olan “kendi bedenini” fark etmesiyle gerçekleşecektir, olmalıdır. Ergenin bedeni, onun imkan arama yolculuğu, seyircinin yolculuğuyla düşünülebilir. Ergenlik bölümüne dair bir not

⁶ David Harvey’nin Marx okumalarıyla ilgili eleştirdiği hataya Foucault düşer.

⁷ “Marcuse”u anlatır.

düştükten sonra, tarihsel bir kurgu olan “beden”in toplumsal yapılarda nasıl yer aldığı, yurttaşlık kavramının kadın bedenini neden dışladığı, bedenın mekanla olan ilişkisini, parçalı bir tarih okumasının, beden içinde bir fırsat olup olmayacağı sorularına yol açmanın vakti gelmiştir.

2.3 Ten, Parçalanma, Tarih

Türk Edebiyatı’nda Yusuf Atılgan, şehir ve hareket eden bedenın hikayesini kuran en iyi anlatıcılardan biridir. *Aylak Adam* şöyle başlar: “Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olacağı aklıma geldi. İçimdeki sıkıntı eridi... Çevreme ilgiyle baktım. Erkekler yeni tıraş olmuşlar, kadınlar yeni boyanmışlardı. Yüzleri tasasızdı” (2000). Richard Sennett *Ten ve Taş* adlı kitabında, bedenın şehirlerle kurduğu tarihsel ilişkiyi anlatır. Kitabın bölümlerindeki başlıklar bedenın organları olarak kurulmuştur, her bir başlık hem bütün bir bedenın parçasına denk düşer hem de henüz eksik bedenın batı tarihi içindeki yerini tartışır (2006). Sennett, sinemadan bir örnekle açar kitabı, savaş gazisi bir arkadaşıyla gittiği filmde “edilgen” bir izleyici olarak nasıl yer aldığını, aynı zamanda da dışarıya çıktığında bu “edilgen” halin nasıl sürdüğüyle ilgili bir örnektir anlattığı hikaye (2006: 13). Modern şehirlerde insanın hareketlerinin/bedenının hızla belirlendiğini, mimari anlayışının da bu hıza hizmet ettiğini ifade eder: “Kent mekanı salt hareketin bir işlevi haline geldikçe, kendi içindeki uyarım kapasitesini de yitirir; sürücü mekanın içinden geçip gitmeyi ister, onun tarafından uyarılmayı değil”(Sennett2006: 13). Böylesi bir coğrafyayı “kitle iletişim araçları” da destekliyordur. İzleme edimi, pasifleşmiştir: “Televizyon seyircisi gibi gezgin de, dünyayı uyuşturucu biçiminde deneyimler; mekan içindeki hassasiyetini yitirmiş olan beden, parçalı ve süreksiz bir kent coğrafyası içine yerleştirilmiş hedeflere doğru pasif bir biçimde hareket eder”(Sennett2006: 13). Kent olgusundaki bireysel pasiflik ve duyarsızlığın modern biçimi ilk kez Paris’te, Fransız Devrimi sırasında görülmüştür: “Ama Fransız Devrimi bedeni Paris

sokaklarındaki hayata katmaya çalışıldığında beklenmedik bir şey olur”(Sennett2006: 253). Bu beklenmedik şey, şehirde yaratılan devrim mekanının insanları uyarmadığı, yurttaşların kalabalıkta sık sık hissizleştiğidir (2006). Devrim bir yandan da “yurttaş” icat etme telaşına girişmiştir, yurttaşın bedenini bir figürle temsil etme ihtiyacı ancak erkek bedeninin temsiliyle sağlanabilir. Yurttaş kavramı, erkeklikle değerlendirilebilecek bir kavramdır (Sennett 2006). Bütün devrimci amblemler arasında insanların, “Marianne”nin suretini çekici bulmaları enteresandır, bir kadın bedenini: “Marianne’nin sureti halkın hayal gücüne hitap ediyordu çünkü insan bedeni içindeki hareket akış ve değişimlere yeni, kolektif bir anlam veriyor, artık yeni bir hayatı besleyen hareketi akışkanlaştırıp serbestleştiriyordu” (Sennett 2006: 255).



Marianne(1789)

Ressam Clement Marianne’nin Fransa için anlamını şöyle aktarır: “Cumhuriyet Fransa’sı bağrını bütün Fransızlar’a açıyor” (Sennett2006: 257). Bedenin bu özgürleştirici ifadesinde bir çelişki doğar, kent mekanlarında tasarlanan özgürlükle, bedende tasarlanan özgürlük çelişir (2006). Marianne’nin özgürlük eşitlik ve kardeşlik erdemlerini karşılayabilecek bir kent mekanı yoktur (2006). Bu durum bir figür olarak seçilen Marianne’nin aynı zamanda annelik vasfından ötürü, evi temsil etmesinden kaynaklanır.

Marianne'nin yeri evdir, Marianne sokakta var olduğu sürece boş bir hacmi karşılayacaktır (2006). Böylesi bir örnek yurttaşların devrimi temsil ettikleri büyük alanların, onları kışkırtıcı birer devrimci olmaları yerine, gittikçe pasifleştirdiklerini aktarır (2006). Başta verilen Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı modern kent içinde salınan “edilgen” bir kimliğin anlatısıdır. *Aylak Adam* kendi özgürlüğünü ve varoluş koşullarını gerçekleştirmeyi umduğu her adımda, sokağa bakıp telaşsız yüzleri gördüğü anlar, gürültülerin ortasında bulur kendini. Onun *Aylak*'lığı Marianne'nin yurttaşlığı simgeleyen bedeninde olduğu gibi işlevsizdir. C.'nin şehrin içinde dolaşma ve keşfetme arzusu, gürültülerle kesintiye uğrar ve sonlanır. O bir karakter bile olamaz, bir ismi bile yoktur. C.'nin bedeni şehrin özgürlük tahayyülüyle parçalanır ve acıya dönüşür, bu acıya bir türlü tamamlayamadığı aşkları eşlik eder, onlarda mevsimlere dağılır. Sennette'in ifade ettiği gibi böylesi bir parça, acının uygarlık içindeki karşılığının olmamasıyla ilgilidir. Acının karşılığı bir başka aleme aittir (2006). Bu başka alem, Reha Erdem filmlerinde “filmin içinde” karşılığını bulur. *Hayat Var*'da Hayat'ın yaşadığı derme çatma ev ve onun keşfini her an kesintiye uğratan gemilerin gürültüsünde; *A ay*'da Yekta'nın yaşadığı köşkte, *Beş Vakit*'te zamanın beş farklı diliminde, Yıldız'ın cinselliği keşfetme arzusunda, Ömer'in babasını öldürme isteğinde ifade eder kendisini. Başka bir aleme ait olan acı, kente ve tarihin kurgusuna ait olan bedeni de özgürleştirecektir o halde, başka bir alemin mümkün olduğu inancını içinde taşıyarak. Öyleyse, yeni bir tarih okuması⁸, yeni bir ifade biçimi, DİA'ların/iktidarın/sermayenin belirlediği “insan öznesi”nin en umulmadık anında, Camus'nun *Sisifos Söyleni*'nde ifade ettiği gibi “alacakaranlıktan sonra doğan güneş”in peşine düşmek gerekecektir (1996). Camus bu çelişkinin özünü “sıvışma” olarak ifade eder. Tezin beden üzerinden anlatmaya çalıştığı olumsuzlanan bedenin imkan arama telaşı da bu çelişkide aranmalıdır. Çünkü “bedenin yargısı, aklın yargısından hiç de aşağı kalır” değildir

⁸ Walter Benjamin'in tarih üzerine saptamaları, imkan bölümünde karşılığını bulacaktır.

(Camus1996: 19). Camus'nun ifade ettiği gibi intihar gibi gözükten bu "sıvışma" bir başka denemesinin karşılığı olan umudun ta kendisidir (1996: 19).

Ergenin bedeniyle spesifikleştireceğimiz umudun/imkanın ne olduğuna dair bir soru işareti koyarak, umutlu olduğunu söyleyen bir başka kişinin, Reha Erdem'in; beden, uygarlık, ergen film kişileri, kültürle ilgili gerçekleştirilen söyleşiye yer verebiliriz, şairin diline biraz daha yakın olma umudunu taşıyarak.

2.4 Maruz Kalmak "Reha Erdem'le Beden Üzerine Söyleşi"

Reha Erdem'le ocak ayında gerçekleştirdiğim söyleşi, Erdem'in doğa, kültür, ergenlik, beden ile ilgili görüşlerini kapsar (2013). Erdem, yaptığı filmlerin bitmiş projeler olduğunu ifade ederek, karakterleri ve filmleri üzerinden sorulan soruları kabul etmemiştir bu söyleşide. Hazırlanan sorularsa, onun tam da istediği gibi, filmlerindeki olmuş/bitmişlerle ilgili olarak değil, belirli kavramlar ışığında hazırlanmıştır. Söyleşideki bu seşim ve onun ifadeleri, Reha Erdem'in dilini/şairliğini, yaşamla kurduğu ilişkiyi anlamakta, onun filmlerine yansıtığı "benliğine" yaklaşma fırsatı sunmuştur. Bu fırsat, onun sinemasının *Aşk ve İsyen* isimli çok yazarlı kitaptaki söyleşide ifade ettiği gibi "başka alemlerin peşinde koşan" bir sinemacının sinemasına yakın olmayı da beraberinde getirmiştir (Yücel 2009). Reha Erdem kendisini umutlu biri olarak tarif eder. Umutsuzluğun, insanı mutsuz eden noktaların soru üretmek yerine her şeye bir cevap bulma gerekliliğinden çıktığını söyler, maruz kalan başka bedenleri de sözüne ekleyerek:

...Zaten bu dünya çok fazla cevaptan dolayı bu hale gelmiş durumda. Cevap dediğim her anlamda cevap, diyorum ya işte, haber çıkıyor internette, otuz dört kişi bombalandı öldürüldü diye, altında da buna yorum yapın diye bir köşe var. Dolayısıyla her şeye bir cevap işte (2013).

Erdem'in sinemasına da yansır cevaplarla değil, sorularla ilgilenme hali. O başka alemlerin peşinde koşan bir yönetmen olarak, dünyanın siyah, beyaz ve maviden

oluşmadığını, farklı birçok tonun ve nüansın yaşamı oluşturduğunu aktarır (Erdem 2013). Onun sinemasını umutlu kılan, nüanslar içindeki arama isteğidir. İnsanı doğduğu günden bu yana, bilmeden edindiği, bilmeden öğrendiği şeylerin yükü ağırlaştırır (Erdem 2013). O yükler ancak arayarak azalabilir. Beden bu yüklere maruz bırakılarak, aslında unutmaya da baş başa bırakılır. Erinlik seçilmiş bir olay olmadığı için, maruz kalınan bir süreç olarak yaşanır (Jaquet ve Huerre 2012). Ergenliğin unutulmaması gereken bir süreç olduğunu hatırlatır Erdem (2013). Farkındalığın ya da adına geçebilecek başka bir “iç” ifadenin bedenini tanımak üzerinden elzem olduğunu aktarır:

Şu anki tıp anlayışı, kapitalizm içerisindeki sert algısıyla, insana bakışıyla, şu dünyadaki, bu farkındalık olmadığı için, insanların karşısındaki durum hiç iyi değil. En ufak şey de MR’a sokuyorlar. Karaciğerinin nerede olduğunu bilmediğin için, bilmem nerem ağrıyor diyorsun, karşı taraf bu bilgisizlik üzerine gel seni MR’a sokalım diyor mesela (2013).

İktidarın yüzünü değiştirdiği, kendini farklı alanlarda, beklenmedik bir biçimde ifade ettiği tıp alanında da beden, kendini tanımayı üzerinden parçalanır Erdem’e göre (2013). Anatomi der, Erdem, anatomi bilmiyoruz (2013). *Korkuyorum Anne* (2004) filmini ironik bir biçimde örnekler. Doğanın medeniyetle ilişkisi üzerine sorulan soruya, Erdem, doğanın çok kapsamlı olduğunu, onun dışında yaşamadığımızı, uygarlığın doğayı kontrol eder gözükmürken, aslında insanlık trajedisini pek de değiştirmediyini ifade eder (2013). Doğa onun filmlerinde kaçılan bir yer değildir, yetişkinin bakmaktan korktuğu, ergenin ise bedeni aracılığıyla, doğanın değişimiyle beraber kendi beden değişimini seyreylediği bir yerdir. Yükselen yıldız, değişen dünya pozisyonları bile duruşumuzu, beden aracılığıyla kurduğumuz ilişkiyi değiştiriyordur çünkü (2013).

Doğa, medeniyet karşıtlığı yoktur Reha Erdem filmlerinde, doğayla arasına mesafe koymaya çalışan, ancak insanlık trajedisinin⁹ de farkında olan bedenin bu ayrılmazlıktaki yolcuğu vardır (2013). Ergenin sürecini, yolculukla tarif eder Erdem, ergenlik sürecini, bedenin ve cinselliğin en yoğun yaşandığı, içinin ve dışının karşılıklı olarak farkına vardığı bir dönem olarak belirtir (2013). İnsanların içinde o vücuda sahip olduğu, o vücutla başkalarıyla ilişki kurmak istediği, suçluluk duygularının arttığı, bu duyguların bir anlamda yaralaştığı, bu yüzden de kazan gibi kaynayan, patlamaya hazır bir dönem olarak görür ergenliği (Erdem 2013). Ergenin maruz kaldığı fiziksel ve ruhsal değişimlerden farklıdır, yetişkinin maruz kaldıkları. Yetişkin, ona dayatılan zamanı yaşadığı için maruz kalandır (Erdem 2013). *Beş Vakit* (2006) filminde zamanın ezan saatlerine göre bölünmesi, ergenin zamanı değil, yetişkinin zamanıdır diyebiliriz. İnsan hayatının, kültürünün “lineer” olmadığını, yaşanan olayların farklı yansımaları olduğunu belirten Erdem (2013), Ergeni doğanın “lineer” olmayan zamanına, “bedensel” değişimleri ve ruhsal yapılanmasını, daha yakın anlatması bu noktada aranabilir. Yetişkinse aldanişıyla, aksatmadan okuması gereken ezanın saatine yakındır. Yetişkinlerin hasarlarıyla ilgili sorulan soruya ise, bedensel birçok hasarın sebebinin ruhsal yaralar olduğunu, dayatılan değerlere aldanmanın sonucunda hasar aldığımızı ekler (2013).

Reha Erdem, röntgenci sinemayla ilgilenmediğini ifade etmiştir bir söyleşinin de (Yücel 2009). Onun sineması, gerçekliği yorumlar. Gündelik olanı başka bir boyuta taşır. Erdem, gözün göremediğinin sinemasını yapmak ister¹⁰. Onun sözcüleri bu yüzden de, kaynayan noktalarıyla ergenlerdir. Ergenlik sürecinin ne olduğuna, bedende ne gibi değişikliklerin başladığını anlamak için Ergenlik bölümüne geçebiliriz.

⁹ Camus'nun “uyumsuz insan”ı akla gelmeli bu trajedi de, Camus, uyumsuz insanı tarif ederken, bilinçli insanın aldığı sorumlulukları aktarır. Uyumsuz, bilinçli olarak çevresinin dışındadır. Trajedinin farkındadır uyumsuz.

¹⁰ *A ay* (1989) filminden bir alıntıdır.

3.ERGENLİK

Ergenlik birçok farklı disiplinde tarif edilmeye çalışılmış bir dönemdir:

“Psikologlar, antropologlar, filozoflar, ana babalar ve hatta ergenlerin kendileri *ergenlik*’i tanımlamayı çok uzun zamandan beri denemektedirler” (Gander ve Gardiner 2010: 438).

Marry Gander ve Harry W. Gardiner’in *Çocuk ve Ergen Gelişimi* isimli çalışmalarında, ergenliğin farklı alanlardaki tanımlama çabalarına örnek verirler, Modern Ergenlik çalışmalarının babası sayılan G. Stanley Hall ergenliği “fırtına ve stres” , Schulz ise: “Genç yetişkine değişik yetişkinlik rollerini vatandaşlık sorumluluğunun sonuçlarına katlanmak zorunda kalmadan denemesine izin verildiğinde yaşanan normatif bunalım” (2010: 438) olarak tarif eder.

Ergenlik herkes için tanıdık bir yolculuk olsa da, Gardiner ve Gander’in ifade ettiği gibi karmaşık bir süreçtir (2010). Bu sürecin karmaşıklığı, beklentilerin ve ana babaların çocuklar üzerinde oluşturduğu etkiyle daha da işin içinden çıkılmaz bir hal alır (2010).

Ergenlik sürecini etkileyen genetik ve hormonal faktörler olduğu gibi, sosyo-ekonomik ve çevresel faktörler de gelişim sürecinin belirleyicisidir (Greiner ve Kerrigan 2006). Ergenin bedeni, ruhsal gelişime, cinsiyet farklılıklarına bağlı olarak değişim gösterir. Biyolojik ve ruhsal olarak hızlıca gelişen bedeni, gelişim uzmanları “fırsat pencereleri” olarak tanımlar. Fırsat pencereleri, hem bedenin keşfine hem de değişimin getirdiği yeni bir ruhsal çerçeveyi belirler (Hatun 2010). Ergenlik, günümüz sağlık politikaları tarafından çokça kısıktırılan, toplumda kaygı uyandırıcı bir dönem olarak ana akım medyanın haber konusudur.

Özellikle “erken ergenlik”le ilgili yapılan haberlerin çoğunlukla doğru olmadığı anlaşılır (Hatun 2010). Boyun kısalığı, ergenlik yaşının sekize düşmesi gibi haberler, uzman olmayan kişilerce de tespit edilmektedir (Hatun 2010). Bu tespitler belirli bir çerçevede ilerlemez, ilerlemediği gibi de ergenin bedeninin de “yaralardan biri” olarak kalır. Sağlık tüketimi, toplumun belirli katmanları, özellikle yetişkinler tarafından farklı manalara -

çoğunlukla kakofoniye dönüşen manalar- gelen asılsız bilgiler, yaklaşımlar, ergenin ruhsal dünyasını doğrudan etkileyebilir. “Yolda” olma hali, bir çıkışsızlığa varabilir: “Erinlik kendiliğinden oluveren doğal bir olaydır; yani kişi tarafından seçilmiş değil de maruz kalınan bir şey olarak yaşanabilir” (Jeammetvd. 2012: 22).

Yves Jaquet ve Patrice Huerre *Ergenlik* adlı çalışmanın *Dönüşümler* bölümünde değişimin bedeninde doğduğunu ifade ederler. Bu durum büyümenin ortaya çıkışıyla ilgili olarak, ergenin başkalaşım sürecinde görünür hale gelir (2012). Bu süreç doğrusal bir zaman eğrisinde ilerlemez (Jaquet ve Huerre 2012). Ailemizde, sokakta, mekanlarda, zamanın “lineer” olmayan akışı içinde, ergen aldığı yaraları onarmaya çalışırken, aynı zamanda da kendi şarkısını bulmak için çabalar. Ergenin bu şarkı içinde, unutmadığı ve ona asıl “fırsat penceresi” olan gücünü yetişkinler hatırlamaz, unutmuştur. Bedenin en yoğun değişimlerini geçirdiği bu dönem de, bedenin kendini tanıma çabası, aynı zamanda bir bilinçlilik, çünkü beden nesneyle kurduğu ilişkide “maruz kalmak” istemediğini haykırır. Maruz kaldığı şey, “Ben kimim?”, “Başkalarına kıyasla neredeyim?”, “Ben normal miyim?” gibi sorulardır (Jeammetvd. 2012). Biyolojik düzlemde değişimleri belirleyen hormonlardır. Organizmanın, beynin derin bir bölgesinden yayılan itkidenden hareketle salgılanan hormonların istila edilmesi sonucu oluşur (Jeammetvd. 2012).

Cinsellik hormonlarının üretimi hipotalamus tarafından salgılanan LH-RH hormonunun uyarımıyla harekete geçer. LH-RH hormonu hipotalamusun komşusu hipofiz tarafından FSH ve LH hormonlarının üretilmesini belirler. Bunların hedefi hormonların salgılanmasını sağlayacak cinsiyet bezleridir. Kızlarda adet dönemlerinin ortaya çıkmasını sağlayacak biçimde ritmik olarak düzenlenir (Jeammetvd.2012: 22). Kızlarda on bir yaşlarında asimetrik olabilecek şekilde memeler ortaya çıkar. Erinlik aşamaları Tanner kuralları ile çocuksu görünüş evresinden beşinci evre olan yetişkin görünüş evresine kadar kodlanmıştır (Jeammetvd.2012: 23). İlk belirtilerin ortaya çıkması kişisel farklılıklar

barındırabilir. Gander ve Gardiner, bu süreci sınıfsal farklılıkların da belirlediğini ifade etmiştir. Amerika’da yapılan istatistiksel çalışmalara göre orta alt sınıftan olan ergen bireylerin, erken olgunlaşım, daha farklı beklentilerle örüldüğü görülmüştür (2010). Çevresel etkiler, iklim ve etnik köken ergenlik sürecinin her bireyde farklı tezahürleri olduğunu gösterir (2010). Erkeklerde ise ergenlik süreci, kızlarıki kadar görünür değildir. Erkeklerde, on iki buçuk, on üç yaşlar arasında penisin uzunluğunun ve hacminin büyüdüğü görülür, ayrıca testiküler hacim artmaya devam eder. Arkasından da pübik tüylenmeler başlar, testiküler hacmin başlaması dokuz yaş gibi de görülebilir (Jeammetvd. 2012). Ergenliğin, toplumsal yapıyla kontrolüne dair, Avrupa Tarihi’nde çokça örnek görülmektedir. Sosyolojik ve antropolojik açıdan ergenliğin, ergenin bedeninin nasıl kontrol edildiğiyle ilgili görüşlere geçerseniz, *Charivaris*¹¹ ritüellerini örnek olarak verebiliriz. Ortaçağ sonundan Eski Rejim’in sonuna dek Batı Avrupa’da cinsel kültürün ayırt edici özelliği, ergenlikle evliliğin arasında bir gerilimin/mesafenin olmasıydı (Corbinvd. 2008). Teatral niteliği olan bu ritüellerle, gençlerin kaynayan bedenleri denetlenebiliyordu. Özellikle erkekler, ya karnavallar aracılığıyla denetleniyor ya da kendilerine hamilik yapacak olgun erkeklerle tanıştırılıyordu. Denetlemenin bir başka yüzü de, meslek edindirmektir. Cemaatlere göre değişen meslek loncaları gençleri, çeşitli meslek gruplarına kalfa olarak dahil ediyordu. Cinselliğin meşru ya da gayrimeşru görüldüğü farklı yapılar Rönesans Dönemi’ne kadar görülebilir. Etkinliklerin ortak amacı, gençlerin sokaklarda azgınlık yapmasını engellemek değil, aynı zamanda da onların cinsel enerjilerini olumlu bir alana kanalize etmektir (Corbinvd. 2008).

Rönesans Avrupa’sı cinselliğe olumlu değer atfederken bir yandan da onu kontrol etmeyi sürdürüyordu, 18.yy’dan sonra ahlaki varlıkla fiziksel varlığın birbiriyle yabancılaşmasıyla sona eren ise, Freud’un ifadesiyle cinsel mutluluğun uygar toplumla bağdaşmayacağı gerçeğidir (Corbinvd.2008). Genel olarak ergenliğin fiziksel ve toplumsal

¹¹ Tasvip edilmeyen evliliklerden önce, halkın müstakbel çiftin evlerinin önünde tencere tava çalarak, bağırarak, şarkı söyleyerek düzenlediği eğlence.

yapılardaki tanımlarına, ritüelistik değerini, modernizm ve Rönesans öncesi Avrupa'sı algılayışını aktarmaya çalıştık. Ergenin kendini nasıl gördüğü, “beden imgesi”yle kurduğu ilişkiyle ilgilidir.

3.1 Ergenlik ve Beden Algısı

Çocukluk bedeninden vazgeçip, değişen bedensel özellikleri kabul etmek ergen için kolay değildir (Jeammetvd. 2012). Ergen, bütün değişimlerin içinde cinselleşmiş bedenini, ruhsal kimliğini ve çevresiyle olan ilişkilerini yeniden sorgular (Jeammetvd. 2012). Yeniden tanımlama çabası ve görüşü ergenin özel bir dünya kurmasına neden olur, “geçmişin yeniden etkinleşmesi, şimdinin kuvveti, geleceğe ilişkin sorular” bu dünyayı oluşturur ve ergenin doğrusal olmayan zamanını kurar (Jeammetvd. 2012). Ergenin bedeni bu değişimin merkezindedir: “özdeşim içindeki beden”, “anatomik beden”, “cinselleşmekte olan beden”, “kimliksel beden” başkalarıyla kurulan ilişkilerin ve öznenin içgörüsünün belirleyicileridir (Jeammetvd. 2012).

Çocuk bedeninden yetişkin bedenine geçiş süreci bazı ergenler için eziyete dönüşebilir. Bedenindeki değişim, onu kendi bedenine yabancılaştıracaktır. Bütün bu süreçler çocukluktan uzaklaşmayı direktir, ergen bir yerde de çocukluğunun ve bu sürecin ona sağladığı ayrıcalıkların da yasını tutacaktır (Jeammetvd. 2012). Yaşanan sıkıntıların üstüne bir de “beden algısı” eklenecektir. Ergen kendini başkalarıyla kıyaslayarak, kendi varlık alanını sorgulamaya girişir, günü gününe değişen duygulanımlar ona eşlik eder. Ayna karşısında kendini gören ergenin ben-lik kaygısı farklı etmenlerle şekillenir (Gander ve Gardiner 2010).

Öyle görünmektedir ki, olumlu beden imgesine sahip bir ergen olumlu benlik-kavramı geliştirmeye daha uygundur. Ama kuşkusuz bir insanın beden imgesi, birbiriyle etkileşen pek çok etkenin sonucudur. Bunların içinde, bir insanın nasıl görüldüğü hakkındaki fantezileri, düşünceleri, en önemlisi de yaşlılarından daha erken ya da geç olgunlaşmış olması gibi etkenler vardır. Bu konu bir ergenin ergenliğin bir başka gelişim göreviyle karşılaşmasındaki başarısını ya da başarısızlığını etkileyecektir (Gander ve Gardiner 2010: 451).

Beden gerçeklik ve imgesel arasındaki ayrımını, hızla geliştiği için takip edemez (Jeammetvd. 2012). Ergen bir süre sonra kendi bedenini kabul edip, yetişkinliğe adımını atacaktır.

3.2 İktidar ve Ergenin Bedeni

Ergenlik sürecinde bedeninin karşısında beliren, onun yakın çevresidir. Anne-babaların alacağı tutumlar ve yaklaşımlar ergenin, gelecekle kurduğu ilişkide önemlidir (Jeammetvd. 2012). Ergen bedeni, yakın çevresindeki kişilerin verdiği tepkilerle kendisine bir benlik oluşturabilir. Toplumun herhangi bir kesimindeki bir ergen, dünyayla kurduğu ilişkide, iktidar figürlerini içselleştirecektir. Önemli olan, ergenin bedeni aracılığıyla, sağlıklı bir tutum geliştirmesi, ahlaki tavrın oluşmasıdır (Gander ve Gardiner 2012).

Haberleşme ve Kültürel aygıtlar, ergenin karşısında çeşitli rol modelleri sunarak, onların herhangi birisini seçmesini şart koşabilir. Gördüğü örnekleri seçme ya da seçmeme özgürlüğü ergenin çevresindekilerin eleştirel tutumlarıyla yakından ilgilidir (Jeammetvd. 2012).

4.İMKAN

“Gecelikli bir çocuk, eve gelen misafiri selamlamaya ikna edilemiyor bir türlü. Evdekiler boş yere, habire kuralların dilini konuşarak, çocuğun utangaçlığını yenmeye çalışıyorlar. Çocuk birkaç dakika sonra gösteriyor kendini misafire, bu sefer çırılçıplak. Bu arada yıkanmış”

Walter Benjamin¹²

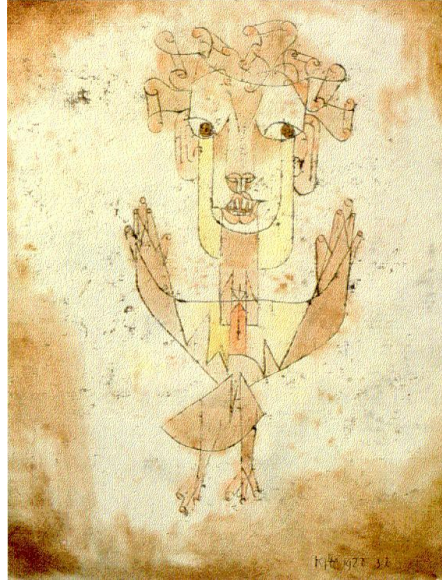
Ahmet Cevizci, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*'nde imkan kavramını şöyle ifade eder:

...Kanıtı göre, evrendeki varlıklar, var olmaları kadar, var olmamaları da mümkün olan varlıklardır. Bu türden varlıklar, var olmaları kadar yok olmaları da imkan dahilinde olan, yokluklarını düşünmenin bir çelişki yaratmadığı mümkün ya da olumsal varlıklardır, zira onlar her zaman var değildirler, varlığa gelir ve yok olup giderler. Buna göre, mümkün varlık ya kendi kendisinin nedenidir ya da onu varlığa getiren başka nedenler vardır. Fakat, kanıtı göre, mümkün varlığın kendi kendisine neden olduğu söylenemez, çünkü böyle bir durumda, o var olmak bakımından kendi kendisinin nedeni olacaktır ki, bu kesinlikle saçmadır. Bundan dolayı, mümkün varlık var olmak için, kendisinin dışında bir nedene ihtiyaç duyar (2003: 206).

İmkan, olanaklar alanı içinde, kendine yetmeyen, özne oluşundan sıkılmış, şairaneliğin peşine düşmeyi amaç edinmiş, başkalarına göre başıboş; ona göre hayati bir uğraşmayı yerine getiren; bu uğraşmayı, bir hedef, amaç, sahiplik dürtüsüyle değil, Benjamin'in *Pasajlar*'da sözünü ettiği, satranç makinesindeki nesnelere aracılığıyla; hiyerarşiye, aileye ve ekonomik ilişkilere karşı koz olarak kullanan (2007) bir “yeni yetme”nin; kendini olur sanmış ama olamamışın, kaçış yerini arayan ve kaybeden, tekrar yola koyulan, oyunu bozanın aradıklarıdır. Kendinin dışında bir nedene ihtiyaç duyan imkan, bir ergenin bedeninde “dili”, “tarihi”, “geleneği” yeniden kurmayı düşler. Kurmaya bile gerek yoktur belki, onun imkanı bozgunudur, varlığıyla.

¹² *Tek Yön* isimli deneme kitabının *Züccaciye* bölümünden.

4.1 Yeni Bir Tarih



Paul Klee, Angelus Novus, 1920

Zaman kavramı, Walter Benjamin'in çalışmalarına kadar, felsefi anlamda uğraşılmış, soru sorulmuş bir alan değildir. Bilim alanında Albert Einstein geri dönülemez bir şekilde doğrusal zamanla ilgili olarak bu soruyu sormuştur (Gandler 2009). Avrupa Tarihi'nde kurulu ideoloji olan Burjuva için, zaman kavramı değişmez olmak zorundadır:

Bu kavram hüküm süren ideoloji için, tabiri caizse, kutsal ve dokunulmazdır; çünkü zaman, günümüzde neredeyse bütün dünyada var olan ekonomik biçimin, karşılaştırılmaz olanları karşılaştırılabilir kılmak için elinde tuttuğu tek ölçüttür: Farklı insanların farklı emeklerini (Gandler2009: 169).

Benjamin, Marx'ın hazırladığı kuramsal zemine, teolojiyi dahil ederek, gedik açıcı sorusunu sorar: Zaman kimin içindir? Bu soru, onun Mesih metaforuyla örülüdür. Mesih, toplumsal düzen dışında birinin bizi ekonomik-siyasi-sosyal sistemden kurtarması anlamını taşımaz, Walter Benjamin için her kuşağa "zayıf bir Mesih gücü" verilmiştir (Gandler 2009). Bu güç farklı bir zaman algılayışında mümkündür; geçmiş fikri şimdiki zamanda mevcut olduğu bilgisinde yola çıkarak billurlaşır (Gandler 2009). Geçmiş, tarih kavramının "kurulu,

edilgen” haliyle değil, geçmiş nesillerin bize yansıyan kısmıyla, umudun bizdeki haliyle mümkün kılar ancak (Gandler 2009).

Tarih Meleği ya da Tarihin Meleği, Klee'nin bir resmidir. Benjamin, Tarih Meleği'ni düşüncelerinin izini taşıyan bir metafor olarak ifade eder. Tarih Meleği'nin kanatları geçmişin yıkıntıları arasına saplanmıştır, o Tanrı'ya dua ederken donmuş, Tanrı'nın ilerletici yönü yerine, Mesih'in peşine düşmüştür (Tüzün 2009). Tarih Meleği, geçmişe bakar, çünkü ilerleme fikri, faşist ideolojinin ve sanatının bir sonucudur (Gandler 2009). Tarih Meleği, geçmişin izlerinde, kalmak isteyip ama kalamadığı yerde, yıkıntıların izinden yeni bir şimdinin peşine düşer (Gandler 2009). Gandler şöyle der, Tarih Meleği geçmişe bakar “çünkü kavgalar geçmiş nesillerin ölüleri ve mağlupları için sürdürülür, gelecek vaatleri için değil” (2009: 169).

Melek bize, bir imkan olarak görünür. Erkan Tüzün, *Benjamin, Deleuze, Nietzsche* adlı çalışmasında, Tarih Meleği'ni Kafka'nın *Dönüşüm* adlı eserinin öykü kişisi olan Gregor Samsa'ya benzetir (2009). Tüzün'e göre, Gregor Samsa, öykü boyunca Oidipal aileyi ve parçası olduğu bürokrasiyi defalarca hırpalar ve uğraştırır (2009). Melek'te tıpkı Samsa gibi “özne” olmaktan sıyrılarak, “özne”ler için bir imkanın peşine düşer. Hem melek hem de Samsa “hayvan-oluş” u yeğlerler: “Tarih meleğinin ve Gregor Samsa'nın kendi zaaflarını aşmaları için, melek-oluş'un ve hayvan-oluş'un girebilmeyi ve yaratabilmeyi başaramayacağı bir kaçış çizgisi yaratmaları ve bu çizgiye filen girmeleri gerekir”(Tüzün209: 151). Benjamin'deki Mesih, bunu başarır (2009). Benjamin'in kişilik özellikleri, imkan arama yolculuğunda önemlidir:

Benjamin hem bir tarihsel materyalisttir hem bir üstgerçekçi; hem bir Yahudi mistiğidir hem aşkını “kurtaran” aşık; hem bir koleksiyoncudur hem melek. Bir insan-özne bu kadar “ergenlik ismini” ancak insanlıktan çıkarak taşıyabilir. İnsanlaştırılmaktan ve özneleştirilmekten çıkışla birlikte bütün bu gösterenler sıvışırlar (2009: 151).

Sıvışma hali, Camus'nun *Sisifos Söyleni* 'nde sözünü ettiği “uyumsuz”un sıvışma halidir.

Benjamin'in “ergenlik isimleri” eskinin yıkımlarını, bugünde bir imkan olarak bulurlar, tıpkı Samsa'nın Oidipal aileyi iflasa uğratma çabasında olduğu gibi... Bu durum sahip olunan değerler silsilesinin reddiyle mümkündür. İmkan, bu reddin, “ergenlik isimleri” aracılığıyla, yani sıvışmasıyla yolunu bulabilir.

4.2 Vücut, Göz, Algılanan Dünya

“Doğa içeridedir.”

Cezanne

Reha Erdem filmlerinde hayvan/insan/doğa beraberliği, değerler karşısında “bedenin” kurduğu ilişki kodlarını içinde taşıyan görsel malzemelerdir. Ayla Kanbur, *Yaralarıyla Büyüyen İnsan Ruhunu*, isimli Reha Erdem incelemesinde şöyle der: “Filmlerin bağlamları içinde bu ilişki insanın, ya başka değerler karşısında nasıl acımasız olabileceğine, ya da giderek, içgüdülerinden ve doğayla olan ilişkisinden uzaklaşarak toplumsal bir varlığa dönüşme sürecine gönderme yapan işlevler edinir” (2009: 120). Bedenin ilişkili olduğu “şeyler” bedenin dışarıda, hazırda bulunduğu nesnelere değildir (Ponty 2012). Beden, nesneyi karşısında konumlanan bir şey olarak algılamaz, aynı zamanda onun bir parçasıdır. Filmlerin detaylı bir incelemesine geçmeden önce, ergen bedeninin aradığı imkanla ilişkisi dahilinde, Maurice Merleau-Ponty'nin kavramlarına, imkanla ilişkili olarak bakmamız gerekir. Böylelikle filmlerdeki nesnelere incelerken fenomenolojik bir yöntem belirleyebiliriz.

Ponty, radyo sohbetlerinden oluşan *Algılanan Dünya*, adlı incelemesinde şöyle der: “İnsan bir vücut ve bir ruh değil, bir vücut ile bir ruhtur. İnsan vücudu adeta şeylere çakılı olduğu içindir ki onların hakikatine erebiliyoruz” (2012: 26). Ponty'e göre dışımızdaki

her varlığa ancak vücudumuz üzerinden erişebiliyoruz; böylelikle o varlıklar insan özelliklerine bürünüp bir ruh ve vücut karışımı haline geliyor (2012). Ponty'nin bu görüşüne bir örnek verirse, *Hayat Var* (2008) filmindeki, ruj nesnesini gösterebiliriz. *Ruj*, genel olarak, katı, kırmızı rengi olan, kadınların kendilerini süslemek için kullandıkları bir nesne olarak “dışarıdan” haliyle gözümüze görülür. Oysa *ruj*, bir ruh ve vücut aracılığıyla işlevini Hayat karakterinin elinde yeniden kurar. *Ruj*, Hayat'a bir seks işçisi tarafından hediye edilen “dışarı” halinden uzaklaşarak, onun ergenlik süreciyle farklı bir ilişkiye geçer. Hayat, ruju yüzünün bütününe rastgele bir halde sürerek, onu ait olduğu işlevinden uzaklaştırır ve kendi isyanının bir parçası kılar. Ponty'e göre bir şey, “farklı duylara yönelik nitelikleri düşünsel bir biresimle bir araya getiren bir sistemdir” (2012: 27). Bir şeyi meydana getiren onun nitelikleri ya da özelliklerinin bir vücutla olan ilişkisidir (Ponty 2012). Bir şeyin kıvamı, ancak vücutlu özneye o niteliği taşıyan nesne arasında kurulan diyalogla oluşur (Ponty 2012). Ponty incelemesinde bal örneğini verir:

“Aheste bir sıvıdır bal; belli bir kıvamı vardır, ele gelir ama tutulur tutulmaz da parmakların arasından sinsice sıyrılıverir, ne yapıp edip kendine geri döner. Kendisine bir biçim verilir verilmez dağılmakla kalmaz, onu tutmak isteyenine eline yapışarak rolleri tersine çevirir. Canlı el, bulgulayan el, daha demin nesnesine egemen olduğunu sanırken, şimdi balın çekim alanına girmiştir, kendi dışındaki varlığa bulanmıştır” (2012: 28).

Ponty ekler: “Bal dünyanın vücuduma ve bana yönelik belli bir tutumdur” (2012: 29). Öyleyse şeyler, yalın ve tarafsız nesnelere değildir, her biri bizim için bir tutumu anımsatır, bizde olumlu ya da olumsuz tepkiler uyandırır, bizi çevreleyen nesnelere, dolaştığımız yerlerden, bizim zevkimiz, kişiliğimiz, dünyaya ve dışarıdaki varlıklara karşı tutumumuz ortaya çıkarır (Ponty2012: 30). Ponty, resim sanatı ve ressamlarla ilişkili olarak sürdürdüğü “fenomenolojik” çalışmalarının özünü *vücut**la ilişkili olan dünyanın parçaları

* corps

üzerine kurar. Onun çalışmaları için önemli olan tanımlamak değil, şeyleri ve onların görünme biçimleri olan nesnelere algılamaktır (2012). Dış ve iç birbirinden ayrılmaksızın, birbirine yapışık Ponty'nin dünyasında, “dışarıda” olarak görülen herhangi bir nesne, konumlandırıldığı yerle “dışarıyla” ilişkili olarak bir tanım verir yalnız (2012). *Algılanan Dünya* isimli çalışmasının özünü bu durum oluşturur. Tezin başından beri üzerinde durduğumuz, yöntemsel olarak önemli olan nokta, Reha Erdem'in tanımlarla değil, ilişkiler ve sorularla ilgilenen bir şair olma gerçeği, Ponty'nin araştırmalarıyla paralellik oluşturur. İmkanın ne olduğu sorusunu ergenler üzerinden ararken, Ponty'de bulduğumuz farklı olgulara bakmakta fayda var.

4.2.1 Göz



Paul Klee, Lucerne Parkı, 1938

“Göstermek daha mı önemli? Her gördüğünü gösterebiliyor musun? Söylesene, her gördüğünü gösterebiliyor musun? ... Rüyalarının fotoğrafını çekebiliyor musun?”

Yekta, A ay (1989)

Görmek nedir? Bir şeye baktığımızda onu diğer şeyler arasında konumlandırmak mı? Onu doğrusal perspektif içine yerleştirmek mi? Yoksa “şeylerin kalbine” erme çabası mı? Bu bir çaba mıdır? Vücudun kendini onaması için oynadığı bir bakma olayı mıdır? Her şeyi yerli yerine koyma gayreti midir?

Vücudun “görme”si klasik düşüncenin ötesindedir Ponty’nin *Göz ve Tin* adlı incelemesinde. Ponty; Cezanne, Klee gibi modern ressamın resimleri/kelimeleri aracılığıyla “görme” olayının ressamın dünyasında nasıl gerçekleştiğini, modern sanat ve klasik düşünce arasındaki farkları, Descartesçı düşüncenin yeni bir açılım sağlarken, bilim ve felsefe arasındaki konumlanışını aktarır (2012). Ponty, modern resmi, klasik düşünceden ayırırken görme olayının, aynı zamanda “kendini görme” olduğunu ifade eder (2012). Göz ve tin bir arada bu olayı gerçekleştirir. Bu bir aradalık, resim sanatını, doğrusal perspektifin dışında yeni bir arayışa sürükler, Van Gogh, Klee, Cezanne bu arayışın isimleridir. Ponty şöyle der:

Bilmece şudur: Vücudum hem görendir, hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir, ve o zaman, gördüğünde kendi görme gücünün “öbür yanını” tanıyabilir. Kendini, gören olarak görmektedir; kendine, dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir. (...) Öyleyse şeylerin arasında tutulmuş bir kendi, bir yüzü ve bir sırtı olan, bir geçmişi ve bir geleceği olan bir kendi (2012: 33).

Vücut ve şeyler aynı kumaştan yapıldıysa, vücudun görüşünün şeylerde gerçekleşmesi gerekir (Ponty 2012). Modern resmin yaptığı, Klee, Van Gogh gibi isimlerin “dışarı ve içeri” ayrımı olmaksızın resmetme istekleri bu durumu örnekler. Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine* isimli çalışmasında, fotoğraf sanatı için şunları söyler:

Fotoğrafa gerçekçilik programı denirken fiilen ima edilmek istenen şey, gerçekliğin gizli olduğu inancıdır. Gizli olan bir şeyin de üstünden onu gizleyen örtünün kaldırılması gerekir. Fotoğraf makinesinin kaydettiği her şey bir ifşadır” (2008: 144). Fotoğrafçı elindeki silahla gerçeği ifşa etmek için taarruza geçendir (Sontag2008: 145).

A ay (1989) filminde annesini gördüğünü iddia eden Yekta'nın fotoğraf çeken arkadaşı Nuran, Yekta'nın annesinin kayıktaki halinin fotoğrafını çekmek ister, ancak fotoğraf bu hayali çekemez. Bunun üzerine Yekta "rüyaların fotoğrafını çekebiliyor musun?" diye sorar. Reha Erdem, *A ay*'la ilgili olarak bir röportajında, *A ay* için sinemanın tüm imkanlarından yararlandığını ifade etmiştir (Yücel 2009). Bu ifade de incelikle kurulan bir eleştiri vardır. Kamera ya da fotoğraf görüneni değil, hayal edileni de göstermelidir, gerçeğine dayanan bu eleştiri, ana akım sinemanın bizi "röntgenci" bir sinema seyircisine indirgemesine karşı konumlanmıştır. Öyleyse, Ponty'nin görme olayıyla ilişkili olarak, ergenin bedeni/vücuduyla kurduğu ilişki bir imkan olarak ortaya çıkar.

Reha Erdem, böylesi bir duyarlılığı ergen karakteri aracılığıyla seyirciye duyurur. Yekta, bir ergen olarak, gerçeğin ifşasının değil, hayal ettiğinin/istediğinin/müdahale edilmeyenin peşinden gitmek ister, tıpkı *Hayat*'ın elinde bir imkan olarak beliren *rujda* olduğu gibi Yekta'nın gördüğü de fotoğraf makinesinin karşısında bir imkan olarak belirir. Modern ressamların yapmaya çalıştığı bir ruhla bir vücut olma halini, ergen beden bir imkan olarak Yekta aracılığıyla yerine getirir. Yani, "vücut görüşün ve dokunmanın aracı değil, mutemetidir"(Ponty2012: 59).

Ponty, şeylerin içinde doğanın ressam olduğunu söyler. Yekta örneğinde olduğu gibi o "hiçbir şeyin gösterisi", şeylerin nasıl şey olduklarını ve dünyanın nasıl dünya olduğunu göstermek için "şeylerin derisini yüzerek", gösterme çabasıdır (Ponty2012: 66). Yine Ponty'nin değişiyiyle, modern resmin renkler aracılığıyla yapmaya çalıştığı "şeylerin kalbine" ulaşmaktır (2012: 79). Reha Erdem, bu çabayı sinemasın da ergenler aracılığıyla ifade eder. Ponty'nin çalışmalarında imkan olarak gördüğü, nesnelere/insanın/hayvanın hiyerarşik konumlanışları değil, onların birbiriyle olan ilişkisidir. Ponty'e göre bu durum "restore etmek"le mümkün olmaz, restore etmek bir şeyi maskeleyektir(2012: 75).Ponty'e

göre bu çaba, insan hayatında “dil” aracılığıyla kendini duyurur(2012). İmkan, dilin olanaklarını “yeniden kurarak” bulunabilir.

İnsan yaşamında anlaşılması gereken tanımlardan ziyade, kozmosun bir parçası olduğunu kabul etmesidir.

5. ERGENLER, FİLMER, NESNELER

Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, adlı incelemesinde, Türkiye'nin 1970'lerden başlayarak yaşadığı toplumsal ve kültürel değişimlerin panoramasını çizer (2001). *Kötü Çocuk Türk*, Türkiye'nin çocuk kalmışlığını, büyümemişliğini “yetişkinler” gözünden anlatıdır. Türkiye, çocuk figürüyle “acı”yla ilintili olarak tanışmıştır. Türkiye'nin şehirli popüler edebiyatında bu izlere rastlanır:

Kemalettin Tuğcu'nun romanlarının neredeyse tamamı, iyi geçirilmiş bir çocukluğun ardından büyük şehirde yapayalnız kalmış, boynu bükük oğlan çocuklarını; çileli kahveci ya da demirci çıraklarını, bahtsız küfeci ya da gazeteci çocuklarını anlatır. Bu çocukların hemen hepsi, başlarına sonradan gelmiş bir felaket yüzünden acı çekerler (Gürbilek 2001: 40).

Çocukların hemen hemen hepsi yetim kalmışlardır. Bu yetim kalış, onlara kurtarıcı kimliğini kazandırarak, şehirde yaşadıkları güçlüklerle karşı, yuvalarını yeniden bir araya getirme, yoksullukla mücadele etme gibi ağır görevler yüklemiştir (Gürbilek 2001). Türk Edebiyatı'ndaki bu anlatı Dünya Edebiyatı'ndan örnek verebileceğimiz Jack London'ın anlatılarına yakındır. Jack London, işçi sınıfından gelen bir yazardır. Onun çocuk/ergen karakterleri, sanayileşen ve büyüyen kentlerin zorluklarıyla mücadele eden isimlerdir. *Güneşe Doğru* hikayesi John'un küçük yaşta çalışmak zorunda oluşuyla ilgilidir. Çocuk işçi olan John, ergenlik çağına geldiğinde ancak bir yetişkinin yıpranabileceği oranda yıpranmıştır. Bedeninin duruşu, ifadesi bir yetişkinin ifadesine benzer. London'ın anlatısının, Tuğcu'nunkilerden farkı ise; John, bireysel olarak çalışmaktan vazgeçer romanın sonunda,

özgürlüğünün, imkanların peşine düşer (London 1978). Dünya Edebiyatı'ndaki başka bir örnek ise, yetişkinler ve kendisi için bir imkan olarak beliren, Jose Mauro de Vasconcelos'ın yarattığı Zeze karakteridir. *Delifışek* adlı romanda, Zeze'nin ergenlik/delikanlılık dönemi anlatılır. Romanı, İspanyolca çevirmen Heydee M. Jofre Barros şöyle ifade eder:

Delifışek'teki doku, toplumsal değil, ruhsaldır; burada söz konusu olan, bireyin hakkını araması, birinci ve en önemli hakkı olan özgürlüğünün tanınmasıdır. Sevme özgürlüğü, seçme özgürlüğü, kabul etmeme özgürlüğü, başkalarının istediği değil kendi istediği geleceği seçme özgürlüğü... Kendine göre devrimcidir, çünkü düşünce biçimine, önyargılara ve ahlak kurallarına değişiklikler getirmek ister (1995: 13).

Türkiye Sineması'na baktığımızda ise, 1960'lı yılların çocuk/ergen filmlerini örnek verebiliriz. Yeşilçam Geleneği'ne bağlı filmler, bir karakterin değil, oluşturulan bir "tip" in tekrar niteliğindeki filmlerle anlatisıdır. *Ayşecik*, *Sezercik*, *Yumurcak* gibi tipler bir furya olarak ortaya çıkmıştır (Esen 2010: 75).

Nurdan Gürbilek, çalışmasında, Yeşilçam Filmleri'ndeki çocuk karakterlerin temsillerini şöyle ifade eder:

Ebeveynlerin kurtarılmaya muhtaç, çocuğunsa kurtarıcı olarak görüldüğü bütün Yeşilçam filmlerinin değişmez kalıbıdır bu. Seyirci olarak bizler haksızlığa karşı mücadele eden, adalet dağıtan, küçük yaşta yuvanın bekçiliğini üstlenmiş kahraman çocukla özdeşleşirken aslında kendi çocuk kalmışlığımıza ağlar, ama aynı zamanda orada büyüklere hiçbir zaman nasip olmayacak bir kuvvet de buluruz. Çocuğuzdur, ama büyükleri kötülükten kurtarma, haksızlıklara karşı adaleti temsil etme, şu hoyrat dünyaya direnme görevi bize verilmiştir (2001: 41).

Çocuk kimliğine yüklenen masumiyet, yetişkinlerin dünyasında kendi acısına katlanmanın, onların beklentilerinin karşılığı olur çıkar (Gürbilek 2001). Yeşilçam geleneği, çocuk kimliklerle ilgili anlatisını bir "ah"tan öteye geçirememiştir. Çocuğun ya da ergenin

kendisi için imkan olma, kendisi aracılığıyla yetişkinlikle hesaplaşması, yeni dönem sinemacılarında karşılığını bulur.

5.1 Mülk ve Yekta'nın Bedeni

“Daha bu yaşında ölümlerin peşinde...”

A ay(1989), Neyir Hala

Her ölüm, yok oluşun, yitip gitmişliğin, imkansızlığın habercisi değildir. Bazı ölümler ya da ölümü dilemeler, tıpkı Benjamin'in intiharı ya da Camus'nun *Sisifos Söyleni*'nde ifade ettiği gibi “uyumsuz” olanın isyanı, uymak istemeyişini de içinde taşır. Gülelgül Altıntaş, *Kuru Rüyalarda Alemi* isimli çalışmasında, *A ay* (1989) filmi, hayalperest çocukluktan, rasyonel dünyaya geçişin bir anlatısı olarak yorumlar (2009: 59). Yekta'nın filmin sonunda büyüdüğünü ifade eder Altıntaş, rüyaların kurduğu örneğini vererek. Yekta, her ergen gibi büyüyecektir, fakat bu büyüme evresi, geçiş süreci, aynı zamanda, ondan çalınan olumlu değerlerin bir anlatısı olmak zorunda değildir. Geçiş süreci, bir imkanın da habercisidir. Reha Erdem, uyumsuz Yekta'nın çabalarını, karşı koyuşlarını anlatarak, kendi bedeni için bir olanak arayan ergen bedenini seyirciye tanıtmak ister.

Umutsuz bir anlatı değildir *A ay* (1989). Umutsuz bir dünyada, umutsuz yetişkinlerin dünyasında büyüme pahasına, özne oluşundan bile vazgeçen Yekta'nın “umut ve imkan” yaratma çabasının anlatısıdır.

A ay filmi, eski bir konakta oturan Yekta'nın, aile geçmişiyle hesaplaşmasını konu edinir. Yekta, yatılı okula gitmek istememektedir. Yatılı okula gitmesi demek, onun konaktan ayrılacağı anlamını taşır. Yekta her gün, bir pencereden annesinin yeşil bir kayıkla gidişini “görür”. Evdeki iki hala için hayal olan bu görüntü, Yekta için gerçektir. Onun konaktan

gitmesi, yatılı okulda eğitime başlaması, bu görüntüden uzaklaşması, annesinden kopması anlamını taşır.

Annesi İhsan Hanım, konağın sahibi Sırrı Bey'in oğlu Servet'le evlenmiştir. Servet ve İhsan mutsuz bir beraberlik yaşamışlardır. İkisi de odalarına kapanarak yaşarlar. Servet öldükten sonra, İhsan, hasta olan kayınpederi Sırrı Bey'e çorba götürür. İhsan bir süre sonra Yekta'ya hamile kalır. Filmde Nükhet Seza Hala'nın anlattığı kısmıyla, Sırrı Bey'in, Yekta'nın hem dedesi hem de babası olduğunu öğreniriz. İhsan, Yekta'yı doğurduktan sonra intihar eder.

Yekta, okul çağını geçmiştir. Birbirinden farklı dünyaları olan halalarının yaşamında sıkışan Yekta, İngilizce Öğretmeni olan Neyir Hala'sının ısrarıyla yatılı okula yollanmak ister. Nükhet Seza Hala ise, anılara, geçmişe ve konağa sıkı sıkıya bağlıdır.

Filmde kamera; yerden yukarı görüntüler ve çapraz panlarla hareket eder.

Yekta, bedenini tanımaya çalışır. Neyir Hala'nın konağa geldiği bir sahnede, Yekta bacağındaki lekeyi gösterir, Neyir Hala onu susturarak, “kocaman bir kız” olduğunu ifade eder. Yekta susar. Yekta'nın bedeni, nesnelere aracılığıyla, “gerçek dünya”nın dayattığı durumlar karşısında, kendini tanımaya çalışır.

Yekta'yla kurdukları ilişkide bir imkan olarak beliren nesnelere sıralarsak;

- Boş mekanlar
- Kapı
- Kayık
- Martı
- Melek tasviri olan bir resim
- Hayvanlar
- İğne
- Okul forması

Nesneler bazen Yekta'ya dayatılan bir dünyanın parçasıdır bazen de onun dışına çıktığı, “kaçış çizgi”leridir. Aslı Özgen Tuncer, *Zamansallık ve Kaçış*, isimli makalesinde, Yekta'nın giymek istemediği formayı şöyle ifade eder:

Siyah zemin üzerine beyaz çizgilerle çizilmiş bir dikiş patronu... İzleyici olarak “kesilecek, biçilecek, dikilecek olan ne?” diye düşünürken, Neyir Hala'nın sesini duyarız: “Yekta'nın bu yıl mektebe verilme kararından sonra İngilizce seanslarımız sıklaştı. Yekta rüyalarında sürekli annesini gördüğünü söylüyor. Bu rüyalara, annesinin bizzat kendini de gördüğünü eklemesi beni üzdü. Hayalperest çocuk. Artık her hafta sonu adaya getiriyorum onu. Yekta'ya bu hafta Blake'in *Infant Sorrow*'unu ezberletmeye başladım. Yekta'ya okul forması ısmarladık...” Görüntü ile ses arasındaki ilişkiden bir metafor doğduğuna tanık oluruz: Resimdeki dikiş patronu, aslında Yekta'nın üzerine İngilizce öğretmeni olan Neyir Halası tarafından giydirilmek istenen kimlik için bir metafordur (2009: 92).

Okul forması, Yekta'nın reddettiği bir kurumun temsilidir aynı zamanda. Ona eğitim aracılığıyla kazandırılmak istenen, diğer çocuklar gibi “normal” olma durumudur. Bu durumu örnekleyen en iyi sahne, Neyir Hala'nın Yekta'yı konaktan uzaklaşması için adaya getirdiği andır. Yekta, Neyir Hala'nın elini tutarak vapurdan iner. Görüntüye sesler karışır. Üniformalarıyla milli bir bayramı kutlayan çocuklar geçiştir. Kamera, Yekta'yı onlara bakarken, orta planda, yalnız bir halde çeker. Yekta, onlardan birisi değildir.

İğne ise, Sırrı Bey'in korkusudur. Nükhet Seza Hala, Sırrı Bey'in kalbine saplanacak bir iğnenin ölümünü getireceğinden korktuğunu anlatır. O sahnede Yekta, konaktaki bir resme bakar. Bir melek tasviridir bu resim. Yekta'nın bedeni resimle özdeşleşir. Benjaminvari bir okumayla, melek tasviri Yekta için bir imkan olarak doğar. Yekta, ölüm anlatısında, geçmişin yıkıntıları içindeki bir melek olarak, özne oluşundan vazgeçecektir. Tarih Meleği, diğerlerine “özne” olduklarını hatırlatmak için, özne oluşunu yok sayar (Tüzün 2009).

Martı ise, Yekta'nın bedeniyle beraber okunması gereken bir figürüdür. Yekta, Nuran'la birlikte çocuk başlı martıyı arar. Çocuk başlı martı, Yekta'nın bedeninin kendisidir.

Erkan Tüzün'ün, hayvan-oluşla ilgili verdiği *Dönüşüm* romanında olduğu gibi, Yekta, hayvan bedeniyle kendini özdeşleştirerek, Oidipal krizin dışına çıkmaya çalışıyordu (2009). Evdeki martı ise, Yekta'nın tepkileri üzerine ses çıkararak onunla özdeş olduğunu kanıtlar. Yekta, hem melek tasviri hem de martı aracılığıyla imkan yaratır.

Kayık ise, Yekta'nın hayal mekanıdır. Konağın dışında var olan kayık, Yekta'nın annesinin bedenini taşımış, filmin sonundaysa Yekta'nın bedenini taşıyacaktı. Kayık, Yekta'yı yetişkinlerin dünyasından ayıran, geçişi sağlayan bir nesne olarak belirir.

Kapı ise, Yekta'nın izah aradığı bir nesnedir. Yekta şöyle der: “Kapı kilitleyeceğinize izah edin.” Kapı onu hem gerçeğe çağırır hem de diğerlerinin dünyasını saklar. Yekta, sonunda o kapıyla yüzleşir, tıpkı annesi gibi Sırrı Bey'e çorba götürür.

Yekta bedeni aracılığıyla şeylerin dünyasında bir yer bulur. Nesnelere onun bedeniyle ilişkili olarak bir tutum kazanırlar (Ponty 2012). Hem melek tasviri hem de diğer nesnelere, Yekta'nın reddettiği “mülkiyet”in imkandır. Yekta, bir tek annesinin bedeninde huzuru bulur (Özgen 2009). Annesinin bedeni ve gördüğü hayal, onu başkalarından ayıran, büyüme sürecini anlamlı kılan arayışların bir metaforudur. Yekta, konaktan çıkamıyordu, çünkü umut ettiği, o pencereden her gün gördüğü hayalin peşindedir. Yekta, uyumsuzun sıvışma halini, kayık aracılığıyla gerçekleştirir. Büyümüş olarak geri dönen Yekta ise, nesnelere aracılığıyla aradığı imkanı, seyircinin belleğine kazımıştır. Yekta, o üniformayı filmin sonunda giyse de, hayal etmenin “Sırrı”na çoktan ermiştir.

5.2 Ailenin Hükmü ve Zamanın İçindeki Bedenler

Julia Kristeva, *Ruhun Yeni Hastalıkları*, adlı kitabında, *Ergen Yazını*'na ayrı bir bölüm ayırır. Ergenliğin, sorularla ilinti olan kısmının romancılar için, özellikle romanesk tür için ilgi çekici olduğunu ifade eden Kristeva, hem ergenlere bir imkan olarak yazmayı önerir hem de romancıların imkan buldukları ergen karakterlerini değerlendirir (2007).

Dostoyevski'nin *Delikanlı* romanı bu eserlerden biridir. Yazarın ergenle özdeşleştiğini ifade eden Kristeva, Dostoyevski'nin şu sözlerini alıntılar: “sorunun sert bir çözümü: Kendi adına yazmak. Ben... sözcüğüyle başlamak... Aşırı özlü bir itiraf” (2007). Dostoyevski, *Delikanlı*'yı açgözlü bulur. Onun bu yönünün hem baştan çıkarıcı hem de itici olduğunu ifade eder. Roman, *Delikanlı*'nın biyolojik babasıyla; simgesel bir değer taşıyan kutsal bir babalığı temsil eden Rus köylüsü yasal baba Makar Dolgoruki'nin hikayesini konu edinir (2007). Bu ailevi ortamda delikanlı bir tek şey ister, güç sahibi olmak. Simgesel bir güçtür isteği, sahip olsa bile kullanmayacaktır, fakat babasını mat etmenin yolu ancak o güçtür (Kristeva 2007). *Delikanlı* iki türlü babayla hesaplaşır (Kristeva 2007). Birisi kutsal baba, diğeri ise biyolojik babasıdır.

Beş Vakit (2006) filmi de babalar ve oğulları üzerine bir anlatıdır. Taşrada geçen çocukluğun şiirsel bir dille ifadesidir. Film, büyümekte olan üç farklı çocuğun hikayesini anlatır: Ömer, Yıldız ve Yakup. Hannah McGill, *Sight and Sound* dergisinde, *Beş Vakit* filminin, ergenlik çağındaki çocukların, ailenin baskısından uzaklaşmaya çalışırken, masumiyet ve sorumluluklar arasında kalma öyküleri olduğunu söyler (2006). Güleğül Altıntaş ise, taşradaki zamanın ne olduğu sorusunun film için önemli olduğunu ifade eder (2009).

Taşın zamanı yok, toprağın, suyun zamanı yok. Ama taşa karışmış, toprağa benzemişken Ömer de yok, Yakup da, Yıldız da... Kültürün olmadığı yerde insan, insanın olmadığı yerde zaman yok. İnsanın olduğu her yerde ise, beş vakte de bölünse, yirmi dört saate de, farklı kültürlerin şekillendirdiği farklı hızlarda zaman akmaya devam ediyor (Altıntaş 2009: 62).

Film, babaları ve annelerine benzemek istemeyen üç çocuğun hikayesini anlatır.

Okul ve cami mekanları arasında sıkışan çocuklar, doğa da kendilerini arayarak, kendi zamanlarını kurarak, kültürün dışında bir hayatın imkan olduğunu haykırırlar. Filmin başlarında, Yaşlı Nine'nin sözleri, hikayeyi baştan sona özetler: *“Erkekler böyle. Oğlancıkken iyi olurlar, baba olunca babalarına çekiverirler, deliriverirler. Hepiciğinin içine tüküreyim!”*

Ömer, *Delikanlı* romanında olduğu gibi iki türlü babayla mücadele eder. Hem de iki türlü babanın tek bir beden de buluşmuş haliyle, çünkü Ömer'in biyolojik babası aynı zamanda İmam'dır. Ömer, güçlü olup babasını öldürmenin hayalini kurar. Yakup ise, öğretmenine aşık olmuştur. Babasını öğretmenini gözetlerken görür, babasından nefret eder. Yıldız ise, anne babası sevişirken seslerini duyar. Onların cinsel yaşamı, Yıldız'ı örseler.

Üç çocuğun farklı hikayeleri, üçünün de yetişkinler tarafından maruz bırakılmasıyla biter. Onlar mutluluğu, her maruz kalışta, doğanın içinde oynadıkları “ölüm oyunu”nda bulurlar (Lury 2010). Her birinin yaşadığı maruz kalış, doğanın içindeki uyku/ölüm görüntüleriyle seyirciye hatırlatılır.

Zaman filmde, acımasız bir biçimde iki şeyi ifade eder, birincisi taşradan çıkışın olmadığını, öyle ya da böyle büyüyeceklerini; ikincisiyse kutsal olan ezan sesinin ergenlerin dünyasına hiçbir şey katmadığını. Doğrusal zaman ve tarih mefhumu yetişkinlerin takviminde zaruridir. Oysa ergenlerin böyle bir takvimi yoktur. Onlar, filmde nesneleşen zamanın dışına çıkmaya çalışarak, doğanın zamanına ait olma umudunu taşırlar. Doğadaki nesnelere ise; kaplumbağa, çiftleşen eşekler, akrep ve sigaralarıdır. Onlar bedenlerine ait bütün soruları doğanın içinde sorarlar. Kaplumbağa, Yıldız'ın sorularını içinde taşır. Akrep, Ömer'in babasını öldürme isteği içindeki soruları. Yakup içinse, Ömer'le vurdukları bir kuşun

yenmeyişi ve sonrasında tütürdüğü sigarası, bedeniyle ilgili soruları saklar. Üç çocuğun peşine düştüğü asıl imkan ise, zamanın dışına çıkma hayalidir. Çünkü, zaman taşradır; Nurdan Gürbilek'in, *Yer Değiştiren Gölge* kitabında ifade ettiği gibi, çocukluktan tanınan bir sıkıntıdır taşra (1995).

Filmde yetişkinler, ergenlerin bedenini örselerler; Yıldız'ın annesi yeni doğmuş bebeğini Yıldız'ın kucağına vererek, onu annelik vasfıyla örseler. Ömer'in babası, onu tembel oluşuyla, Yakup'un babası ise, onun aşık olduğu öğretmene olan zaafıyla. Her biri bedenleri aracılığıyla sınanır. Ömer ve Yakup okula gitmeyerek, "dağda bayırda gezerek" bulurlar imkanı, çünkü onlar babalarına, sosyal kodlara, yetişkinliğin taşrasına benzemek istemezler. Pre-kapitalist ilişkilerin parçası olan babalar, aynı zamanda çocuklarına, sermaye ilişkilerini, çalışma zorunluluğunu, yuva kurma erdemini, kısacası yasayı da kabul ettirmeye çalışırlar (Sancar 2009). İmam olan Ömer'in babasının oğluna "sen tembelsin" demesinde, onu başarıyla ölçmesinde, kapitalist ilişkiler ağını görmek mümkündür, çünkü oğlunu iyi dua okumamakla değil, aynı zamanda okuldaki ödevini yapmamakla suçlar. Ömer'in güç istemesi, babasının yerine geçmek değil, tıpkı *Delikanlı* romanında olduğu gibi, onun ve parçası olduğu yapının yok olmasını istemesindedir. Ömer'in babası çoktan çözülmüş bir din kurumunun temsilcisidir o taşrada, çünkü kardeş oldukları Yakup'un ve Yıldız'ın babasıyla olan ilişkisi, bir mülk davasıdır. Taşra, uygar kapitalizmin bir parçasıdır *Beş Vakit*'te.

Zamanı nesnesi yapan ergenler ise, kendi hayalleriyle doldururlar onu. Onların zamanı, kurumların ve pre-kapitalist ilişkilerin dışındadır. Onların zamanı, uçurumun kenarında bedenlerini korur. Uçurum ergen bedene hem özne-oluşu hatırlatır hem de ölümün bir imkan olduğu gerçeğini.

5.3 Kayık, Gemi ve Hayat'ın Bedeni

Hayat Var (2008) filmi, Hayat karakterinin ergenlikten kadınlığa geçişinin hikayesidir. Babası ve hasta dedesiyle beraber yaşayan Hayat, Yekta'nın aksine okula gitmek istemektedir. Annesi Hayat'ı bırakıp gitmiştir. Polis bir adamla evli olan annesinin, o adamdan bir erkek çocuğu olmuştur. Hayat'ın öz babası gemilerdeki mültecilere kadın pazarlayan bir adamdır. Hayat'ı sevebilecek tek insan, film boyunca onu takip eden başka bir ergen çocuktur. Hayat'ın ergen bedeni, şehrin bedenine; Hayat'ın ergen sesi, vapurun sesine; Hayat'ın elbisesi –annesinin verdiği bir elbise-, şehrin üstüne geçirdiği, ona bol gelen, elbise arasında imkan arar. İstanbul şehrinin imkan aramasıdır Hayat'ın ergen bedenindeki imkan. Hayat'ın beden algısındaki eksiklik, bilinmezlik; şehrin kendi algısıdır aynı zamanda.

Hayat'ın var olup olmadığı sorusu, onu sınırlandıran bir dünyanın kendine sorması gereken sorudur. Hayat, bir sahne de bakkal tarafından tecavüze uğrar, bu tecavüz onun imtihanıdır. Bedenine yapılmış en büyük haksızlıktır.

Hayat, gücünü tıpkı *Beş Vakit*'in Ömer'i gibi kimse üzerinde kullanmak istemez. Tecavüze uğradığı sahnede, bakkaldaki çikolataları kucaklayarak okula gider ve arkadaşlarına dağıtır çikolataları. Hayat'ın imkanı, dünya da sevebileceği birini bulmaktır. Bu imkan, küçük nesnelere, hiyerarşiye karşı çıkararak, büyük nesnelere boy ölçüşmesidir. Kayıklar, gemilerle mücadele eder; filmin başında gördüğümüz, yanmakta zorlanan tek bir ampül, şehrin tüm ışıklarıyla; onun mırıltısı ise, vapurların sesiyle mücadele eder. Erkek figürlerinin egemen olduğu dünya da, Hayat, tecavüze uğradığında gelen kanın, ona hediye edilen rujun, "I love you" diye şarkı söyleyen ayıcığının, onları oluşturan kırmızı renginin peşinde sevgiyi arar. Hayat'ın öfkesi, kırmızının öfkesidir. Filmdeki nesnelere sıralarsak;

- Ruj
- Peluş bir ayı

- Hayvanlar
- Kayık
- Gemi
- Gemilerin sesleri
- Ampül
- Çikolata

Hayat'ı saran nesnelere, tıpkı diğer Reha Erdem film kişilerini saran nesnelere gibi, bir tutum olarak belirir. Hayat'ın öfkesi ve isyanıyla bir bütün olarak her biri, dilediklerini, varlık sınamalarını Hayat'la beraber sürdürür. Hayat'a dayatılan erkek kodları onu ne evde ne de okulda rahat bırakır. Onun ergen bedeni, değişimin arifesinde, kötülüğün yüzüyle tanışır. Dindir Hayat, oyuncak ayısının "I love you" sesinin, gerçeğe tekabül edeceği zamanı bekler. Gülelgül Altıntaş, Hayat karakteri için şunları söyler;

Ne yaşarsa yaşasın, başını eğmiyor. Her karşısına çıktığında tekmelediği hindi gibi, sürekli itilip kakılırken öfkesini içinde biriktiriyor. Herkes "versene" diyor Hayat'a, herkes bir şey istiyor. Bir dizinde babası, bir dizinde dedesi, bu erkeklerin arasında Hayat nefes alamıyor, boğuluyor (2009: 65).

Hayat, ergen bedeniyle, filmin sonunda yüzleşir. Ona bir seks işçisi tarafından hediye edilen ruju, onu seven çocuğun yanında tüm yüzüne yayar. Rujun anlamını değiştirerek, sevginin başka bir şekilde yaşanabileceği gerçeğine çarptırır seyirciyi, çünkü erkek kodlarını reddederken, bir anlamda kadın olma durumunu da reddeder. Bir motorla açılırlar final sahnesinde. Gemilerin, vapurların ortasında, küçük bir motor, onları uygarlığın olmadığı bir yere doğru sürer. Hayat, kendi imkanını, isyanı ve uyumsuzluğuyla yaratır. Bedenin acısı, bedeninin sınırları, ona bir "ampül"ün içinde Hayat'ı tanıtır.

SONUÇ

Reha Erdem filmleri, bedenın tüm olanaklarını seyirciye sunan bir sinema deneyimi yaşatır. Ergen film karakterleri, hoşnutsuzlukları, isyanları ve arada olma halleriyle taşıdıkları imkanı filmlerin dünyasından ifade eder. Güleğül Altıntaş'ın ifade ettiğı gibi, bu filmlerin hiçbirinde ergenlik kaçılabilir bir sığınak değildir, fakat hayat boyu koruyacağımız bir duyarlılıktır (2009). Ergenlik; iktidarın, tarih fikrinin, ideolojinin aygıtlarının, uygarlığın, kadın/erkek olma durumunun tam da ortasında olduğu için "bedenini" sorunsallaştırdığı nokta da imkanı içinde taşır.

Reha Erdem, bedenın içiyle/dışını, ruhu ve vücudu birbirine yakınlaştırma çabasıdır. Tezin amacı, bir potansiyel olarak ifade etmeye çalıştığım ergenin bedeninin politik olduğu gerçeğidir. Boyun eğmeyen beden, kendisini sorunsallaştırdığı oranda politiktir çünkü. Reha Erdem'in ifade ettiğı gibi, kesin ve değişmez tanımlardan uzak durarak, filmin dünyasından, sinemaya ve kültürel çalışmalara alternatif olabilecek bir serüvenin izini sürmeye çalıştım.

Nesnelerin dünyasından ergenlere bakmaya çalışırken, dönüştürücü, birbirinin içine geçen başka merkezler olduğunu fark ettim. Daha doğru ifadeyle, bir merkez olmadığını, hepimizin evrenin yalnızca bir parçası olduğunu anlamaya başladım.

Sinema sanatının içinde de bir hikayeyi ya da teknik tanımları "merkezi" kılma zarureti var. Bir film eleştirisi ya da akademik bir tez, alternatiflere, başka sorulara teşfik edici olmalıdır. Reha Erdem üzerine çalışma kararı aldığımda, ilk ve son ana kadar bu amaçla yoluma ilerledim.

Ponty'nin dediğı gibi "algılanan dünya" artık uykusundan uyanıyor(2012). İçinde yaşadığımız uzama, onu dolduran bedene, nesnelere; geçiş sürecinde olan şeylere farklı gözlerle bakmak gerekiyor artık. Ergenin bedeni, konumlandığı ve ilişki kurduğu her

nesneyle, tarihle, iktidarın varlığıyla bu farklı göz sayesinde hesaplaşıyor. Onun hesaplaşması, özne oluşunu bile reddedebilecek bir noktada. O nokta, kendisi için “kaçış çizgileri”ni yaratabiliyor.

Bugünün sinema seyircisi, edilgenliğinin dışında başka bir şeyi fark etmeli, sanat bir imkandır. Tarihe, iktidarlara, sermayeye, savaşımlara, kurumlara karşı bir imkan. Sanırım herkesin, ergen duyarlılığına ihtiyacı var. Hem bedenini yeniden inşa etmek hem de ruhunu yeniden düşünmek için.

Merleau-Ponty yeniden biçimlenen dünyayla ilgili şunları söyler:

Böyle böyle yeniden biçimlenen bu dünyada yalnız değiliz, insan insana bile değiliz gene de. Dünya hayvanlara, çocuklara, ilkelere ve delilere de kendini sunar, onlar da dünyada barınırlar, onlar da dünyayla birlikte varolurlar; bugünkü sohbetimizde göreceğimiz gibi, algılanan dünyayı yeniden bulguladığımız içindir ki yaşamın ya da bilincin bu gibi aşırı ya da sapkın biçimlerini de daha anlamlı ve ilginç bulabiliyoruz; dolayısıyla dünya ve insan tablosunun bütünü yeni bir anlam kazanıyor (2012: 36).

Klasik düşüncenin karşısına konumlandığı görüşü, farklı bedenlere, bedeninin seslerine, “uyumsuz”un doğasına kulak vermeyi çağırıyor herkesi. Sanırım, başka bir dünya yok.

KAYNAKLAR

- Althusser, L. 1989. *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Y. Alp (çev.) . İstanbul: İletişim Yayınları.
- Altıntaş, G. 2009. "Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan." *Kuru Rüyalar Alemi* içinde (s.49-73) der. Yücel, F. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Benjamin, W. 2011. *Tek Yön*. T. Turan (çev.) . İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Camus, A. 2007. *Sisifos Söyleni*. T. Yücel (çev.) . İstanbul: Can Yayınları.
- Cevizci, A. 2003. *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Corbin, A., Courtine, J.J., ve Vigarello, G. 2007. *Bedenin Tarihi 1-2*. S. Özen (çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Connell, R.W. 1998. *Toplumsal Cinsiyet ve İktidar*. C. Soydemir (çev.) . İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Çapan, S. 1986. "Fransız Yeni Dalgası" ...*Ve Sinema*: 3: 24-57.
- Elsaesser, T. 2005. "Ingmar Bergman – Person and Persona: The Mountain of Modern Cinema on the Road to Morocco (1994)." *European Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Erdem, R. 2013. Yönetmen. "Ergenlik ve Beden" konulu görüşme, 15 Ocak, İstanbul.
- Esen, Ş. 2010. *Türk Sinemasında Kilometre Taşları*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Freud, S. 2006. *Cinsellik Üzerine*. E. Kapkın (çev.) . İstanbul: Payel Yayınları.
- Foucault, M. 1980. *Power/Knowledge*. New York: Pantheon Books.
- Gander, M. J. ve Gardiner, H. W. 2010. *Çocuk ve Ergen Gelişimi*. A. Dönmez., Ç. Nermin ve O. Bekir (çev.) . Ankara: İmge Yayınevi.
- Gandler, S. 2007. "Tarih Meleği Neden Geriye Bakıyor?" *Cogito*: 52: 161-183.
- Greiner, M.V. and Kerrigan, J. R. "Puberty: Timing is Everything" *Pediatric Annals*: 35(12): 917-922.

- Gürbilek, N. 2001. *Kötü Çocuk Türk*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. 1995. *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Hannah, M. 2006. "Mysteries Of Puberty." *Sight and Sound*, Nov 2006, ss. 25, 1.
- Harvey, D. 2011. *Umut Mekanları*. Z. Gambetti (çev.) . İstanbul: Metis Yayınları.
- Hatun. Ş. 2010. "Bedende Kıpırdanmalar." *Manipule Edilen Beden: Ergenlik Dönemi* içinde (s. 295-309) der. Elçik, G., Özen, T.B. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Jacquet, Y., Huerre, P. 2012. "Ergenlik." *Dönüşümler* içinde (s.19-40) der. Jeammet, P., M. I. Ertüzün (çev.) . Ankara: Bağlam Yayıncılık.
- Kaim , A. A. 2011. "New Turkish Cinema – Some Remarks on the Homesickness of the Turkish Soul." Erişim tarihi: Nisan 2013
<http://cinej.pitt.edu/ojs/index.php/cinej/article/view/23>
- Kaptanoğlu, C. 2010. "Bedende Kıpırdanmalar." *Ruhunu Arayan Beden* içinde (s.19-42) der. Elçik, G. , Özen, T.B. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Kristeva, J. 2007. *Ruhun Yeni Hastalıkları*. N. Tatal (çev.) . İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lury, K. 2010. "Children in an open World: Mobility as ontology in New Iranian and Turkish Cinema." fty. sagepub.com. Erişim tarihi: Nisan 2013
<http://fty.sagepub.com/content/11/3/283.short>
- London, J. 1978. *Güneşe Doğru*. M. Örgen (çev.). İstanbul: May Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. 2010. *Algılanan Dünya*. Ö. Aygün (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Merleau-Ponty, M. 2012. *Göz ve Tin*. A. Soysal (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Paquot, T. 2011. *Şehinsel Bedenler*. Z. Bengü (çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Sancar, S. 2009. *Erkeklik: İmkansız İktidar*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Sennett, R. 2006. *Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir*. T. Birkan (çev.) . İstanbul: Metis Yayınları.
- Sontag, S. 2005. *Fotoğraf Üzerine*. O. Akınhay (çev.) . İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Tuncer, A.S. 2009. “Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan.” *Zamansallık ve Kaçış* içinde (s. 87-107) der. Yücel, F. İstanbul: Çitlembik Yayınları.
- Vasconcelos, J. M. 1995. *Delifişek*. İ. Kut (çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- Yücel, F. 2009. “Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan.” *Önsöz* içinde (s.7-14) der. Yücel, F. İstanbul: Çitlembik Yayınları.