

**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM
ENSTİTÜSÜ**

**HITCHCOCK SİNEMASINDA MAHREMİYET KAYBI VE TEKİNSİZLİK
KAVRAMLARI ÜZERİNE FREUDYEN VE FENOMENOLOJİK BİR OKUMA**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Meltem ÖZGÜN

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Elvan ERKMEN

Eylül 2025

**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ ★ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM
ENSTİTÜSÜ**

**HITCHCOCK SİNEMASINDA MAHREMİYET KAYBI VE TEKİNSİZLİK
KAVRAMLARI ÜZERİNE FREUDYEN VE FENOMENOLOJİK BİR OKUMA**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Meltem ÖZGÜN

Mimarlık Anabilim Dalı

Mimarlık Tarihi Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Elvan ERKMEN

Eylül 2025

MELTEM ÖZGÜN tarafından hazırlanan HITCHCOCK SİNEMASINDA MAHREMİYET KAYBI VE TEKİNSİZLİK KAVRAMLARI ÜZERİNE FREUDYEN VE FENOMENOLOJİK BİR OKUMA adlı bu tezin yüksek lisans tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

.....
Tez Yöneticisi

Bu çalışma, jürimiz tarafından Mimarlık Anabilim Dalında yüksek lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : _____

Üye : _____

Üye : _____

Üye : _____

Üye : _____

Bu tez, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kurallarına uygundur.



Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Meltem ÖZGÜN



HITCHCOCK SİNEMASINDA MAHREMİYET KAYBI VE TEKİNSİZLİK KAVRAMLARI ÜZERİNE FREUDYEN VE FENOMENOLOJİK BİR OKUMA

ÖZET

Bu çalışmada, Alfred Hitchcock'un psikolojik gerilim film türünde seçilmiş üç ustalık dönemi eseri kapsamında, sinemadaki ev mekânlarının mahremiyet kaybıyla tekinsiz hale gelişleri Freudyen kuramlar ışığında, mekânsal fenomenolojik yöntemle analiz edilmiştir. Öznenin eviyle kurduğu tinsel bağın yapıtaşı olan mahremiyet kavramı, hem başkalarınca merak unsuru olması hem de yitirildiğinde ortaya çıkan Freudyen tekinsizlik hissiyatı açısından ele alınmış, mahremiyetin ve tekinsizliğin mekânsal temsilinde psikolojik etkileri olan kurgusal evlere ait mimari öğelerin, filmler özelinde fenomenolojik anlamları değerlendirilmiştir. Hitchcock eserlerinde mekân, fiziksel olduğu kadar algısal ve tinsel düzlemde hikayenin psikodinamik yapısına gerilim unsuru olarak katkı sağlar ve bu bağlamda mekânların ilgili öğeleri, çalışmada fenomenolojik göstergeler olarak ele alınmıştır. Nesnenin özünü insanla kurduğu bağ ile açıklayan fenomenoloji, algılananın fiziksel ve işlevsel özelliklerinin yanı sıra algılayan öznenin geçmiş yaşantısındaki deneyimleriyle ilgilenir ve bu yönüyle psikanalitik yaklaşımın geçmiş ve bilinçdışı ile kurduğu ilişkiye eklemlenerek Hitchcock'un tekinsiz sinemasal mekânlarının Freudyen çözümünde tamamlayıcı bir yöntemsel zemin sunar.

Şüphesiz öznenin bilinçdışının, mekânsal algısını en yoğun olarak etkilediği mekân evdir. Evi, özneyi dışarıdaki fiziksel zorluklardan olduğu kadar psikolojik baskılardan da korurken anılarının ve bastırılmışlıklarının da konumudur. Ona dışarıda sürekli değişen dünyanın aksine bir süreklilik vadeder ve kök salmasına izin verir. Kök saldığı, ikamet ettiği evi kişinin mahremidir ve mahremiyet, kişinin başkalarından ayırttığı bir içsellığe sahip olmasına olanak sağlarken aynı zamanda evini, başkalarınca bir merak unsuru haline getirir; merak edenler için kişinin mahremi artık keşfedilmeyi bekleyen bir gizdir. Nitekim özne, hem izlenmekten rahatsız olur hem de

başkalarını izlemekten haz duyar ancak kendisinin yalnızca bir görüş açısı varken varoluşu her açıdan gözlemlenmeye açıktır. Dolayısıyla kendine mahrem bir alan, bir ev, bir kabuk yaratır. Dış dünyayı görmeye devam etmek için kabuğuna açtığı bir pencere, mahremini gözetlemek isteyen içine içeriye açılan bir perspektif sunar. Mahremiyet ihlali, hem toplumsal ahlaka uymayışi nedeniyle vicdani bir rahatsızlık unsuru, hem de kapalı pencereler, kapılar ardından çıkacakların öngörülemezliği nedeniyle tekinsiz bir deneyimdir. Schelling tarafından ilk kez felsefi bir temele dayandırılan tekinsizlik kavramı; bilinçdışında kalması gerekenin beklenmedik şekilde görünür hale gelmesinin neden olduğu rahatsız deneyim olarak tanımlanmışken, Jentsch tarafından psikolojik temellere oturtularak; entelektüel belirsizlik olarak açıklanmıştır ancak Freud'un belirttiği üzere, her yabancı olan tedirgin edici değildir ama yabancılaşmanın dönüşü tekinsizlik yaratır. Yabancılaşan, kişinin bir nedenle bastırılmış olduğu mahremidir ve beklenmedik anda açığa çıkması psikolojik tedirginlik nedenidir.

Bu çalışmada, Hitchcock eserlerinden seçilen “Rebecca”, “Rear Window” (Arka Pencere) ve “Psycho” (Sapık) filmlerinin okumalarında Freudyen kavramlardan yararlanma tercihinin temel nedeni tezin ana çalışma konuları olan “tekensizlik hissiyatı” ve “tekensiz ev” olgusunun Freudyen kavramlar olmasıdır. İrdelenen Hitchcock sinemasındaki tekensizlik kavramı, özellikle ev mekânları ve mahremiyetin kaybı bağlamında ele alınmış ve tekensizlik kavramının kuramsal temeli olarak Freud'un “Tekensiz” adlı makalesi tercih edilmiştir. Bu tercih Hitchcock'un anlatı yapısında, bastırılmış olanın geri dönüşü, bilinçdışının mekânsal yansımaları ve evlerin mahremiyet ihlali gibi Freudyen temaların belirgin biçimde yer alması nedeniyle metodolojik olarak tutarlıdır.

İnsanın günlük yaşantısının vazgeçilmezi olan mekân, insanı anlatan sinema sanatında da yer bulur ve sinema, dinamik anlatı yapısı sayesinde tekensizlik hissiyatı dahil insanın mekânla kurduğu devingen her ilişkiyi üçüncü göz olarak irdeleme fırsatı yaratır. Nitekim, tekensizlik kavramını psikanalitik temellerle çalışan Freud'un saptadığı beş ana tekensizlik nedeni (bir şeyin canlı veya cansız ayrımının yapılamayışı, bir şeyin ikizlik/çiftlik durumu, bir şeyle tesadüf sınırlarını aşacak kadar fazla karşılaşma durumu, ölümden geri dönüş ve insan beden bütünlüğünün bozulması), başta korku ve psikolojik gerilim türüne ait eserlerde olmak üzere

filmlerin olay örgüleri ve kurgusal mekânlarında karşımıza çıkar. Kurgusal mekânlar, fiziksel mekânlardan farklı olarak içeriği oldukları anlatının ihtiyaçlarına göre oluşturulmuş ve bütünüyle düşünseldir. Bu nedenle, sadece ait oldukları eserde bir anlam ifade ederken, içerdikleri sembolik mimari öğeler sayesinde salt bir sahne görevi görmekten öte anlatının içsel ve dramatik etkisine katkıda bulunur. Korku ve psikolojik gerilim türündeki sinema eserlerinde mekânsal tekinsizliğin bilinçli olarak kurgulanması ve tekinsizlik kavramının ev ve mahremiyet kavramlarıyla ilişkili olması nedeniyle eserler, ikamet eden özne açısından evin anlamının farklı bağlamlarda gözlemlenmesine imkan tanırken, bu çalışmada irdelenmek üzere seçilen üç Hitchcock eserindeki kurgusal ev mekânları, salt bir konum olmaktan öte birer öznedir, fenomenolojik öğeleri ile karakterleri metaforize eder, izler, dışlar ve davet eder.

Özetle bu çalışmada, dinamik mekânsal anlatısı gereği öznenin mekânla kurduğu devingen ilişkiyi irdelemeye olanak sağlayan sinema eserlerinden seçilen üç psikolojik gerilim türüne ait Hitchcock filmi kapsamında, kurgusal evlerin ikamet edilebilirliklerini kaybedişleri, kavramsal araç olarak seçilen Freudyen kuramlar odağında irdelenirken, atmosferik tekinsizlik hissiyatına semiyotik katkıları belirlenen mimari öğeler aracılığıyla mekânsal fenomenolojik yöntemle analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hitchcock, Freud, Sinema Mekânları, Ev, Mahremiyet, Tekinsizlik



A FREUDIAN AND PHENOMENOLOGICAL READING ON THE LOSS OF PRIVACY AND THE CONCEPT OF THE UNCANNINESS IN HITCHCOCK'S CINEMA

ABSTRACT

In this study, within the scope of three selected masterpieces from Alfred Hitchcock's psychological thriller genre, the transformation of domestic spaces in cinema into sites of uncanniness through the loss of privacy is analyzed phenomenologically in the light of Freudian theories. The architectural elements of fictional domestic spaces, which both render privacy a matter of curiosity for others and, when lost, contribute to the Freudian notion of the uncanny, are examined phenomenologically in relation to the films. In Hitchcock's works, space functions not merely on a physical level but also on perceptual and spiritual planes, contributing to the psychodynamic structure of the narrative as a source of tension; in this regard, spatial elements are considered as phenomenological indicators in the study. Phenomenology, first established on a philosophical basis by Husserl, emerged as a critique of the dogmatic system that regarded spatial furnishings merely as physical entities, instead defining the essence of objects through their relation to human experience. By emphasizing that perception is shaped not only by the physical and functional properties of objects but also by the subject's past experiences, phenomenology connects with psychoanalysis' concern with the unconscious and the past, thus providing a complementary methodological framework for a Freudian interpretation of Hitchcock's uncanny cinematic spaces.

Undoubtedly, the space most profoundly shaped by the subject's unconscious is the home. The home shelters the subject not only from the material difficulties of the outside world but also from psychological pressures; it is also the repository of memories and repressions. Unlike the ever-changing external world, it promises continuity and allows the subject to take root. The home in which one dwells becomes one's privacy, and privacy, while enabling a sense of interiority distinct from others, simultaneously renders the home an object of curiosity. For the onlooker, the private becomes a secret awaiting discovery. Accordingly, the subject both feels discomfort at being watched and derives pleasure from watching others; yet while the subject possesses only a single perspective, their own existence is observable from all angles.

Hence, the subject creates for themselves a private space, a home, a shell while leaving an opening to the outside through a window. However, that same window, while permitting the subject to see outside, also offers the scopophilic a perspective into the interior. The violation of privacy is uncanny both because it violates moral codes and because closed doors and windows conceal the unpredictable, generating an unsettling experience. The concept of the uncanny, first philosophically grounded by Schelling, is defined as the disturbing experience of what should remain hidden in the unconscious becoming unexpectedly visible; later, Jentsch established it on psychological grounds, describing it as intellectual uncertainty. Yet, as Freud emphasizes, not everything unfamiliar is uncanny; rather, it is the return of what has become estranged that produces uncanniness. What becomes estranged is the subject's own repressed privacy, and its exposure is the source of unease.

In this study, the preference for employing Freudian concepts in the phenomenological readings of Hitchcock's films *Rebecca*, *Rear Window*, and *Psycho* lies in the fact that the experience of the uncanny and the notion of the uncanny house (two central themes of the dissertation) are fundamentally Freudian concepts. The uncanny in Hitchcock's cinema is examined particularly in relation to domestic spaces and the loss of privacy, with Freud's essay "The Uncanny" serving as the theoretical foundation of the analysis. This choice is methodologically coherent as Hitchcock's narratives distinctly incorporate Freudian themes such as the return of the repressed, the spatial manifestations of the unconscious, and the violation of domestic privacy.

Space, an indispensable component of everyday human life, naturally finds a place in cinema, an art form that reflects the human life. Cinema, through its dynamic narrative structure, offers the opportunity to analyze from a third person perspective the fluid and shifting relationship between human beings and spaces, including the experience of the uncanny. Indeed, Freud identifies five primary sources of the uncanny (the indeterminacy of the animate and inanimate, the doubling/twinning of the self, excessive repetition, the return from death and the violation of bodily integrity), all of which appear in the narratives and fictional spaces of films, particularly within the horror and psychological thriller genres. Unlike Cartesian spaces, fictional spaces are constructed according to the needs of the narrative and are entirely conceptual; while meaningful only within their respective works, their symbolic architectural elements contribute to the inner and dramatic force of the story beyond serving merely as

settings. Works in the horror and psychological thriller genres, through the deliberate construction of spatial uncanniness and its close association with the notions of home and privacy, allow the meaning of domesticity for the inhabitant to be observed across different examples. In the three Hitchcock films selected for this study, fictional domestic spaces are treated not merely as locations but as subjects in their own right: through their phenomenological qualities they metaphorize, observe, exclude and invite the characters.

In summary, this study examines how fictional domestic spaces lose their habitability, through three Hitchcock films belonging to the psychological thriller genre. As Freudian theories selected as conceptual tools, it offers a phenomenological spatial analysis of the architectural elements whose semiotic contributions to the notion of atmospheric uncanniness are identified.

Keywords: Hitchcock, Freud, Cinematic Spaces, Home, Privacy, Uncanniness



ÖNSÖZ

En büyük hayalim olan Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde yüksek lisans eğitimim ve tez yazma serüvenim boyunca her konuştuğumuzda bana mimarlığa, sanata ve hayata karşı yeni bir pencere açan sevgili hocam Dr. Öğr. Üyesi Elvan Erkmen'e ve hayatımda aldığım her kararda maddi ve manevi arkamda duran sevgili annem Pınar Özer'e sonsuz teşekkürler.

Eylül 2025

Meltem ÖZGÜN





İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	vii
ABSTRACT	xi
ÖNSÖZ	xv
İÇİNDEKİLER	xvii
ŞEKİL LİSTESİ	xix
1. GİRİŞ	1
1.1 Çalışmanın Amacı.....	2
1.2 Çalışmanın Kapsamı.....	3
1.3 Çalışmanın Yöntemi.....	4
2. EV BAĞLAMINDA MEKÂN-ÖZNE İLİŞKİSİ	5
2.1 Mekânsal Fenomenoloji ve Ev.....	6
2.2 İkamet.....	7
2.3 Mahremiyet.....	8
2.4 Freudyen Mahremiyet Kaybı ve Tekinsizlik.....	10
3. MEKÂN VE SİNEMA	17
3.1 Mekân.....	17
3.2 Kurgusal Mekân.....	18
3.2.1 Sinema Mekânları.....	20
3.2.2 Sinemada Tekinsiz Mekânlar.....	24
4. HITCHCOCK SİNEMASINDA MAHREMİYET KAYBI VE TEKİNSİZLİK	33
4.1 Alfred Hitchcock Biyografisi.....	33
4.2 Alfred Hitchcock Sineması.....	35
4.2.1 Rebecca.....	51
4.2.2 Arka Pencere.....	62
4.2.3 Sapık.....	74
5. SONUÇ	97
KAYNAKÇA	103



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1 : Freudyen Yapısal Kişilik Kuramı Buzdağı Modeli. 2025.....	10
Şekil 2.2 : Çocuk Odası. Bourgeois. 1994.....	12
Şekil 2.3 : Çocuk Odası. Bourgeois. 1994.....	12
Şekil 2.4 : Ebeveyn Odası. Bourgeois. 1994.....	12
Şekil 2.5 : Kırmızı Oda. Bourgeois. 1994.....	12
Şekil 2.6 : Çalışmada Yararlanılan Freudyen Kavramlar ve Kısa Tanımları.....	14
Şekil 3.1 : Mekânın Üçlü Diyalektiği Modeli. 2025.....	18
Şekil 3.2 : Platon'un Mağara Alegorisi.....	22
Şekil 3.3 : Trendeki Yabancılar. Hitchcock. 1951.....	23
Şekil 3.4 : Fahrenheit 451. Truffaut. 1966.....	24
Şekil 3.5 : Trenin Gara Girişi. Lumière & Lumière. 1895.....	24
Şekil 3.6 : Rosemary'nin Bebeği. Polanski. 1968.....	27
Şekil 3.7 : Grady İkizleri. Kubrick. 1980.....	28
Şekil 3.8 : Labirent. Kubrick 1980.....	28
Şekil 3.9 : Otel Koridoru. Kubrick 1980.....	29
Şekil 3.10 : Mezarlık ve Hortlak. Romero. 1968.....	29
Şekil 3.11 : Arka Pencere. Hitchcock. 1954.....	30
Şekil 3.12 : İtiraf. Demirkubuz. 2001.....	32
Şekil 4.1 : Yönetmen-Auteur Kuramı Modeli. 2025.....	35
Şekil 4.2 : Ölüm Kararı. Hitchcock. 1948.....	36
Şekil 4.3 : Kule Mervivenleri. Hitchcock. 1958.....	37
Şekil 4.4 : Sapık Filminde Alfred Hitchcock. Hitchcock. 1960.....	37
Şekil 4.5 : Madeleine'in İntihar Sahnesi. Hitchcock. 1958.....	38
Şekil 4.6 : Hitchcock Olay Örgüsü Modelleri ve Hollywood Filmografisi.....	39
Şekil 4.7 : Hitchcock'un Freudyen Kavramlar İçeren Hollywood Filmografisi.....	41
Şekil 4.8 : Bayan Bates'in Yatak Odası. Hitchcock. 1960.....	43
Şekil 4.9 : Rebecca'nın Çalışma Masası. Hitchcock, 1940.....	43
Şekil 4.10 : Rebecca Giriş Sahnesi. Hitchcock. 1940.....	45
Şekil 4.11 : Arka Pencere Giriş Sahnesi. Hitchcock. 1954.....	45
Şekil 4.12 : Sapık Giriş Sahnesi. Hitchcock. 1960.....	45
Şekil 4.13 : Panoptikon Hapishane Tasarımı. Bentham. 1785.....	47
Şekil 4.14 : Öldüren Hatıralar Rüya Sekansı. Hitchcock. 1945.....	48
Şekil 4.15 : Bayan De Winter ve Kahya Bayan Danvers. Hitchcock. 1940.....	49
Şekil 4.16 : Komşularını Gözetleyen Jefferies. Hitchcock. 1954.....	50
Şekil 4.17 : Delikten Gözetlenen Marion. Hitchcock. 1960.....	50
Şekil 4.18 : Rebecca Filminde Fenomenolojik Mimari Öğeler. 2025.....	52
Şekil 4.19 : Manderley Malikanesi. Hitchcock. 1940.....	52
Şekil 4.20 : Manderley Malikanesi. Hitchcock. 1940.....	53
Şekil 4.21 : Mavi Sakal'ın Odası.....	55

Şekil 4.22 : Sahanlık. Hitchcock. 1940.....	55
Şekil 4.23 : Maskeli Balo Merdiven Sekansı Hitchcock. 1940.....	56
Şekil 4.24 : Manderley Malikanesi: Rebecca'nın Odası. 2025.....	58
Şekil 4.25 : Rebecca'nın Odasında Bayan De Winter ve Bayan Danvers. 1940.....	59
Şekil 4.26 : Kulübe. Hitchcock. 1940.....	60
Şekil 4.27 : Kulübe Sekansı. Hitchcock. 1940.....	61
Şekil 4.28 : Manderley Malikanesinin Yanışı. Hitchcock. 1940.....	61
Şekil 4.29 : Karşı Apartman Sakinleri Hitchcock. 1954.....	63
Şekil 4.30 : Arka Pencere Filminde Fenomenolojik Mimari Ögeler. 2025.....	64
Şekil 4.31 : Jefferies'in Eşyaları. Hitchcock. 1954.....	65
Şekil 4.32 : Sokağa Açılan Aralıkta Thorwald Hitchcock. 1954.....	67
Şekil 4.33 : Daireler ve Avlu. 2025.....	68
Şekil 4.34 : Karşı Apartmanın Görünüşü. 2025.....	69
Şekil 4.35 : Avlu Sahnelerinin Kolajı. 2025.....	70
Şekil 4.36 : Yangın Merdiveninde Lisa. Hitchcock. 1954.....	71
Şekil 4.37 : Jefferies'in Kapısı. Hitchcock. 1954.....	72
Şekil 4.38 : Kapıyı Aralayan Thorwald. Hitchcock. 1954.....	72
Şekil 4.39 : Pencereden Atlayan Jefferies. Hitchcock. 1954.....	73
Şekil 4.40 : Sapık Filminde Fenomenolojik Mimari Ögeler. 2025.....	75
Şekil 4.41 : Sapık Filmi Giriş Sekansı. Hitchcock. 1960.....	76
Şekil 4.42 : Sapık Filmi İç Mekanlar. Hitchcock. 1960.....	76
Şekil 4.43 : Norman ve Doldurulmuş Kuş. Hitchcock. 1960.....	77
Şekil 4.44 : Norman'ın Ofisindeki Tablo. Hitchcock. 1960.....	78
Şekil 4.45 : Norman'ın Ofisindeki Delik. Hitchcock. 1960.....	78
Şekil 4.46 : Duş Sekansı. Hitchcock. 1960.....	79
Şekil 4.47 : Bataklık. Hitchcock. 1960.....	80
Şekil 4.48 : Arazi Kroki Çizimi. 2025.....	81
Şekil 4.49 : House By The Railroad. Hopper. 1925.....	82
Şekil 4.50 : Bates'lerin Evi. Hitchcock. 1960.....	82
Şekil 4.51 : Night Windows. Hopper. 1928.....	82
Şekil 4.52 : Arka Pencere. Hitchcock. 1954.....	82
Şekil 4.53 : Bates Motel ve Ev.	83
Şekil 4.54 : Ev ve Penceredeki Kadın Silüeti. Hitchcock. 1960.....	84
Şekil 4.55 : Bates Motel. 2025.....	85
Şekil 4.56 : Bates'lerin Evi: Zemin Kat. 2025.....	86
Şekil 4.57 : Bates'lerin Evi: Üst Kat. 2025.....	87
Şekil 4.58 : Bates'lerin Evi: Mahzen. 2025.....	88
Şekil 4.59 : Arbogast'in Öldürülüşü. Hitchcock. 1960.....	89
Şekil 4.60 : Lila'nın Eve Yürüyüş Sekansı. Hitchcock. 1960.....	90
Şekil 4.61 : Lila'nın Eve Girişi. Hitchcock. 1960.....	90
Şekil 4.62 : Bayan Bates'in Yatak Odası Sekansı. Hitchcock. 1960.....	91
Şekil 4.63 : Norman'ın Yatak Odası Sekansı. Hitchcock. 1960.....	92
Şekil 4.64 : Bayan Bates'in Kıyafetleriyle Norman. Hitchcock. 1960.....	92
Şekil 4.65 : Ed Gein'in Evi. 1957.....	93
Şekil 4.66 : Ed Gein'in Annesinin Yatak Odası. 1957.....	93
Şekil 4.67 : Mahzene Girerken Lila. Hitchcock. 1960.....	94
Şekil 4.68 : Mahzen. Hitchcock. 1960.....	95
Şekil 4.69 : Mahzen Sekansı. Hitchcock. 1960.....	96
Şekil 5.1 : Rebecca, Arka Pencere ve Sapık Filmlerinin Freudyen Fenomenolojik Analizleri.	99

1. GİRİŞ

Alfred Hitchcock 1923'te İngiltere'de başladığı elli üç yıllık yönetmenlik kariyerinde altmıştan fazla sinema eseri üretmiş, olgunluk çağı olarak atfedilen 1940-1976 yılları arasındaki eserlerini Hollywood'da vermiştir. Öncüsü olduğu psikolojik gerilim film türündeki eserlerinde, karakterlerin sıradanlığı ile herkesin içinde karanlık arzular barındırabileceği mesajının izleyicide oluşturduğu rahatsızlık hissiyle bilinen Hitchcock'un sinemasında, kasıtlı olarak yaratılan atmosferik tekinsizlik hissiyatı için ev kavramından oldukça yararlanılmıştır. Yalnızca psikolojik gerilim türünün değil, modern sinemanın da en etkili isimlerinden olan Hitchcock, sinema anlatısında evi yalnızca bir mekân olarak değil, bastırılmış arzuların ve bilinçdışının sahneye çıktığı bir alan olarak kurgulayarak, mimariyi psikolojik gerilimin asli bir unsuru haline getirmiştir. Mimarlık, psikoloji ve sinema gibi farklı disiplinlerin çalışmalarında mercek altına alınmış olan Hitchcock eserlerinin fenomenolojik olarak incelenebilirliği ve mekân-özne ilişkisinin “tekinsizlik” hissiyatı bağlamında okunmasına veri sağlanabilirliği kuşkusuzdur.

Sinema sanatı, görsel doğası gereği mekânları öykülerin bir parçası haline getirir. İnsanın mekânlara her alanda ihtiyaç duyması nedeniyle mekânlar sinemanın istemsizce kullanım alanlarını oluştururken, kurgusal mekân seçimleri çoğu zaman bilinçli olup filmin öyküsüne hizmet eder; kullanılan ev mekânları, orada ikamet eden karakterlerin psikolojik, sosyolojik, ideolojik, ekonomik, kültürel vb. özelliklerine ışık tutar. Ev, ikamet edeninin kabuğudur, öznenin barınma ihtiyacına hizmet eden dört duvar ve bir üst örtü olmaktan öte onu o yapan anıların biriktiği yerdir. Bachelard'a göre evi, dış dünyanın dinamikliğine karşın özneye sürekliliği öğütler, evi olmasa özne dağılmış bir varlık olurdu. Ev, barınanını gökten inen fırtınalardan koruduğu gibi yaşamdaki fırtınalara karşı da hayatta tutar (Bachelard, 2023). Freud'a göre ise ev, hem bir barınak hem de bilinçdışının karanlığından fısıldayan sessiz bir yabancıdır (Freud, 2017). Evi, özneye her zaman koruma vadedemez; nitekim evi, iyi anıları kadar kötü anıların da mekânıdır.

Bu çalışmada, seçilen üç psikolojik gerilim türüne ait Hitchcock filmi kapsamında, kurgusal evlerin ikamet edilebilirliklerini kaybedişleri, kuramsal araç olarak tercih edilen Freudyen tekinsizlik kavramı çerçevesinde irdelenmiştir. Tekinsizlik nedeni olan öznenin mahremiyet kaybının, sinema eserlerindeki mekânsal anlatısına hizmet eden mimari öğeler, filmler özelinde fenomenolojik yöntemle analiz edilmiştir.

1.1 Çalışmanın Amacı

Bu çalışmada, Alfred Hitchcock'un ustalık çağı olan Hollywood dönemine ait “Rebecca”, “Rear Window” (Arka Pencere) ve “Psycho” (Sapık) eserlerinde, Freudyen tekinsizlik kavramı bağlamında mahremiyet kaybının neden olduğu tedirgin edici psikolojik deneyimin mekânsal yansımalarının fenomenolojik yöntemle okunması amaçlanmıştır. Seçilen üç filmde de psikopatolojik temaların baskınlığı söz konusuyken, her bir film mahremiyet kaybının tetiklediği tekinsizlik olgusunu farklı anlatılar üzerinden irdeleme imkanı sunar.

İnsanın mekânla kurduğu ilişkinin akışkan doğasını, dinamik hikaye anlatısı aracılığıyla sunma yetisine sahip sinema sanatından seçilen söz konusu Hitchcock eserlerini, Freudyen tekinsizlik kavramı ışığında incelemek ve filmler özelinde, tekinsiz anlatıya semiyotik katkıları saptanan mimari öğelerin fenomenolojik anlamlarını analiz etmek çalışmanın asıl motivasyonudur. Aynı zamanda Hitchcock'un eserlerini mimari, sinematografik ve psikolojik açılardan değerlendiren mevcut akademik literatüre, tekinsizlik kavramı bağlamında mekânsal fenomenolojik bir okuma önerisiyle katkıda bulunmak hedeflenmiştir.

1.2 Çalışmanın Kapsamı

Çalışmanın kapsamı, “1. Giriş”, “2. Ev Bağlamında Mekân-Özne İlişkisi”, “3. Mekân ve Sinema”, “4. Hitchcock Sinemasında Mahremiyet Kaybı ve Tekinsizlik” ve “5. Sonuç” bölümlerinden oluşan strüktür etrafında şekillendirilmiştir. İkinci bölümün çıkış noktası, öznenin eviyle kurduğu tinsel ilişkiyi 20. Yüzyıl düşünürlerinin mekânsal fenomenoloji çalışmaları ışığında incelemektir. İkamet etme kavramının yapıtaşı olan mahremiyet olgusu ve Freudyen tekinsizlik kavramına neden olan mahremiyet kaybı, özne ve evi ilişkisi odağında çalışılmıştır. Üçüncü bölümün

omurgasını ise insanın yaşamının her anında ihtiyaç duyduğu mekânların, istemsizce insanı anlatan sinema sanatında da yer bulması nedeniyle oluşan mekân-sinema ilişkisini irdelemek oluşturmuştur. Bu bölümde, mekân ve kurgusal mekân kavramları ile ilgili literatür araştırmaları yapılmıştır. Ardından, mimarlık ve sinema disiplinlerinin arakesitinde, sinema mekânları ve daha sonra, çalışma alanı tezin ana konusu olan Hitchcock eserleri doğrultusunda daraltılarak, tekinsiz sinema mekânları çalışılmıştır. Bu bölümde ek olarak, Freud'un 1919'da yayımlanan "Tekinsiz" adlı makalesinde irdelenen beş temel tekinsizlik nedeni, tekinsiz sinema mekânları kapsamında örneklendirilmiştir. Dördüncü bölümde Alfred Hitchcock'un sinema sanatına kazandırdıkları ve özgün yönetmenlik stili, François Truffaut'nun "yönetmen-auteur" kuramı odağında çalışılmıştır. Bölümün devamında ise seçilen üç ustalık çağı eseri kapsamında, Freudyen tekinsizlik kavramına uygun olarak mahremiyet ihlali nedeniyle ikamet edilebilirliğini kaybetmiş evlerin, filmler özelinde belirlenen fenomenolojik mimari öğeler ışığında mekânsal okuması yapılmıştır.

Bu çalışma, Hitchcock sinemasında tekinsizlik olgusunu özellikle ev mekânları ve mahremiyet kaybı bağlamında ele alır ve kavramsal çerçevesini Freud'un "Tekinsiz" adlı makalesi üzerine inşa eder. Bu kuramsal yönelim, Hitchcock'un anlatısında bastırılmış olanın geri dönüşü, bilinçdışının mekânsal izdüşümleri ve evin mahremiyetinin ihlali gibi Freudyen motiflerin belirginliği nedeniyle metodolojik açıdan tutarlıdır. Nitekim yönetmenin filmlerinde karakterlerin ev içi deneyimleri, bastırılmışlıkların mekân aracılığıyla dışavurulması olduğundan Freud'un tekinsizlik kavramı çalışmada öncelikli analitik araç haline gelmiştir. Bununla birlikte, mekânsal öğelerin fenomenolojik boyutlarını görünür kılmak amacıyla Freud'un ilişkili diğer psikanalitik kuramsal açılımlarından yararlanılmıştır. Hitchcock'un filmlerinde bastırma, tekinsizlik, fetişizm gibi Freudyen kuramlar mekân, karakter ve olay örgüsü arasında net bağlar kurmaya imkan tanırken öte yandan Jung'un arketip yaklaşımı ise kolektif bilinçdışı anlayışına dayandığından, filmlerdeki spesifik sahne ya da mekânları açıklamak için genel ve evrensel kalır. Lacan'ın simgesel düzen kuramı ise yapısal ve dil merkezli çerçevesi nedeniyle daha soyut ve dolaylı bir yorum alanı açar. Bu nedenle alternatif teorik yaklaşımlar, çalışmanın kapsamı dışında bırakılmış ve eserlerin fenomenolojik analizleri, Freudyen kuramların sunduğu psikanalitik çerçevede yapılmıştır. Hitchcock'un daha önce Freudyen kavramlar bağlamında akademik çalışmalara konu olmuş eserleri arasından bu çalışmada Rebecca, Arka

Pencere ve Sapık filmlerinin seçilmesinin temel nedeni, eserlerin mahremiyet kaybıyla ortaya çıkan tekinsizlik hissiyatını Freudyen ve fenomenolojik okumaya olanak tanınmasıdır. Bu seçim, yönetmenin diğer Freudyen göndermeler içeren yapıtlarından farklı olarak söz konusu üç filmde de tekinsizliğin merkezinde, mahremiyet kaybı olmasından kaynaklanmaktadır.

1.3 Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada, 20. yüzyıl düşünürlerinden Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty ve Bachelard'ın fenomenolojik mekâna ilişkin kuramları ile Freud'un "tekinsizlik" kavramı ev, mahremiyet ve mahremiyet kaybı ekseninde ele alınmıştır. Bu kuramsal çerçeve üzerinden Hitchcock'un Rebecca, Arka Pencere ve Sapık filmleri, Freudyen ve mekânsal fenomenolojik bir okumaya tabi tutularak mevcut literatüre özgün bir katkı sağlamak amaçlanmıştır.

Çalışmanın kuramsal çerçevesi, evin yalnızca fiziksel bir sığınak değil, bireyin iç dünyasını barındıran tinsel bir alan olduğunu varsayar ve ev kavramının yapıtaşları olan mahremiyetin, kaybedilmesi durumunda meydana gelen tedirgin edici psikolojik deneyimi tekinsizlik olarak atfeder. Freudyen tekinsizlik motifleri odağında, özne-mekan ilişkisinin kurgusal sinema mekânları kapsamında irdelenmesinin ardından seçilen üç Hitchcock eseri özelinde kurgusal evlerin neden olduğu tekinsizlik hissiyatı, Freud'un "Tekinsiz" adlı makalesi kuramsal temel alınarak, öznelerin mahremiyet kaybı odağında incelenmiştir. Seçilen eserlerdeki evlerin ikamet edilebilirliklerini kaybedişleri, Freudyen tekinsizlik kavramı doğrultusunda mekânsal olarak okunulurken hikaye anlatısındaki sırayla paralel olarak ele alınan psikanalistin ilişkili kuramları ile filmler özelinde anlatıya fenomenolojik katkıları saptanan mimari öğelerden yararlanılmıştır; avlu, kulübe, bataklık, mahzen, merdiven, kapı, pencere, perde, çekmece-sandık-dolap. Bu mimari öğeler, ait oldukları sahnede yalnızca birer dekor değil, Hitchcock tarafından izleyicinin bilinçaltına seslenmesi hedeflenen fenomenolojik sembollerdir. Hitchcock eserlerinin içeriksel ve kavramsal düzeyde incelenmesini amaçlayan bu çalışma yöntemi, betimsel analiz ve fenomenolojik yorumlama teknikleriyle desteklenmiştir.

2. EV BAĞLAMINDA MEKÂN-ÖZNE İLİŞKİSİ

“İnsan, her yeni eve ocak tanrılarını da götürür.” (Bachelard, 2023, s.37)

İnsanın en temel ihtiyaçlarından olan barınma dürtüsüyle doğan ev kavramı, fiziksel bir koruma vadeden dört duvar ve bir üst örtü olmaktan ötesidir ikamet eden için; tanıdığı ilk mekân, anılarını ve hayallerini sakladığı alanı, sırdaş eşyalarının konumudur ev, bu nedenle kişinin otobiyografik hafızası her şeyden önce mekânsaldır ve evi ile yakından ilişkilidir. Heidegger’in varoluşun koşulu olarak tanımladığı ev kavramını Sartre ise benliğin uzantısı olarak yorumlar (Tuedio, 2002). Kişinin evi, kendine has yöntemiyle varolma biçimi, barınma ve kendine ait olanları barındırma mekânıdır. Freud’a göre ise ev, hem bir barınak hem de bilinçdışının karanlığından fısıldayan sessiz bir yabancısıdır (Freud, 2017). Nitekim ev, her zaman koruma vadedemez. Kiminin huzurla uyuduğu dört duvarın içinde kimisi korkudan tir tir titrer ve orası onun da evidir, çıkamaz ya da çıkmaz.

Ev kavramı, genelde insana dışarıdaki fiziksel ve toplumsal baskılardan korunabileceği bir sığınak, aidiyet, aşinalık ve güven duygularını vadedip; kişisel mekânın “dış”’a karşı bir direnişi olarak işlerken kimi zaman ise bünyesinde psikolojik gerilim, çatışma, şiddet ve istismarı da barındırabilir ve her insan evdeyken “evde” hissetmeyebilir (Turhanoglu & Çetin, 2023).

Ev bağlamında mekân ve özne ilişkisi kadar öznel bir kavramı çalışırken şüphesiz ki fenomenologların geçmiş çalışmalarından yardım alınmalıdır çünkü fenomenoloji özneler üstüdür. Bachelard, “Mekânın Poetikası” adlı eserinde fenomenolojinin, kavramlar gibi kurucu olmayıp özsel olarak çeşitlenebilirliğinden söz ederken aynı zamanda tekil bir hayalin (hareketsizliklerinden memnun tüm akliselim düşüncelere rağmen) başka ruhları da etkileyebilmesine dikkat çekmiştir (Bachelard, 2023).

2.1 Mekânsal Fenomenoloji ve Ev

Fenomenolojiyi ilk kez felsefî bir yöntem olarak ortaya koyan Edmund Husserl, matematiksel bir varlığın öznel yaşantılardan bağımsız algılanamayacağından, psikolojiyi mantığın temeline koyan yöntemin, bir rasyonalizm eleştirisi ortaya koymaktan öteye gidemeyeceğini iddia eder. Husserl'e göre bilim, psikoloji değil saf mantıktır. Eski sistemlerin sorunları, bilimden uzaklaşarak değil felsefenin yeni bir araştırma yöntemi olarak fenomenolojiyi benimsemesiyle aşılabılır. Mutlak bilgiye ulaşmayı amaçlayan fenomenoloji, tinsel dünyayla varlık dünyası arasındaki ilişkiye duyarlılık göstererek bilgiyi, varlığın özünde arar. Fenomen (öz), tin tarafından algılanan, deneyimlenen ve betimlenendir. Husserl'in ana merkezine deneyimi koyduğu fenomenoloji, algılanan varlıkları karşılaştırır, bağlar, ilişkiye sokar, parçalara böler, öğelerine ayırır ama her şeyi saf görüyle yapar, kuramsallaştırmaz ve matematikselleştirmez (Husserl, 2003).

Husserl'in mutlak bilgiye ulaşma kaygısıyla geliştirdiği fenomenolojiyi Martin Heidegger ise varoluşsal temeller üzerinden çalışır. Heidegger, fenomen (öz) kavramını; kendi kendini gösteren, kendini ifşa eden olarak tanımlarken, fenomenolojiyi çağdaş toplumda kaybedilen varlık-tin temasını yeniden bulma amacı olarak açıklar. Heidegger'e göre varlıksal dünya, insana dair tüm düşünceler oluşmadan önce de oradaydı. Varlığın açınlanması varlıkbilimin görevidir, varlığın anlamı üzerine soru sormak ise fenomenolojidir. Varlığın özsel anlamına ulaşmak isteyen özne çaba sarfetmelidir. Varlığı anlamlandırmak amacıyla onunla tinsel bir bağ kuran özne, varlık tarafından kullanılır ve öznenin düşünme edimiyle varlığın özü (gizi) ortaya çıkar. Heidegger'in, 'orada olmak' (Dasein) kavramıyla açıkladığı; gözlemleyen, eyleyen ve etkileşim kuran insanın, varlıklarla kurduğu ilişki sonucu onları tanımlaması olarak açıkladığı fenomenoloji, varoluşsal bakış açısıyla varlığın ne olduğundan çok nasıl olduğuyla ilgilenir (Heidegger, 2004).

Maurice Merleau-Ponty'nin fenomenoloji yaklaşımı ise özü varoluştan uzaklaşarak insanın algısında aramaktır. Pozitif bilimlerin dogmacılığına karşın, mekân kavramında da insan deneyimlerine ve duyumlarına yer açan Ponty, insanın dünyayla kurduğu naif teması ortaya çıkarmayı amaçlayan fenomenolojiyi, yaşanılmış uzamın özeti olarak nitelendirir. Direkt birinci tekil şahsın deneyimleri üzerinden açıkladığı

fenomenoloji anlayışı gereği mekânın, uzaydaki kartezyen varlığına karşın, insan bedeninden ayrılmış gerçekliğinin kabul edilemeyeceğini savunur (Merlau-Ponty, 2003).

Husserl'in matematiksel dünyanın kesin kabullerine bir eleştiri olan fenomenoloji yaklaşımı, Heidegger'in özlerin anlamına ulaşmak için insanın orada mevcut olması gerekliliği tezi ve Merlau-Ponty'nin, özün direkt insanın algısında aranması gerektiği ve mekânın insan bedeninden ayrı tanımlanamayacağı düşüncesi ile mekânsal fenomenolojinin temelleri atılmıştır. Mekân, sadece uzayda kapladığı yer ve içinde konumlanan nesneler özelinde tanımlanamayacağı gibi bir mekânın özü, ancak insanla kurduğu ilişki irdelendiğinde açığa çıkar, dolayısıyla evinin anlamı da kişinin kendisinde saklıdır.

Heidegger'in “dörtgen” (Geviert) kavramı ile tanımladığı dünya; insanın varolanla kurduğu ilişkiler bütünüdür. İnsan (ölümlü ve ölümlü olduğunun farkında olan), dörtgenin diğer üç köşesini oluşturan; toprak (doğal ve doğurgan olan), gökyüzü mevsimler, döngü ve ritim), tanrısal olan (kutsal ve yüce) arasında kendine bir mesken (ev) tutar ve ikamet eder (Örnek, 2015). Barınma, sahip olduğu hayatta kalma kaygısı nedeniyle insanın en olağan dürtülerindendir, dolayısıyla fenomenolojik bir anlam taşıyan insanın bir yerde barınması değil, ikamet etmek için kendine seçtiği evdir.

2.2 İkamet

“İkamet etmek, ölümlülerin yeryüzünde olma tarzıdır.” (Heidegger, 1971, s. 146)

Kökü Arapça dik kalmak, ayakta durmak anlamına gelen “kıyam” kelimesinden gelen ikamet, Türkçede bir mekânda oturmak, bir yeri mesken edinmek anlamına gelmektedir (TDK, 2016). İkamet etmek, hayatta kalma dürtüsüyle doğan “bir yerde barınmak” eyleminden, kişinin kendi tercihiyle o mekânda bulunuyor olması nedeniyle ayrılır. Özne, dış tehlikelere karşın geçici olarak her hangi bir yerde barınabilir ancak ikamet ettiği mekânla, yani eviyle duygusal bir bağ kurar. Devingen dünyanın bir köşesinde, ona sürekliliği öğütleyen bir mesken edinir ve ikamet ettiği bu ev, kişi için mekânsal fenomenolojik bir anlam taşır.

Mekânsal fenomenoloji, mekânın geometrik çerçevesinden ve kapsadığı donatılardan öte insanın kendini merkeze koyarak doğrudan algıladıklarına dayanarak kurduğu, burada ve şimdi üstüne odaklanmış bir mekân anlayışının varlığını ortaya koyar (Yalçın, 1998). Özne için evinin anlamı da bu anlayış üzerinden okunmalıdır çünkü insanın evi, kendisini merkezine koyduğu; anıları, hayalleri ve sırlarından oluşan bir kozmostur. Bu ilişkiyi, Victor Hugo’nun Quosimodo karakteri için Notre-Dame’ın ne ifade ettiğini kaleme alışıyla örneklendirebiliriz:

“O büyüyüp geliştikçe Notre-Dame onun için sırasıyla yumurta, ev, yurt, evren olmuştu. [...] Hemen hemen oranın biçimini almıştı denebilir, tıpkı salyangozun kabuğunun biçimini alması gibi. Bu onun evi, deliği, zarfıydı” (Hugo, 2013, s.230).

Bir ev, ikamet edeni için olduğu kadar dışarıda olan için de bir kozmostur. Başkasının evi gizlerle dolu, farklı bir evrendir. Evi, ikamet edeninin ne kadar kutsal mahremiyse dışarıda olan içinse o kadar merak uyandırıcı bir keşiftir.

2.3 Mahremiyet

“Ev o kadar davetkardır ki pencereden görünen ne varsa ona aittir” (Bachelard, 2023, s.103).

Mahremiyet kelimesinin etimolojik kökeni, Arapça “haram” kelimesine dayanırken, “yasak” veya “dokunulmaz olan” anlamını taşır. Mahremi, insanın başkalarından ayırttığı içselligidir, özeldir. Kişinin kültürel ve kişisel özelliklerine göre değişkenlik gösteren mahremiyet çerçevesi, evi için de bulanıktır. Mahrem-namahrem sınırı ikamet edene göre farklılık gösterebilse de, mahremiyet her insanın en temel ihtiyaçlarından ve kendi evinde, kendine ait eşyalarında önemli bir yere sahiptir.

“Dolap ve dolap rafları, çalışma masası ve çekmeceleri, sandık ve sandığın saklı bölmeleri gizli psikolojik yaşamın gerçek organlarıdır. Bu nesneler ve bunlar kadar değerli kılınmış bazı başka nesneler olmasaydı içsel yaşamımız içsellik modelinden yoksun kalırdı. Bunlar karma nesnelerdir, nesne-öznelardır. Bizim gibi, bizimle, bizim için içsellik sahiptirler” (Bachelard, 2023, s.117).

Birinin mahremiyetinin delinmesi, bir diğer kişi için merak uyandırıcı olabileceği gibi aynı zamanda, tekinsizlik hissiyatına da neden olur. Mahremi insanın özeldir ve

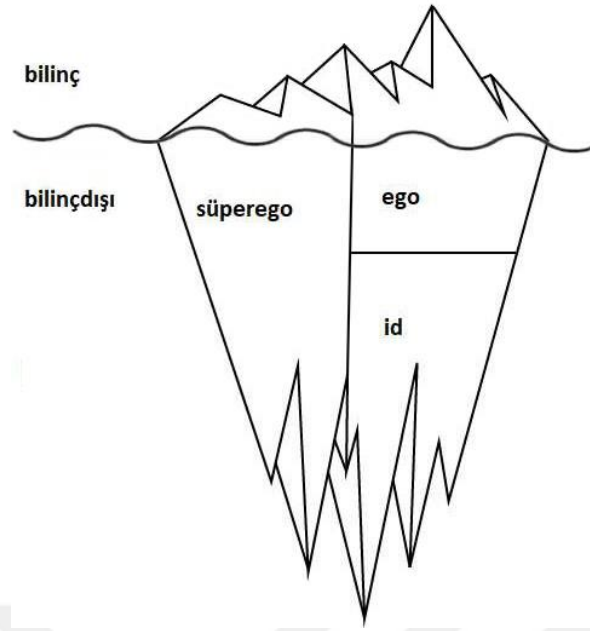
kabuğundadır, dışarıdaki içinse kabuğun açılması uyandırdığı merak dürtüsüyle hem heyecan verici, hem başkasının mahremine girmenin genel toplum ahlakıyla uyuşmaması nedeniyle kişiye kendi eylemlerinin etikliğini sorgulattığı için rahatsızlık verici, hem de meydana çıkacakların tahmin edilemezliğiyle tedirgin edici bir deneyimdir. Nitekim, kabuktan çıkacaklar öngörülemezdir.

“Venüs bu şekilde doğmuştu” (Baltrusaitis, 1955, s.56).

Merak unsuru ile ilkel dürtülerine teslim olan kişinin, başkalarının mahremiyetini delmesinin yarattığı tekinsizlik hissiyatı, çalışmanın 4. bölümünde irdelendiği üzere, Hitchcock sinemasında gerilim yaratan unsurlardan olarak; eserlerde kişiye ait özel eşyaların başkalarınca karıştırılması ve/veya kişinin bir başkası tarafından gözetlenmesi edimi olarak sıklıkla karşımıza çıkar.

Freud’un yapısal kişilik kuramı modeline göre (Şekil 2.1), süperegö bireyi ahlaki davranışlara yönlendirirken ego bireyin dış dünya ve içsel dürtüleri arasında denge kurar ve psikolojik çatışmanın temel unsuru olan id (ilkel benlik), insanın doğumundan itibaren var olup birincil ve hayvansal dürtülerini temsil eder. Temel içgüdülerden olan cinsellik ve saldırganlıkla bağlantılı olan id, adeta sürekli yüzeye çıkmaya çalışan lavlara benzetilebilir. Ancak sağlıklı insanlar, geliştirdikleri farklı mekanizmalar sayesinde idin enerjisini günlük hayatta kontrol altında tutar ve onu bastırırlar. Gerilim filmlerinde yönetmen ise hikayede her şey olağan akışındayken bir karakter üzerinden bastırılmış olan idin açığa çıkması edimiyle olaylar zincirini başlatır (Indick, 2007).

Hitchcock’un eserlerinde sıkça rastlanılan ve çalışmanın ilerleyen bölümlerinde örneklendirileceği üzere; bir karakterin temel içgüdülerinin hikaye akışıyla açığa çıkması sonucunda, karakter ilkel dürtüleriyle hareket ederek başka bir karakterin mahremiyetinin delinmesine ve izleyicide tedirginliğin oluşmasına neden olur, böylelikle psikolojik gerilim filmlerinin izleyicisini rahatsız etme motivasyonu yerine getirilir ve tekinsizlik meydana gelir.



Şekil 2.1 : Freudyen Yapısal Kişilik Kuramı Buzdağı Modeli.
(Yazar tarafından oluşturulmuştur.)

2.4 Freudyen Mahremiyet Kaybı ve Tekinsizlik

F.W.J. Schelling'in 1810'da kaleme aldığı “İnsan Özgürlüğünün Özüne Dair Felsefi Araştırmalar” adlı eserinde ilk kez felsefi bir temele dayandırılan tekinsizlik kavramı, Schelling tarafından gizli kalması gerekenin açığa çıkmasının, yani bilinçaltında kalması gerekenin beklenmedik şekilde görünür hale gelmesinin neden olduğu rahatsız deneyim olarak tanımlanmışken (Schelling, 1936), 1906'da yayımlanan “Tekinsiz Olanın Psikolojisi Üzerine” adlı makalesinde Ernst Jentsch tarafından psikolojik temellere oturtularak, entelektüel belirsizlik olarak açıklanır; Jentsch'e göre insan şüphe duyduğunu, emin olamadığını yani yabancı olduğunu tekinsiz olarak atfeder (Jentsch, 2008).

Tekinsizlik kavramının Almanca etimolojisine baktığımızda; tekinsiz (unheimlich) kelimesinin, ev (heim) kelimesinin zıttı konumunda yer aldığını fark ederiz. Ev kelimesini tanıdık, bildik olarak kabul edersek tekinsiz kelimesini ise yabancı olan olarak nitelendirmek gerekir. Ancak Freud'un 1919'da yayımlanan “Tekinsiz” adlı makalesinde belirttiği üzere; her yabancı olan tedirgin edici değildir ancak yabancılaşmanın dönüşü tekinsizlik yaratır (Freud, 2017).

Yabancılaşılan, bir zamanlar tanıdıkken bir nedenle bilinçdışına bastırılmış olandır (Freudyen bastırma tekniği) ve artık insanın mahremidir, beklenmedik bir anda bu mahremiyetin delinişi nedeniyle açığa çıkan, bilinçdışına bastırılan yani yabancılaşılan ile yeniden karşılaşma anı tekinsizliğe neden olur. İkamet eden, evinde iyi anılar kadar kötü anılar da biriktirdiğinden, bastırılmışlıklarıyla dolu olan evi tekinsiz bir mekâna dönüşmeye oldukça yatkındır.

“Ev kavramı, özne, yer, bağlam ve doğa ile fenomenolojik ilişkisini tartışan eleştirel metinlerle toplumbilim ve felsefede; tekinsizlik kavramının merkezi olarak psikoloji ve edebiyatta; tüm bu kavramların ve retoriklerin uzantısında görsel olarak da sanatta tekrar ve tekrar üretilir” (Talu, 2012).

Resim, heykel ve enstalasyon sanatçısı Louise Bourgeois’ın 1994 yılında tamamladığı “Red Room” (Kırmızı Oda) adlı, çocuk odası (Şekil 2.2) (Şekil 2.3) ve ebeveyn odası (Şekil 2.4) olmak üzere iki ana bölümden oluşan enstalasyon eseri (Şekil 2.5), tekinsiz bir mekânsal deneyim sunan evlerin sanatta tekrar üretimine örnek niteliğindedir.

Çocuk odası enstalasyonunda küçük bir yatak, cam şişeler, dikiş malzemeleri ve kadın bedenini çağrıştıran formlar yer alır. Kadın bedeni ve dikiş unsurları Bourgeois'nin annesine ve annesinin mesleğine (terzilik) referans verirken aynı zamanda “onarma” metaforu ile ruhsal yaralara gönderme yapar. Ebeveyn odası enstalasyonunda ise masa, sandalyeler, yatak ve cam nesneler kullanılır. Cinsellik ve çatışma temalarının ön planda olduğu bu odada, sandalyeler karşılıklı ama iletişimsizdir; bu yerleştirme kararı ebeveynler arasındaki duygusal mesafeyi yansıtır. İki odada da yoğun kullanılan kırmızı rengi, sadece tutkuyu değil aynı zamanda şiddet ve travmayı da simgeler. Her iki enstalasyonda da ziyaretçiler odaya giremez; sadece bir camın arkasından gözlemleyebilirler. Bu fiziksel mesafe aynı zamanda geçmişe olan duygusal mesafeyi de yansıtır (Morris, 2005).

Biliçaltının mekânsallaştırılması olarak okunabilecek bu odaların psikodinamiği, Freud’un bastırma kavramıyla yakından ilişkilidir. Bireyin biliçaltına ittiği, yüzleşmek istemediği düşünce ve duyguları barındıran bastırılmışlıkları, dışarıdan yok olmuş gibi görünse de aslında ruhsal çatışmalara ve semptomlara neden olmaya devam eder (Freud, 2017). Nitekim, ziyaretçiler enstalasyonun içine giremez; tıpkı eski bir anının zihinde sadece dışarıdan bir göz olarak canlandırılabilmesi gibi.



Şekil 2.2 : Çocuk Odası. (Bourgeois, 1994)



Şekil 2.3 : Çocuk Odası. (Bourgeois, 1994)



Şekil 2.4 : Ebeveyn Odası. (Bourgeois, 1994)



Şekil 2.5 : Kırmızı Oda. (Bourgeois, 1994)

Mekânı anlamlandırmasını sağlayan algı, kişinin geçmişiyle direkt ilişkilidir. Duyusal malzemenin, zihinde biçimlendirilmesinde doğrudan etkisi olan algısı, kişinin geçmişinden ayrı düşünelemez. Bakan, nesneyi geçmişte deneyimlediklerini şimdiye uyarlayarak algılar ancak bu ilişki iki taraflıdır; algılananın kendine ait bir kimliği yoksa kimse onu tanıyamaz, bakan kişi için geçmişte kazanılmış hiçbir deneyimi çağırıştırılmaz (Arnheim, 1997).

Özne karşısındaki objenin veya bulunduğu mekânın algısını zihninde, önceki yaşantısının izdüşümleri etrafında kurgular. Bu bilinçdışı edimi Freudyen aktarım kavramı, kişinin geçmiş deneyimlerinin şimdiki algısına sızıp nesneye veya mekâna yüklenen anlamı belirlemesi olarak, psikanalitik açıdan tanımlar (Freud, 1912).

Psikanalizm, Freud tarafından geliştirilen, kişinin ruhsal bozukluklarını bilinçdışı süreçler ışığında anlamayı hedefleyen bir kuram ve aynı zamanda bir terapi yöntemidir. 1895'te Freud ve Breuer tarafından tamamlanan ve konuşma tedavisi ile bastırılmış anıların ortaya çıkarılmasını irdeleyen ‘‘Histeri Üzerine İncelemeler’’ adlı çalışmayla temelleri atılan psikanalizm bilimi, Freud’un hipnotik telkin yöntemi ile

hastalarının içsel çatışmalarını, saklı kalmış duygu ve arzularını ortaya çıkarması ile teoride ve pratikte güçlenerek tıbbi bir yöntem olarak kabul görmüş ve bazıları bu çalışmada da irdelenen Freudyen psikanalitik kavramların doğuşuna neden olmuştur. (Şekil 2.6)

İlk defa 1908 yılında Salzburg'da düzenlenen uluslararası psikanalizm toplantısına katılan ve ilk psikanalistlerden kabul edilen Jung, Freud gibi sadece psikoloji biliminin sınırlarında kalmayarak toplumsal ve sanatsal alanları da etkileyen çalışmalar yapmış ve içlerinde; bireyin kabul etmediği yönlerini ifade eden “gölge”, kişinin içinde barındırdığı ancak baskıladığı karşı cins temsiliyetlerini irdeleyen “anima ve animus”, öznenin bilinçdışında yarattığı kişiliğini ifade eden “persona” kavramları gibi arketipler oluşturmuştur.

Dönemin bir diğer önemli psikanalistlerinden olan Lacan ise “bilinçdışının bilimi” olarak tanımladığı psikanalizme, sıklıkla Freudyen kavramları tartıştığı çalışmalar kazandırdığından eserleri genellikle “Freud'un yeniden okuması” olarak nitelendirilir (Günerhanal, 2022). Örneğin, Lacan’a ait ve mahremiyet kaybıyla yakından ilişkili psikanalitik bir kavram olan bakış (gaze); yalnızca bakmak değil, bakılan ve bakan arasındaki güç ilişkisini irdeleyen bir kavram olup çalışmanın 4. bölümünde, Hitchcock eserleri bağlamında da çalışılan ve Freud’a ait olan skopofili kavramının yeniden okunmasıyla ortaya çıkmıştır. Ancak Lacan’ın bakış kavramı, Freud’un skopofili kavramından farklıdır; Freud, skopofiliyi dikizleme eyleminden haz alınması olarak açıklarken Lacan bakışı, bakan öznenin haz aldığı dikizleme eylemi üzerinde tam denetim kuramayıp görüldüğü anda açığa çıkan eksiklik deneyimi olarak tanımlar. Bakış kavramı, skopofilik eylemden farklı olarak sadece gizlice gözetleme eylemi etrafında kurgulanmaz; bakan özne, bakılan tarafından farkedilir (Salzman, 2022).

FREUDYEN KAVRAM	TANIM
Aktarım	Bireyin geçmiş yaşamına ait deneyimlerinin bugüne yansması.
Anksiyete	Benliğin içsel dürtüler, süperegounun yasaklayıcı talepleri ve dış dünyanın tehditleri arasındaki çatışmaya karşı geliştirdiği bir uyarı sinyali.
Bastırma	Bireyin bilinçdışı düzeyde kabul edilemez ya da kaygı uyandırıcı dürtü ve düşünceleri bilinçten uzaklaştırarak erişilmez kılması.
Fetişizm	Libidonun simgesel bir nesneye veya bedensel bir ayrıntıya saplantılı biçimde yönelmesiyle karakterize edilen cinsel sapma türü.
Fobi	Bireyin bilinçdışı çatışmalarından kaynaklanan kaygısını belirli bir nesneye ya da duruma yöneltmesiyle ortaya çıkan yoğun korku biçimi.
Kleptomani	Bireyin bastırılmış dürtüsel arzularının semptomatik bir dışavurumu olarak yinelenen ve karşı konulamaz nitelikteki çalma davranışı.
Oedipal Kompleks	Çocuğun karşı cinsten ebeveyne yönelik bilinçdışı arzu ve özdeşleşme eğilimleri ile aynı cinsten ebeveyne karşı geliştirdiği rekabet ve düşmanlık duygularının oluşturduğu psikoseksüel çatışma.
Örtü İmgesi	Bireyin doğrudan hatırlamadığı çocukluk travmasının bilinç yüzeyine masum bir imgeyle örtünerek geri gelmesi.
Skopofili	Bakma eyleminin kendisinin cinsel bir haz kaynağına dönüşmesi ve bakan öznenin bakış yoluyla doyum elde etmesi.
Tekinsizlik	Tanıdık olanın beklenmedik şekilde yabancı hale gelmesiyle bilinçdışında korku ve kaygıyı tetikleyen psikolojik deneyim.
Yapısal Kişilik Kuramı	Kişiliği; id (altbenlik), ego (benlik) ve süperego (üstbenlik) olmak üzere üç ayrı ama etkileşimli yapı üzerinden açıklayan kuram.

Şekil 2.6 : Çalışmada Yararlanılan Freudyen Kavramlar ve Kısa Tanımları.

Bu çalışmada, Hitchcock eserlerinin fenomenolojik okumalarında Freudyen kavramlardan yararlanma tercihi, Freud'un psikanalizm biliminin kurucusu olmasının ve tezin ana çalışma konularından olan; tekinsizlik hissiyatının ve tekinsiz ev olgusunun, Freudyen kavramlar olmasının yanı sıra Hitchcock'un, psikanalistin çalışmalarıyla kurduğu ambivalan ilişkinin de sonucudur.

Hitchcock sinemasındaki tekinsizlik olgusunu, özellikle ev mekânları ve mahremiyet kaybı bağlamında ele alan çalışmada, tekinsizlik kavramının kuramsal temeli olarak Freud'un "Tekinsiz" adlı makalesi tercih edilmiştir. Bu tercih, Hitchcock'un anlatı yapısında bastırılmış olanın geri dönüşü, bilinçdışının mekânsal yansımaları ve evlerin mahremiyet ihlali gibi Freudyen temaların belirgin biçimde yer alması nedeniyle metodolojik olarak tutarlıdır. Özellikle Hitchcock eserlerinde karakterlerin ev içi deneyimleri bastırılmışlıklarının mekân üzerinden açığa çıkmasıyla şekillendiğinden, Freud'un tekinsizlik kavramı bu bağlamda öncelikli kuramsal araç olarak seçilmişken fenomenolojik açılımlarda psikiyatristin ilişkili diğer kuramlarından da yararlanılmıştır. Bu nedenle, Lacan veya Jung gibi isimlere ait alternatif teorik yaklaşımlar, çalışmanın kapsamı dışında bırakılmış; analizler, Freudyen kuramların sunduğu psikanalitik zeminde derinleştirilmiştir. Hitchcock eserlerini bu çalışmada Freudyen kavramlar ışığında analiz etme tercihinin bir diğer nedeni olan, Sandis'in "aşk ve nefret ilişkisi" olarak tanımladığı (Sandis, 2009) ve Hitchcock sinemasının çalışıldığı 4. bölümünde de irdelenen; Hitchcock'un Freudyen kavramlar ile kurduğu karmaşık ilişkinin izleri, yönetmenin eserlerinde gözlemlenebilmektedir. Filmlerinde Freudyen kavramlarda karşılığı olan karakterler ve olay örgüleri mevcutken replik tercihlerinde ise yer yer Freudyen kavramları eleştiren mizah öğelerine rastlarız. Nitekim Hitchcock, psikanalizm bilimine şüpheli yaklaştığını bir çok kez dile getirmiş dahi olsa, kişisel yönetmenlik stilinin yapıtaşı olan tekinsizliği, kavramın Freudyen tanımına uygun olarak; tanıdık olanın yabancılaşması durumu ile sağlar. Sıradan görünenin olağan dışı hale evrilmesiyle meydana gelen tedirginlik hissiyatı, Hitchcock eserlerindeki ev mekânları üzerinden okunabilmektedir; başta sıradan görünen evler, sakladıkları sırlar ve bastırılmışlıklarla hikayede zamanla karakterler için ikamet edilebilirliğini kaybeder ve tekinsizliğe neden olur.

“Tekinsizlik kavramını ‘ev’ ekseninde çeşitli olayları ve psikolojik durumları bilinç, bilinçdışı ve bilinçaltı durumlarından yararlanarak yarattığı atmosferle seyirciye yaşatan, onu imgeler dünyasında gezdiren sinema üzerinden ele almak mümkündür. Mimarının en önemli bileşenlerinden mekânı kullanan sinema, aşinalık hissi üzerinden ev kavramını kullanarak tekinsizlik hissi oluşturabilmekte, bilinen ev kavramını fiziki uzay ve zamanın sınırlarından bağımsız bir şekilde yeniden kurgulayabilmektedir.” (Sarıberberoğlu, 2019).

Unutulmak istenilenle, korunaklı olduğunu varsaydığı evde istemsizce yüzleşme hali, yaşadığı alışılmışın dışındaki mekânsal deneyimle, kişiye evinin ikamet edilebilirliğini sorgulatır (Kütük ve Aksu, 2020). Kişinin kendi evine yabancılaşmasından doğan tekinsizlik hali, çalışmanın bu bölümünde incelenmiş olan Kırmızı Oda enstalasyonunda olduğu gibi korku filmlerinde de sıklıkla kullanılan bir motiftir ancak ikamet edilebilirliğini kaybetmiş evler, korku filmlerinde genellikle izleyicinin karşısına doğaüstü varlıklarca (hayalet, hortlak, ruh, cin vb.) ele geçirilmiş mekânlar olarak çıkar.

Freud, Almandaca “tekinsiz ev” anlamına gelen “unheimliches haus” sıfat tamlamasının birçok dilde “perili köşk” olarak çevrilmesini, pozitif bilimlerdeki tüm gelişmelere rağmen hala ölüm anı ve sonrası hakkında ilkel insanlardan daha fazlasını bilmiyor oluşumuz nedeniyle ölüm ve ölümden dönenler kavramlarının birçok insan için en yoğun tekinsizlik nedenlerinden oluşuyla açıklar (Freud, 2017). Ancak, bu çalışmanın 4. bölümünde de irdelenen, Hitchcock’un sinema eserlerindeki ikamet edilebilirliklerini kaybetmiş tekinsiz evler, doğaüstü varlıklardan ayrıışmış, psikolojik gerilim yaratan mekânlardır.

3. MEKÂN VE SİNEMA

Mimarlık ve sinema, mekân ortak paydasında kesişir; mimarlık, mekânı özneye kuracağı ilişkiyi öngörerek tasarlama edimiyken sinema, mimarlık ürünü olan bu mekânı bir kullanım alanı olarak ele alır ve belirli bir zaman kesitinde seçilen özne(ler) ile ilişkisini yeniden üretir.

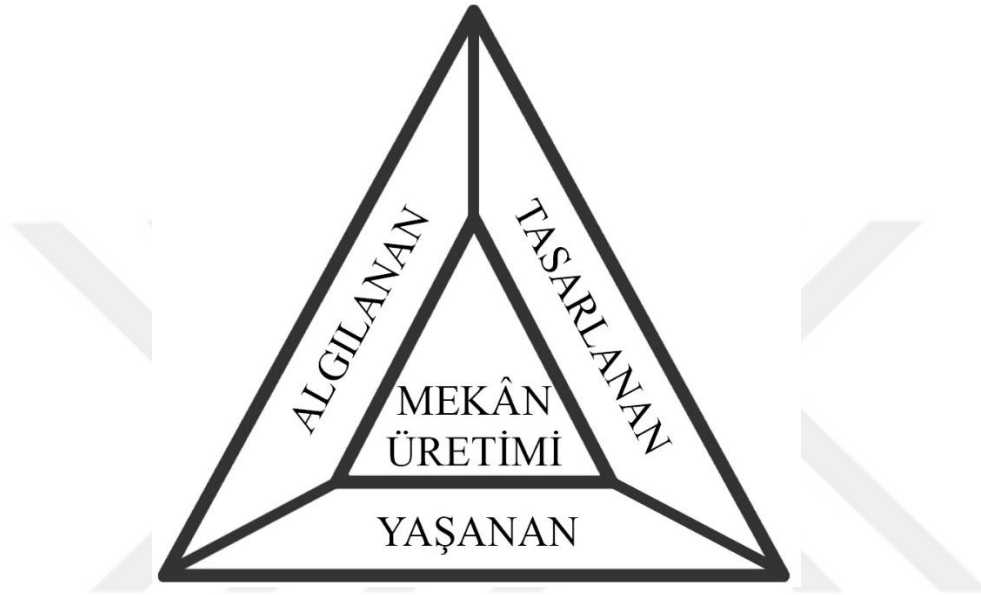
3.1 Mekân

Mekân, en genel anlamıyla uzayın sınırlanmış parçasıdır. İnsan evrensel kaos içinde bir yer tariflemek ve kaosa kendi aklının alabileceği bir düzen getirmek ve bu düzen içinde kendi yerini belirlemek zorundadır (Yalçın, 1998).

Etimolojik kökeni, Arapça'da herhangi bir varlığın şu veya bu şekilde bir yerde var olması anlamına gelen “kevn” kelimesine dayanan mekân, Kant için insan algısının geometrik bir önermesiyken, Husserl mekânı bilincin görüngüler dünyasıyla kurduğu köprü olarak tanımlar. Merleau-Ponty için ise mekân, algının ve bilincin bir varoluş koşuludur. Bachelard ise Husserl ve Merleau-Ponty'nin insan algısını mekân ile bedeni vasıtasıyla ilişkilendirmekten farklı olarak mekânı, şiirsel alanda inceler. Bachelard için mekân; sevilen, övülen, nefret edilen ve yaşanmış uzamdır. Fiziksellikten ayrı bir mekânsal deneyim anlayışı ortaya koyan Bachelard'a göre mekânlar, bizim onların içinde olduğumuz kadar bizim içimizdedir (Duyan, 2020).

Lefebvre, “Mekânın Üretimi” adlı eserinde geçmişten gelen mekân algısına eleştirel olarak yaklaşmış ve en yaygın mekânsal algı olarak nitelendirdiği Kartezyen mekân anlayışını; karşıdan bakan, durağan ve nesnelleştiren bir tutum olarak yorumlamıştır. Lefebvre'e göre mekânın anlamı sadece geometrik varlığına indirgenirse eğer, mekân algısı ve mekân üretimi kavramları arasında kopukluk meydana gelir. Oysa ki özne, fiziksel bir mekânı deneyimlerken dahi algısının merkezine koyduğu “bedeni” sayesinde kendine has deneyimlere sahip olup, algılanan mekânı öznel olarak yeniden

 retir. Mekân, yalnızca bir biçim değil aynı zamanda bir eylemdir ve özneyle kurduğu bu ilişkiyi en iyi şekilde nitelendiren kavram üretimdir. Lefebvre, Kartezyen mekânsal anlayışın yetersizliğini fiziksel, zihinsel ve toplumsal olmak üzere üç çeşit algıyla açıklar. Mekânın   l  Diyalektiği (Spatial Triad) adını verdiği bu çalışma; algılanan mekân (mekânsal pratik), tasarlanan mekân (mekân temsili) ve yaşanan mekân (temsil mekânı) kavramlarından meydana gelir (Lefebvre, 2014). ( ekil 3.1)



Şekil 3.1 : Mekânın   l  Diyalektiği Modeli. (Yazar tarafından oluşturulmuştur.)

Algılanan mekân, deneyim ve yeniden üretim kavramlarıyla yakından ilişkilidir. Lefebvre'e göre her toplum kendi mekânsal deneyim pratiğini geliştirir; bireylerin şehirleri, konutları, işyerleri ve ulaşım a ları gibi günlük alışkanlıklarında sorgulamadan deneyimledikleri, bedenleri vasıtasıyla algıladıkları ve bireysel deneyimleriyle yeniden ürettikleri mekânlardır.

Tasarlanan mekânı ise Lefebvre, soyut ve zihinsel olmasının yanı sıra mimarlar, mühendisler gibi i in uzmanları tarafından üretilen ve genellikle hegemonyaya hizmet eden bilgi aktarımı olarak yorumlar. Şehirlerin Kapitalist düzenlerinin içinde fiziksel bir yer bulma amacıyla tasarlanan bu mekânlar, modern toplumun baskıcı ve özgürlükçü tutumları bir arada barındırmasının bir örneğidir.

Yaşanan mekân kavramı ise kısaca maruz kalınan mekân olarak atfedilebilecekken, algılanan ve tasarlanan mekânların bir sentezi olarak yorumlanabilir. Lefebvre'in canlı

mekânsal algı anlayışına uygun olarak dinamik ve değişkendir. Diyalektiğin üç bacağı sürekli etkileşim halindedir; birbirlerini besler ve dönüştürürler. Diyaletik, mekân algısında salt Kartezyen varlıktan öte bireysel deneyimlerin, kültürlerin ve toplumsal ilişkilerin önemini vurgular.

Mimaride mekân ise insanı çevreden, belli bir ölçüde ayıran ve içinde eylemlerini sürdürmesine elverişli olan boşluk veya boşun diye tanımlanır. Mimari bir mekân yaratmak doğadan insanın kavrayabileceği bir bölümü sınırlandırmaktır (Hasol, 2009). Mimari mekân, sadece mimarların değil bulunduğu yapıyı çevreden başlayarak farklı insan gruplarıyla etkileşim halinde olduğundan farklı temsiliyet biçimlerinin bir aradalığına olanak sağlar ve diğer birçok sanat disipliniyle ilişkilendirilebilir. Bu tarz bir çoğulluk içerisinde, mimariyi melez bir sanat dalı olarak kabul edebiliriz. Bir yapı sadece strüktürel varlığı üzerinden kavramsallaştırılmaz ancak tüm plastik sanatlarda olduğu gibi, insanlarla kurduğu bağ neticesinde anlam kazanır (Akay, 2023).

İnsan, ana rahminden itibaren mekânlarda var olur, yaşar ve ölür; bu yüzden şüphesizdir ki varoluş mekânsaldır ve insan eylemlerini bir mekânda gerçekleştirme mecburiyetindedir. Mekân, yalnızca fiziksel bir alan değil, insanın varlığıyla anlam ve kimlik kazanan bir boyuttur. Nitekim bir alanı, mekâna dönüştüren faktör de insanın algılama edimidir ki bu sebeple, insan mekânsız var olamazken mekân da insansız var olamaz. Bu mecburi ilişki doğal olarak, sinema gibi insanı anlatan sanat dallarında da yer edinmiş ve mekânlar, eserlerin kullanım alanlarını oluşturmuştur. Sinema eserlerinde kullanılan mekânlar halihazırda var olabileceği gibi olay örgüsü ışığında, film için özel yaratılmış kurgusal mekânlar da olabilirler.

3.2 Kurgusal Mekân

Etimolojik kökeni, Latince de kalıba dökmek anlamına gelen “fingere” kelimesine dayanan “kurgu” (fiction) kavramı, gerçeğine dair bilinenlerden hareketle bir kopyasını veya bir benzerini oluşturmak edimiyken Türkçede kurgu kelimesi, inşa etmek, düzenlemek anlamına gelen “kurmak” fiilinden türemiştir.

Kurgusal mekân ise gerçek dünyada karşılığı olmayan, sanatçının yarattığı ve eserine ait karakterlerin etkileşim kurduğu hayali bir yapılandırma (Ören, 2015). Kurulan ve öznellik sınırları içerisinde gerçekleşen bu düşünsel dünya, soyut biçimde ortaya çıkar.

Varlığı diğer objelere bağımlı olan mekân kavramının görsel ve/veya işitsel karşılığı olan kurgusal temsiliyetlerinde, özneye mekân fikrini veren ise sunulan içeriklerinin birbirlerine olan uzaklığı, yakınlığı, benzerliği ve farklılıklarıdır (Öztopçu, 1989).

Kurgusal mekânlar, gerçek mekânlardan farklı olarak içeriği oldukları anlatının ihtiyaçlarına göre ve tamamen hayal ürünü olarak oluşturulurlar; coğrafi ve fiziksel karşılıkları olan Kartezyen mekânların aksine bütünüyle düşünsellerdir ve kurgulayanın anlatısal, dramatik ve estetik gereksinimlerine yanıt verirler. Bu nedenle, sadece ait oldukları eserin kurgusal evreni içerisinde işlevsellerdir ancak fikren, kurgulayanın gerçek mekânsal deneyimlerinden hareketle ortaya çıkmışlardır. Diğer yandan, kurgusal mekânların yer aldığı eserlerin okurları, dinleyicileri veya izleyicileri, bu mekânları kendi geçmiş mekânsal deneyimleri ve kuşkusuz eserlerdeki karakterlerin mekânı deneyim biçimleri ışığında algırlar.

Bachelard'a göre kurgusal ve hayali mekân, karakterlerin içsel dünyalarını ve bilinçdışı duygusal deneyimlerini yansıtan, yalnızca fiziksel değil psikolojik ve poetik bir mekân olarak işlev görür (Bachelard, 2023). Freduyen bilinçdışı bağlamında kurgusal mekânlar, izleyici veya okurun hayal gücü ile etkileşime girerek bireysel anlam üretimine de imkân tanır ve böylece eserin deneyimlenişi kişiselleşir. Ek olarak kurgusal mekânlar, salt bir sahne görevi görmekten öte; renk, ışık, doku gibi fiziksel özelliklerinin yanı sıra içerdikleri sembolik mimari öğelerle de anlatının dramatik etkisine katkıda bulunurlar.

Sanat eserleri kapsamında bir kurgusal mekân deneyimi, çalışmanın önceki bölümünde açıklanan Lefebvre'in Mekânın Üçlü Diyalektiği üzerinden okunabilir. Sinema mekânlarını ele aldığımızda; diyalektiğin tasarlanan mekân kavramı, yönetmen ve görsel ekiplerin sahneyi kurgulayış tercihlerinin karşılığıdır. Algılanan mekân kavramı ise karakterlerin film mekânları ile kurduğu ilişkiler üzerinden örneklendirilebilir. Bu bağlamda, sinema sanatında izleyicinin mekânsal algısı ise yaşanan mekân kavramı ile ilişkili olup maruz kaldıkları ve eser için kurgulanan mekânlarla karakterlerin kurduğu ilişkiler üzerinden kişisel olarak deneyimlenir.

3.2.1 Sinema Mekânları

Sinemayı kısa ve öz olarak, zaman ve mekân kurgusu olarak tanımlamak mümkündür. Sinema, toplumun ürettiği mimari mekânları yeniden üreterek insanla kurduğu ilişkiden bağımsız kavramsallaştırılması mümkün olmayan mekânlara ait özgün bir sunum yaratır. Film mekânları, belli bir zaman kesimindeki belli bir grup insanın mekânsal deneyimleri vasıtasıyla izleyiciye algılatılır (Adiloğlu, 2001).

Sinema eserlerindeki mekânsal boyut, iki boyutlu bir yüzeye yansıtılmalarının yanı sıra mekâna yerleştirilmiş öğeler arasındaki perspektif temsili ve hareket gösterimi ile derinlik algısı sunar. Giedion’a göre mimarlığın özünü yakalamak için fotoğraf sanatı yetersiz kalır, filmlerin insan gözünün hareketliliğine ayak uyduran geçişken mekânları, mimariyi anlaşılabilir kılmakta daha etkilidir (Giedion, 2015). Latince “devinim” anlamına gelen “kinema” kelimesinden türeyen sinema kavramı, sadece bir eğlence aracı olmaktan ziyade, izleyiciye dinamik bir zaman ve mekân kesidi sunarak mimarlıkta yeni mekânsal düşünme biçimleri oluşturmaya da katkı sağlar. Sinema, mimarlığın en önemli öğelerinden olan mekânı, statik bir kutu gibi algılatmaktansa, sunduğu farklı zamanlardaki farklı bakış açıları ve mekânsal deneyimleriyle, mekân-özne ilişkisinin akışkan ve değişken doğasını gözler önüne serer.

Sinema sanatı, mimarlık ürünleri dahil insan yaşamına ait tüm gerçekliği yeniden üreterek devingen bir algısal deneyim sunması sebebiyle Platon’un mağara alegorisiyle ilişkilendirilebilir. Doğdukları günden beri bir mağaraya zincirlenmiş halde yaşayan üç insanın, sadece birbirlerini ve mağaranın duvarındaki gölgeleri görüp yalnızca seslerin yankılarını işittiklerinden, dünyanın gerçekliğini bu gölgeler ve yankılar sanmalarını ve içlerinden birinin zincirinden kurtulup gerçek dünyayı öğrenince diğerlerine anlatmak için döndüğünde delirmekle suçlanmasını anlatan bu alegori (Şekil 3.2), insanın gerçeklik temsiliyetini gerçekliğin kendisi olarak yorumlamasının yani gözünün gördüğüne inanmasının altını çizmesi nedeniyle sinema anlatısının insan üzerindeki etkisine örnek niteliğindedir. Sinema, anlatısının bir parçası yaptığı mekânların günlük yaşamda kendi içlerine hapsedtiği değerlerine dışarıdan bir göz olarak bakma veya onlara yeni anlamlar yükleme olanağı sağlar.



Şekil 3.2 : Platon'un Mağara Alegorisi. (bit.ly/4o8pGtp)

Mekân, sinema sanatında salt bir kullanım alanı olmaktan öte biçimsel ve anlamsal derinliğini zenginleştiren temel bir unsurdur. Yönetmen kameranın bakış açısı, çerçeveleme, ışıklandırma ve mekân kurgusu tercihleri ile izleyiciye belirli bir perspektif sunar ve bu sayede mekân, sadece bir sahne değil, izleyiciye hikaye veya karakter hakkında alt bilgiler verme aracına dönüşür.

Sinema mekânları, gerçek hayatta mekânı algılamamıza yarayan çoğu fiziksel özelliklerinden (koku, derinlik, sıcaklık-soğukluk hissi vb.) arındırılmış, iki boyutlu bir perdede yönetmenin tercih ettiği çerçeveden, görsel ve işitsel olarak algılanan mekânlardır; demek oluyor ki algılanan film mekânı istemli olarak algılatılandır çünkü gözün gördüğü her zaman gerçekte var olanın kendisi değildir, tıpkı denizde suyun oluşturduğu illüzyon nedeniyle olduğundan daha yakın ve büyük görünen taşlar gibi. Sinema mekânlarının algılanış biçimi tamamen yönetmenin kurgu ve perspektif tercihi ile şekil alır.

“Çevremizde kaos varsa, bu kaosun içindeki yapıyı ortaya koymak için insanlara sunabileceğiniz en değerli şey, kendi bakış açıңызdır. Bu da mekânı nasıl düzenleyeceğinizle, nasıl yapılandıracağınızla ilgili. Yoksa içerikleri yeniden üretmenin bir anlamı yok” (Loznitsa’dan aktaran Çam, 2016, s. 8).

Mimarlık ürünlerini salt fiziksel ortam olmaktan çıkararak, öykünün bir parçası haline getirip yeniden anlamlandıran sinema sanatına ait bilinçli seçilen veya kurgulanan mekânların, sinematografik temsiliyetleri; işlevsel ve ideolojik olmak üzere iki başlık altında toplanmaktadır. Örneğin, aksiyon sahneleri için genelde kendinden kaotik bir deneyim sunan mekânların tercih edilmesi sinemada mimarinin işlevsel temsiliyetine örnek oluştururken, yakın gelecekte geçen distopik filmlerde genelde Modernizm akımının etkilerinin görüldüğü mekânların tercih edilmesi ise mimarinin sinemadaki ideolojik temsiliyetine örnek verilebilir (Güzer, 2023).

Hitchcock imzalı ve 1951 yılında vizyona giren, trende rastgele tanışan iki insanın birbirlerinin hayatlarını zorlaştıran insanları öldürürlerse yakalanmayacakları planını konu alan “Strangers on a Train” (Trendeki Yabancılar) filmindeki kovalama ve dövüş sahneleri için mekân olarak seçilen lunapark (Şekil 3.3), halihazırda kalabalık, hareketli ve gürültülü bir mekân olmasına ek olarak bir aksiyon sahnesi için tercih edilmesi nedeniyle mimarinin sinemadaki işlevsel temsiliyetine örnek niteliğindedir.



Şekil 3.3 : Trendeki Yabancılar. (Hitchcock, 1951)

1966 yılında vizyona girip, konusunu Ray Bradbury’nin aynı adlı romanından alan ve François Truffaut tarafından yönetilen Fahrenheit 451 filminde, hikayenin insanların kitap okumalarının yasaklanarak zorla tek tipleştirildikleri distopik gelecek kurgusuna uygun olarak, modernist yapıları görmemiz mimarinin sinemadaki ideolojik işlevi için örnek verilebilir. (Şekil 3.4)



Şekil 3.4 : Fahrenheit 451. (Truffaut, 1966)

3.2.2 Sinemada Tekinsiz Mekânlar

Lumière kardeşler tarafından Fransa'nın La Ciotat kasabasında 1895'te kayda alınan, 45 saniyelik “Arrivée d'Un Train” (Trenin Gara Girişi) adlı ilk sinema eseri kabul edilen film (Şekil 3.5), izleyicileri için kendiliğinden tekinsiz bir deneyimdi. Film gösteriminin seyircilerin, gerçeklik algısını bozduğu ve trenin üzerlerine geldiğini sanıp kaçtıkları söylenmektedir (Köse, 2024).



Şekil 3.5 : Trenin Gara Girişi. (Lumière & Lumière, 1895)

Korku türü ise sinema sanatının başlangıcından itibaren var olmuştur. İlk korku filmi, Lumière kardeşlerin film gösteriminden bir yıl sonra 1896'da izleyiciyle buluşan, Georges Melies'in "Le Manoir du Diable" (Şeytan Evi) adlı, kötücül doğaüstü varlıklarca ele geçirilen bir kilisede yaşananların anlatıldığı eseridir.

20. Yüzyılın başlarından itibaren keskin açılar, değişik perspektifler ve devrimsel kamera çalışmalarıyla Alman Ekspresyonizmi, korku sinemasını etkisi altına almıştır ve 1920 yapımı, Cesare karakterinin hipnoz altındayken seri cinayetler işlemesini konu alan Robert Wiene imzalı "Das Cabinet des Dr. Caligari" (Dr. Caligari'nin Kabinesi) filmi en önemli örneklerindendir.

Sanatçının duygu dünyasını özgürce dışa vurduğu Ekspresyonizm akımı, resimde abartılı içsel durum ifadeleri, mimaride tek defaya özgü heykelvari yapılar ortaya koyarken, Alman edebiyatı ve sinemasında ise özellikle 1905-1920 yılları arasında oldukça etkili olup, modernleşmenin getirdiği yabancılaşmanın dışavurumu olarak; karamsar temalar, çarpıcı renkler, deforme figürler ve psikolojik yoğunluk ile tanınır. Önceden resim sanatında saptanan Batılı öznenin ötekine bakışındaki Oryantalizm, Egzotizm ve Erotizm gibi yaklaşımları ve fantezileri, ekspresyonist filmler ile 20. Yüzyılda sinemada ve filmlerin devinim merkezine koydukları mekânlarda gözlemlenebilir hale gelmiştir (Çam, 2016). Nitekim kamera cihazı yalnızca kayıt etmez, aynı zamanda ifşa eder (Çakır, 2018).

Savaşların Avrupa'da yarattığı ekonomik dezavantajlar nedeniyle, 20. Yüzyılın ikinci çeyreğinde Hollywood eserlerinin sinema sektörünü domine etmesiyle eş zamanlı olarak "The Phantom of the Opera" (Operadaki Hayalet) (1925), "Dracula" (1930), "Frankenstein" (1931) gibi korku literatürü örneklerinin film uyarlamaları popülerleşmiştir (Karaosmanoğlu, 2020).

Filmi çeken yönetmen, tüm sanat dallarında olduğu gibi, içinde yaşamakta olduğu toplumdan ayrı düşünilemeyeceği için sinema sanatının her döneminde farklı toplumsal olayların gözlemlenebilirliği kuşkusuzdur. Örneğin, 1945'te Hiroşima'ya atılan atom bombalarının korku sinemasına yansması mutasyona uğramış yaratık filmleri olmuştur (Kaya, 2023).

20. Yüzyılın ortalarından itibaren ise savaşların, endüstrileşen ve modernleşen kentlerin etkisiyle bireyselleşen ve içe kapanan toplumun sinema sanatına bir yansıması olarak okunabilecek, Hitchcock'un öncüsü olduğu ve korku sinemasının alt türü olarak doğan psikolojik gerilim türü, sinema sanatında izleyicilerin yoğun ilgisiyle karşılık bulmuştur. Hitchcock eserleri, psikolojik gerilim türü izleyicisine korkunun illüzyonist hileden bağımsız da oluşturulabileceğini kanıtlayan nitelikte vahşet, yaratık, intikamcı ruh gibi alışlagelmiş korku öğelerinden ayrılmış bir tekinsizlik vadederek halihazırda korku filmi izleyicisi olmayan kitlelere de ulaşmış ve korku film türünün popüleritesini tekrardan arttırmıştır.

Freud, bir zamanlar tanıdık olup, bir nedenle yabancılaşılana yeniden karşılaşma durumundan doğan tekinsizlik hissiyatını beş motif altında toplamıştır; bir şeyin canlı veya cansız ayrımının yapılamayışı (balmumu figürleri, yapay bebekler vb.), bir şeyin ikizlik/çiftlik durumu (aynalardaki yansımalar, gölgeler vb.), bir şeyle tesadüf sınırlarını aşacak kadar fazla karşılaşma durumu, ölülerin geri dönüşü (ruhlar, hayaletler vb.) ve insan beden bütünlüğünün bozulması (Freud, 2017).

Bu motifler ile korku ve psikolojik gerilim film türündeki eserlerin olay örgülerinde ve doğal olarak filmler için kurgulanan sinema mekânlarında sıklıkla karşılaşırız. Örneğin Roman Polanski imzalı, 1968 yapımı, Ira Levin'in aynı adlı romanından uyarlanmış ve hamile bir kadın olan Rosemary'nin komşularının ve eşinin üyesi olduğu satanist bir tarikattan kendini ve bebeğini korumaya çalışmasını konu alan "Rosemary's Baby" (Rosemary'nin Bebeği) filmindeki Rosemary karakterinin, karnındaki bebeğin doğası izleyici için belirsizdir; hem canlı, gelişen bir insan hem de insan bedenini ele geçirmiş doğüstü bir varlık olarak temsil edilir.

Bebeğin varlığı, karakterin ve izleyicinin hem sevgi hem de kaygı hissetmesini tetikler; onun canlı mı yoksa doğüstü güçler tarafından kontrol edilen cansız, ruhsuz bir varlık mı olduğu kesin olarak anlaşılamaz. Bu belirsizlik, Freud'un öne sürdüğü canlı-cansız arasındaki sınırın bulanıklaşmasıyla meydana gelen tekinsizliğin korku sinemasındaki klasik örneklerindendir.



Şekil 3.6 : Rosemary'nin Bebeği. (Polanski, 1968)

Freud'a göre tekinsizliğe sebep olan ikinci madde olarak ikizlik durumunun ise korku sinemasındaki en kült örneklerinden biri, Stanley Kubrick imzalı ve 1980 yapımı "The Shining" (Cinnet) filmindeki Grady ikizleridir. Stephen King'in aynı isimli kitabından uyarlanan filmde Kubrick, romanda 8 ve 10 yaşlarında olan kardeşlerin, eseri sinema perdesine taşırken ikiz olmalarına karar vermiştir. (Şekil 3.7) Stanley Kubrick ve ortak senarist Diane Johnson'ın, Freud'un "Tekinsiz" adlı makalesi üzerinde çalışmaları sonucunda ikizler, yansımalar, aynalar, labirent gibi detayları filme ekledikleri düşünülmektedir (Gray, 2016).

Cinnet, bir yazar olan Jack Torrance'ın, ailesini geçindirmek için kış boyunca bakıcılık yaptığı izole bir otelde, üzerinde hissettiği baskıları kaldıramayarak akıl sağlığını yitirip ailesine karşı ölümcül bir tehdit haline gelmesini konu alan bir eserdir. Mekân bağlamında incelendiğinde filmdeki otel, gerilim filmlerinde sıklıkla kullanılan ev kavramıyla birebir örtüşür.

Otellerin, insanın en temel ihtiyaçlarından olan barınma için inşa edilmesinin yanı sıra, filmde kış boyunca kapalı olan otel, bakıcılığını üstlenen üç kişilik bir aile için ev olgusuyken, her koridor dönüşünde tedirginlik yaratansa tekinsizlik olgusudur. Çünkü insan için en tekinsiz olan, tanıdık olandır (Ünver, 2020).



Şekil 3.7 : Grady İkizleri. (Kubrick, 1980)

Freudyen tekinsizlik motiflerinden bir diğeri olan; bir şey(ler)le tesadüf sınırlarını aşacak kadar fazla karşılaşma durumunu da Cinnet filmindeki otel mekânları üzerinden örneklendirmek mümkündür. Tekrar eden mimari öğeler olarak; otelin bahçesindeki labirent ve birbirinden ayırt edilemeyecek benzerlikte görüntülere sahip mekânlara varan köşeli koridorlar (Şekil 3.8) (Şekil 3.9), izleyicide sebep olduğu kaçmanın bir işe yaramadığı ve karakterin hep aynı yere vardığı hissiyatı nedeniyle korku sinemasında kurgulanan tekinsiz mekânlar için örnek niteliğindedir. Bu mekânsal döngüsellik, izleyicinin zaman ve yön duygusunu yitirmesine neden olurken, karakterin fiziksel olarak ilerliyor gibi görünmesine karşın psikolojik bir çıkmazda sıkıştığını ima eder ve böylece film mekânı, yalnızca bir arka plan değil aynı zamanda tehdit unsuru haline gelen bir anlatı aracına dönüşür.



Şekil 3.8 : Labirent. (Kubrick, 1980)



Şekil 3.9 : Otel Koridoru. (Kubrick, 1980)

Freudyen tekinsizlik motiflerinden ölümlerin geri dönüşü teması da korku eserlerinde sıklıkla yer bulurken, zombi pop-kültürünün atalarından sayılan ve 1968 yapımı, George A. Romero imzalı “Night of The Living Dead” (Yaşayan Ölümlerin Gecesi) eserini, Freudyen tekinsizlik motiflerinin bir başka sinema eseri karşılığı olarak örneklendirebiliriz. Filmin ikonikleşen açılış sahnesinde, babalarının mezarında dua eden kız kardeşine şaka yapmak için “Seni almaya geliyorlar Barbara.” diyen karakter birkaç saniye sonra, insana ölüm olgusunu hatırlatması nedeniyle kendiliğinden tekinsiz bir mekânsal deneyim sunan mezarlıkta (Şekil 3.10), ölümden dönen bir yaratığın saldırısına uğrayarak hayatını kaybeder.



Şekil 3.10 : Mezarlık ve Hortlak. (Romero, 1968)

Freud'a göre tekinsizliğe neden olan beş ana motifin sonuncusu; insan beden bütünlüğünün bozulması durumunun korku sinemasına yansıyışını ise çalışmanın 4. bölümünde fenomenolojik yöntemle analiz edilen, Hitchcock imzalı Arka Pencere filminden örneklendirebiliriz. Yönetmenlik stilinde, genelde kan ve vahşete yer vermemeyi tercih eden Hitchcock'un, bu eserinde de insan beden bütünlüğünün bozuluş anına şahitlik etmeyiz ancak eşini öldürdüğünden şüphelenilen Thorwald karakterinin penceresinden sırasıyla, bir testereyi temizlediğini, banyosunun duvarlarını sildiğini ve daha sonra da bir sandığı sıkıca kapatıp postaladığını izleriz ve eşinin cesedinin o sandığa sığdırıldığı düşüncesine varırız. (Şekil 3.11)

Bu bölümde verilen diğer Freudyen tekinsizlik motiflerine sahip film örneklerinin aksine, Arka Pencere filminde eylemi direkt izlemeden bu noktaya geliştirmiş, sinema sanatının imgeletme yetisine örnek niteliğindedir. İnsan algısı, doğası gereği parçaları birleştirerek anlamlı bir bütüne varma amacındadır. Filmde, sırasıyla izleyiciye gösterilen testere ve sandık nesneleri, insan vücudunun bütünlüğünün bozulduğunu izleyiciye çağrıştırarak tekinsizlik yaratır.



Şekil 3.11 : Arka Pencere. (Hitchcock, 1954)

Pallasmaa, insanın parçaları bütünleştirerek anlamlandırma çabasını, mimarlık ve sinema sanatlarının ortak paydasında “zihinsel mekân” kavramıyla açıklar; izleyicinin gerçek dünyada deneyimlediği mekânlarla filmde gördüğü mekân temsillerini özdeşleştirerek yarattığı zihinsel mekân, tıpkı haritalarda olduğu gibi gerçekliğin bir modeli olan kurgusal mekânı, kişiye gerçekliğe ait deneyimleriyle algılatır (Pallasmaa, 2012). Sinema mekânları gibi kurgusal mekânların algılanışında asıl görev izleyiciye düşer; seyirci görünmeyenleri, bütünü görünen parçalarına uygun olarak kendi zihninde oluşturmak zorundadır. Yani filmlerdeki kurgusal mekânların oluşumu, ancak seyircilerin katkısıyla tamamlanır (Hacıömeroğlu, 2023).

Kurgulanan film mekânlarının filmin hikayesine hizmet etme misyonlarına uygun olarak, gerilim türünde ise bilinçli yaratılan tekinsiz mekânlar karşımıza çıkar. Tekinsizlik hissiyatının ev ve mahremiyet kavramlarıyla kurduğu güçlü ilişki nedeniyle, karakterlerin ikamet edilebilirliğini kaybetmiş evleri psikolojik gerilim filmlerinde sıklıkla tercih edilen kullanım mekânlarıdır.

Anthony Vidler, “tekinsiz ev” kavramını mimarlık bağlamında psikanalitik bir çerçevede ele alır ve modern çağda, evin artık “güvende hissedilen yer” olmaktan çıkışını irdeler. Ev, tanıdık olduğu kadar rahatsız edicidir, içinde bastırıldığı duyguları ve anılarıyla özneyi, içeriden tehdit eder. Dışarıdan ise gözlemleyen ama görünmeyendir, kendini çelişkili bir biçimde sunar, çok katmanlıdır. Ev, içerisindeki tanıdık olanın beklenmedik biçimde tekinsiz hale gelme olanağı sunmasıyla ne tam anlamıyla tehlikenin kendisi, ne de güvenli bir yuvadır (Vidler, 1987).

Sinema ise görsel doğası ve dinamik hikaye anlatısı gereği mimarlık bağlamında mekân-özne ilişkine ait farklı örnekler üretirken ikamet edeni ile tekinsiz hale gelmiş evi arasındaki ilişkiyi de, başta korku ve psikolojik gerilim türü eserleri olmak üzere sayısız kez yeniden üretmiştir. Tekinsiz ev kavramının sinema eserlerinde yer buluşunu, Türk sinemasından bir örnek olarak Zeki Demirkubuz’un 2001 yapımı “İtiraf” filmindeki ev kavramının karakterler için ne ifade ettiğiyle örneklendirebiliriz; filmin büyük çoğunluğunun geçtiği, Harun ve Nilgün’ün paylaştığı apartman dairesi, huzur vadeden bir yuva olmaktan daha çok karakterlerin korkularının ve güvensizliklerinin konumudur. Hamile eşinin sadakatsizliğinden neredeyse emin olan ve duymak istediği itirafı alana dek Nilgün’e fiziksel ve

psikolojik şiddet uyguladığı evi; Harun için yalnızlığın, çaresizliğin ve şüphenin yarattığı huzursuzluğun konumuyken, evin bir diğer sahibi olan Nilgün için istismarın ve psikolojik baskının neden olduğu tekinsiz bir mekândır. (Şekil 3.12) Finalde ise Nilgün'ün, istismardan kurtulmak için mi yoksa gerçekten sadakatsiz olduğu için mi bilinmeyen muğlak itirafı, sandığı gibi Harun'un içsel huzursuzluğunu dindirmez ve ev, iki karakter için de huzurlu veya güvenli hale gelmez. Dışarıda yaşanan travmaların yaralarını evinde iyileştirmesi görece daha mümkündür ancak yaşadığı travmanın kaynağı evi ise, özne dağılır.



Şekil 3.12 : İtiraf. (Demirkubuz, 2001)

Öznenin tüm yaşantısını, her bir hareketi ile kodladığı ve her bir nesneyle aslında bir bakıma depoladığı evi, yeri geldiğinde eskiye dönebilmeye oldukça yatkındır (Işıktaş & Sülüşoğlu, 2023). Bu bağlamda, sanatsal üretimde de öznenin duyguları, geçmişi ve ilişkileri ifade edilirken bir araç görevi gören evi, birikmişlikleriyle yabancılaşılmanın dönüşünden ve mahremiyet kaybından doğan tekinsizliğe neden olmaya oldukça yatkındır ve psikolojik gerilim türünün öncüsü olan Alfred Hitchcock'un eserlerinde sıklıkla tekinsizliğin merkezi olan film mekânı olarak karşımıza çıkar.

4. HITCHCOCK SİNEMASINDA MAHREMİYET KAYBI VE TEKİNSİZLİK

“Bir Hitchcock filmi, her ayrıntıda bütünün akla geldiği bir organizmadır. [...] Ruhun şekillenmesi için beden biçim alır ve ruh biçimdir, bedeni yaratır.” (Wood, 2002, s.100).

4.1 Alfred Hitchcock Biyografisi

Alfred Hitchcock, 1899 yılında Londra’da dünyaya gelmiştir. Üçüncü ve en küçük çocuğu olduğu, bir market işleten babasının yönetmenin kendi tanımıyla, despot yapısı henüz çocukluğunda ileride yönetmenliğine de yansıtacak olan travmalar bırakmıştır. Bu travmalarının en önemli örneklerinden biri, babasının daha 10 yaşındayken Hitchcock’u cebinde bir kağıtla karakola göndermesi ve kağıdı okuyan polis memurunun “Yaramaz çocukların başına bu gelir.” diyerek Hitchcock’u 15 dakikalığına hücreye kapatması sonucunda yönetmende emniyet güçleri nefreti uyandırmış ve filmlerinde sıklıkla rastladığımız işlerinde beceriksiz, katili veya suçluyu zamanında yakalamakta yetersiz kalan polis/şerif karakterleri veya haksız yere suçlanan masum erkek karakterleri doğurmuştur (Truffaut, 1987).

Londra Üniversitesi’nde elektrik mühendisliği eğitimini tamamlayan Hitchcock, asıl tutkusu olan sinema sektörüne ise 1923’te, Paramount Pictures şirketinde sessiz filmlerin kart yazıcılığı göreviyle giriş yapmıştır. 1920’lerde hayranı olduğu ve Alman Ekspresyonizm sinema akımının öncülerinden olan Fritz Lang ve FW Murnau gibi yönetmenlerin filmlerinde de çalışmıştır. Almanya’daki deneyimleri ilerideki yönetmenlik kariyerine, çalışmanın 3. bölümünde de değinilen Alman Ekspresyonizminin ipuçlarını; özellikle karamsar temalar, kontrast ışık kullanımı ve gölge oyunlarını miras bırakmıştır. İki dünya savaşı arasında ekonomik zorlukların Alman ekspresyonistleri sinemada yeni yöntemler bulmaya itmesinin bir örneği olarak, elektriğe dilediklerince ulaşamayan yönetmenler kadrajda göstermek istedikleri gölgeleri yere çizmişlerdir. Bu ve benzeri deneyimler Hitchcock’a,

izleyicinin mekânsal algısının yönetmence manipüle edilebileceğinin ipuçlarını vermiştir (Kutlu, 2021).

Yönetmen koltuğunda oturduğu ilk filmi ise 1925'te seyirciyle buluşan “The Pleasure Garden” (Zevk Bahçesi) filmidir. 1927 yapımı “The Lodger: A Story of the London Fog” (Kıracı: Sisli Bir Londra Hikayesi) filmiyle gerilim türüne giriş yapan Hitchcock, Londra sokaklarında işlenen ve sarışın kadınları hedef alan seri cinayetleri konu alan bu filminde ve aynı zamanda İngiltere'nin ilk sesli filmi olan, meşru müdafaa sonucu işlediği bir cinayet yüzünden şantaja uğrayan genç bir kadının başına gelenleri anlatan 1929 yapımı “Blackmail” (Şantaj) filminde, henüz kariyerinin başındayken, daha sonra kişisel stilinde önemli bir yer kaplayacak olan ve çalışmanın ilerleyen bölümlerinde de değinilen, gözetlenme ve haksız yere suçlanma edimlerine yer vermeye başlamıştır.

1940'ta ailesiyle birlikte Kaliforniya'ya taşınan Hitchcock, ilk Hollywood eseri olan Rebecca filmini de aynı yıl çekmiştir. 1940-1976 yılları arasında Hollywood'da, Amerika'nın Avrupa'ya göre ekonomik avantajları nedeniyle daha ileri olan sinema teknolojisi ve mesleki tecrübesinin de artması sonucu, ustalık çağı olarak atfedilebilecek dönemini yaşayan Hitchcock, 1960'ta “Psycho” (Sapık) filmiyle sinema dünyasında tanınırlığının zirve noktasına ulaşmıştır. 1955-1965 yılları arasında, bölüm açılış ve kapanış sunuculuğunu ve bazı bölümlerin yönetmenliğini üstlendiği “Alfred Hitchcock Presents” (Alfred Hitchcock Sunar) adlı, her bölümünde farklı bir gerilim hikayesi canlandırılan televizyon programı sayesinde popüler kültürde, karanlık ama esprili bir persona yaratmıştır. Birçok gerilim hikayesi yayımlamasının yanı sıra 1956'da Hitchcock, günümüzde halen yayım hayatına devam eden “Alfred Hitchcock's Mystery Magazine” (Alfred Hitchcock'un Gizem Dergisi) isimli polisiye hikaye dergisinin küratörlüğünü üstlenmiştir. 1973'te Amerikan Film Enstitüsü tarafından Yaşam Boyu Başarı Ödülü verilen ve 1976 yapımı “Family Plot” (Aile Komplosu) adlı son eserini izleyicisiyle buluşturan Hitchcock, 1980'de Kraliçe II. Elisabeth tarafından “Sir” ünvanına layık görülmüş ve aynı yıl kalp rahatsızlıkları nedeniyle sık sık hastaneye kaldırılmasının ardından Kaliforniya'da hayatını kaybetmiştir.

4.2 Alfred Hitchcock Sineması

1950'lerin sonlarında, geleneksel anlatı kalıplarını reddederek doğaçlama oyunculuk, elde kamera kullanımı ve kurgusal yeniliklerle öne çıkan Fransız Yeni Dalga sinema akımının öncülerinden; yönetmen, senarist ve film eleştirmeni François Truffaut tarafından bulunan “yönetmen-auteur” kavramı; hem teknik açıdan belirli bir kalifikasyona sahip, hem eserlerinde tanınırlık unsurları bulunan, hem de belirli bir içsellığe sahip yönetmenler için kullanılmaktadır. Film tarihçisi ve akademisyen Andrew Sarris, auteur kuramı birbiri içinde olan üç daireyle açıklar; dış daire: teknik yeterlilik, ortadaki daire: kişisel stil ve en iç daire: içsel anlam olarak ele alınır. (Şekil 4.1) Sarris, “Notes on the Auteur Theory in 1962” adlı makalesinde, auteur kimliği olan yönetmenleri; Ophuls, Renoir, Hitchcock, Chaplin, Ford, Welles, Dreyer, Rossellini, Hawks, Lang, Flaherty ve Vigo olarak belirtir (Karaosmanoğlu, 2020).



Şekil 4.1 : Yönetmen-Auteur Kuramı Modeli. (Yazar tarafından oluşturulmuştur.)

Hitchcock, bir film türünün öncüsü olmasının yanı sıra, yönetmen-auteur kimliği de taşımaktadır. Sarris'in auteur kuramını açıkladığı iç içe geçen daireler kavramı bağlamında Hitchcock eserleri ele alındığında en dış daire olan teknik yeterlilik, ilk kez Rebecca (1940) eserinde gördüğümüz ve kendi buluşu olan, bakış açısından ileri doğru kaydırmalı çekim tekniği ile örneklendirilebilir. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde irdelenecek olan Rebecca eserindeki kulübe sahnesinde ilk kez

karşımıza çıkan bakış açısından kaydırmalı çekim tekniğinin bir diğer örneği ise yönetmenin 1948 yapımı “Rope” (Ölüm Kararı) isimli eserindeki canlandırma sahnesidir. (Şekil 4.2) Bu çekim tekniği ile sahnede olmayan bir karakterin mekânsal devinimi, başka karakterin sesinden dinlediğimiz hareketleri ile eş zamanlı olarak kaydırılan kamera ile izleyicinin zihninde canlandırılır.



Şekil 4.2 : Ölüm Kararı. (Hitchcock, 1948)

Ek olarak Hitchcock’un 1958 yapımı “Vertigo” (Ölüm Korkusu) filmindeki, John karakterinin yükseklik korkusu ve baş dönmesi durumunu izleyiciye algılatmak için kurduğu sistem, yönetmenin teknik yeterliliğine örnek niteliğindedir. (Şekil 4.3)

Vertigo hastalığı nedeniyle dar, derin ve yüksek mekânlarda baş dönmesi yaşayan John, aşık olduğu kadının peşinden çan kulesinin merdivenlerinden çıkmaya çalışsa da hastalığı yüzünden Madeleine’e yetişemez ve merdivenlerin penceresinden kadının düşüşünü görür ve bu travmatik an John için suçluluk dolu bir psikolojik çöküşün başlangıcı olur.

“Vertigo’daki kule sahnesi, teknolojiyle psikolojiyi birleştirir. Kamera derinlik algımızı bozmak için ileri kayarken çerçeve, alanını değiştirmeksizin, geriye doğru zoom yapar” (Monaco, 2001, s.82).



şekil 4.3 : Kule Mervivenleri. (Hitchcock, 1958)

Yönetmen-auteur kuramının ikinci gerekliliği olan kişisel stil, Hitchcock’un eserlerinde devamlılık gösteren kendine has dokunuşlarıyla hissedilir. Öncellikle, toplam 41 filminde yönetmenin kendisi, figüran olarak bir sahnede görünür. (şekil 4.4) Hitchcock’un başlattığı ve sinema sektöründe “Cameo” olarak adlandırılan bu tutum daha sonra içlerinde Quentin Tarantino, David Lynch gibi usta isimlerin de olduğu bir çok yönetmen tarafından uygulanmıştır.



şekil 4.4 : Sapık Filminde Alfred Hitchcock. (Hitchcock, 1960)

Hitchcock'un eserlerinde sıklıkla rastlanılan bir diğer kişisel dokunuşu ise hikayenin geçtiği şehirlerin önemli anıtlarını filmdeki tedirgin edici bazı sahnelerin mekânı ya da arka planı olarak tercih etmesidir. (British Museum, Rushmore Anıtı, Özgürlük Anıtı vb.) Bu tutumunun en önemli örneklerinden biri “Vertigo” (Ölüm Korkusu) filmindeki Madeleine karakterinin, başrol Scottie tarafından kurtarılmasından hemen önce kendini San Francisco’nun körfezinden, şehrin simgelerinden olan Golden Gate Köprüsü’nün altından suya atarak intihar girişiminde bulunmasıdır. (Şekil 4.5)



Şekil 4.5 : Madeleine’in İntihar Sahnesi. (Hitchcock, 1958)

Şehirlerin simgesel mimari yapılarını sinema eserlerinde kullanmanın, en basit haliyle hikayenin geçtiği şehri izleyiciye belli etmek motivasyonuna sahip olabileceği gibi yönetmenlerin mimari mekânları salt birer arka plan olmaktan çıkararak kentleri hikayenin bir öznesi haline getirmesi de mümkündür. Gerçek olmayan film karakterleri onların aksine fiziksel gerçekliğe sahip kentlerde dolanır, bu mekânlar hayali karakterlerin hayali hikayelerine ev sahipliği yapar ve böylece sinema, kentleri ve onların mimari yapılarını başka bir bağlamda yeniden inşa etmiş olur ve disiplinlerarası süreklilik sağlanır.

Hitchcock'un filmlerinde sıklıkla rastlanılan bir diğer kişisel yönetmenlik tercihi ise hikayenin başında bir karakterin ana motivasyonu gibi görünen bir objenin hikaye akışında anlamsız, değersiz hale gelmesidir. Seyircinin ilgisini çeken ancak hikaye akışında değersizleşen bu nesnelere Hitchcock “Macguffin” ismini vermiştir. Sinema diline kattığı bu kelimenin anlamını Hitchcock şöyle açıklar; Macguffin, İskoçya

dağlarında aslan yakalamak için kullanılan bir aygıttır ancak İskoçya dağlarında aslan yoktur (Truffaut, 1987). Kelimenin etimolojik yapısı, muhtemelen bahsettiği İskoçya dağlarında aslan yakalama aletine gönderme yapar şekilde, İskoçya kökenli soyadlarında sıkça görülen ve “oğlu” anlamına gelen bir ön ek olan “Mac” ve anlamsız bir kelimeden (guffin) oluşur. Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde mekânsal fenomenolojik olarak irdelenecek olan Sapık filminde, Marion’ı kaçmak ve bir motelde barınmak durumunda bırakıp tüm hikayenin başlamasına neden olan patronundan çaldığı para bir Macguffin örneği olarak, hikayenin başında sanıldığığının aksine önemli bir obje olmadığı gibi henüz filmin ortasında Marion’ın cesediyle birlikte bataklığa atılır ve hikaye akışında hiçbir değeri kalmaz.

Yönetmenliğinde sahip olduğu tanınır kişisel dokunuşlarının bir diğer örneği ise; Hitchcock eserlerinin olay örgülerinin, etrafında şekillendiği motiflerin genellikle istikrar göstermesidir. Film eleştirmeni ve akademisyen Robin Wood, Hitchcock’un ustalık çağı olan Hollywood filmografisini (tüm eserleri kapsamayan bir çalışma olduğunu kabul ederek); casusluk/politik entrika, evlilik hayatı, haksız yere suçlanan erkek, psikopat ve suçlu kadın olmak üzere beş ana olay örgüsü modeli etrafında toplamıştır (Wood, 2002). (Şekil 4.6)

Casusluk/Politik Entrika	Foreign Correspondent (1940), Notorious (1946), The Man Who Knew Too Much (1956), North by Northwest (1959), Torn Curtain (1966), Topaz (1969)
Evlilik Hayatı	Mr. and Mrs. Smith (1941), Dial M for Murder (1954), Rear Window (1954)
Haksız Yere Suçlanan Erkek	Suspicion (1941), Saboteur (1942), Spellbound (1945), Strangers on a Train (1951), To Catch a Thief (1955), The Wrong Man (1956)
Psikopat	Shadow of a Doubt (1943), Rope (1948), Psycho (1960) , Frenzy (1972)
Suçlu Kadın	Rebecca (1940) , The Paradine Case (1947), Under Capricorn (1949), Stage Fright (1950), Vertigo (1958), Marnie (1964)

Şekil 4.6 : Hitchcock Olay Örgüsü Modelleri ve Hollywood Filmografisi.

Kişisel yönetmenlik stilinde istikrar gösteren bir diğer tema olan Freud'un psikanalitik teorilerini Hitchcock, doğrudan benimsemek veya savunmaktan ziyade bu teorilerin popüler kültürdeki çekiciliklerinden yararlanmak adına, sinema eserlerinde sıklıkla konu alır.

Psikanalizm bilimini, söyleşilerinde ironik bir şekilde eleştiren Hitchcock'un başta "Spellbound" (Öldüren Hatıralar), "Psycho" (Sapık), "Marnie" (Hırsız Kız) eserleri olmak üzere birçok filminin olay örgüsünde Freudyen kavramların oldukça belirgin olmasının yanı sıra, "Rope" (Ölüm Kararı) filmindeki Janet karakterinin tavuk yemediğini dile getiren arkadaşına gülerek söylediği; "Bunun bir nedeni olmalı. Freud'a göre her şeyin bir nedeni var." repliği, yönetmenin Freud'un teorilerine olan ironik yaklaşımına ve psikanalizmle kurduğu ambivalan ilişkiye örnektir. Sandis'e göre Hitchcock, eserlerinde Freudyen kavramları dramatik biçimde eleştirirken aynı zamanda Freud gibi önce bizi tanıdık olanın içine yerleştirir, sonra altında yatan çarpık tabloyu ortaya çıkarır (Sandis, 2009). Nitekim Hitchcock eserlerinin yapıtaşı olan tekinsizlik hissiyatı, Freudyen tanımına uygun olarak, filmlerin başında sıradan görünenin esrarengizleşmesiyle sağlanır.

Hitchcock'un Hollywood dönemine ait eserlerini Freudyen kavramlar üzerinden inceleyen çalışmalara yönelik yapılan literatür araştırmaları sonucunda bir tablo hazırlanmıştır. Bu doğrultuda, Hitchcock'un Hollywood eserleri ve içerdikleri Freudyen kavramlardan oluşan tablo, mevcut literatürdeki çözümlemelerin kavramsal dağılımını yansıtır ve eserlerin Freudyen kavramına uygun olan tekinsizlik hissiyatının merkezini ortaya koyar. Tablo aynı zamanda, tezin ana çalışma konusuna uygun olarak incelenen eserlerde tekinsizliğin merkezinde karakterlerin mahremiyet kaybının bulunup bulunmadığını analiz eder. (Şekil 4.7)

FİLM	FREUDYEN KAVRAMLAR	TEKİNSİZLİK MERKEZİ	TEKİNSİZLİĞİN MERKEZİNDE MAHREMİYET KAYBI
Rebecca (1940)	Bastırma, Fetişizm, Skopofili, Tekinsizlik	Gizemli Oda ve Röntgenci Kahya Karakteri	✓
Shadow of a Doubt (1943)	İkizlik/Çiftlik Durumu, Tekinsizlik	Yabancılaşılan Dayı Karakteri	✗
Spellbound (1945)	Bastırma, Oedipal Kompleks, Skopofili, Tekinsizlik	Rüya Sekansı	✗
Notorius (1946)	Bastırma, Skopofili, Tekinsizlik	Gizemli Şarap Şişesi	✗
Rope (1948)	Narsizm, Sadizm, Tekinsizlik	İçinde Ceset Olan Sandık	✗
Strangers on a Train (1951)	Oedipal Kompleks, Tekinsizlik, Yapısal Kişilik Kuramı	Çifte Cinayet Planı	✗
Rear Window (1954)	Fetişizm, Skopofili, Tekinsizlik	Gözetlenen Evde Cinayet İşlenmiş Olması İhtimali	✓
Vertigo (1958)	Fetişizm, Fobi, İkizlik/Çiftlik Durumu, Skopofili, Tekinsizlik	İntihar Eylemi ve Ölen Sevgilinin Yeniden İnşası	✗
Psycho (1960)	Bastırma, Oedipal Kompleks, Örtü İmgesi, Skopofili, Tekinsizlik, Yapısal Kişilik Kuramı	Duşta İşlenen Cinayet ve Gizemli Ev	✓
The Birds (1963)	Anksiyete, Oedipal Kompleks, Tekinsizlik	Doğa-İnsan Çatışması	✗
Marnie (1964)	Aktarım, Bastırma, Fobi, Kleptomani, Oedipal Kompleks, Tekinsizlik	Gizemli Fobiler ve Travmatik Çocukluk Anısı	✗

Şekil 4.7 : Hitchcock'un Freudyen Kavramlar İçeren Hollywood Filmografisi.

Hitchcock'un ustalık çağı olan Hollywood dönemine ait ve Freudyen kavramlar bağlamında akademik çalışmalara konu olmuş eserleri arasından, Rebecca, Arka Pencere ve Sapık filmlerinin seçilmesinin temel nedeni; eserlerin mahremiyetin kaybıyla ortaya çıkan tekinsizlik hissiyatını Freudyen ve fenomenolojik okumaya olanak tanınmasıdır. Bu tercih, yönetmenin diğer Freudyen göndermeler içeren yapıtlarına karşın seçilen üç filmde, tekinsizliğin merkezinde öznenin mahremiyet kaybı olmasından kaynaklanır. Söz konusu üç filmin ana mekânsal tekinsizlik unsuru, “Rope” (Ölüm Kararı) ve “Dial M For Murder” (Cinayet Var) gibi büyük ölçüde ya da tamamen ev mekânlarında geçen diğer filmlerinden farklı olarak, karakterlerin başkalarının gözetlenmesi ve izleyicinin içeride ne olduğunu bilmediği evlerin, gizemli odaların ve eşyaların sınırlarının başkalarının ihlal edilmesidir.

Truffaut'nun yönetmen-auteur kuramının üçüncü ve son gerekliliği kabul edilen, Sarris'in iç içe geçen dairelerle açıkladığı auteur kavramının en iç ve en küçük bölümünü oluşturan içsellik olgusu, Hitchcock'un filmlerinde artık hayatta olmayan güçlü kadın karakterler, sıradanlık vurgusu ve mahremiyet ihlali olarak karşımıza çıkar.

Artık hayatta olmayan bu kadın karakterleri filmlerinde somut olarak görmeyiz ama onlara ait eşyaların muhafaza edilişinden ve başka karakterlerden dinlediğimiz anılarından varlıklarını hissederiz. Evlerine, odalarına girdiğimiz bu karakterlerin artık yaşamadıkları halde diğer karakterler üzerinde büyük etkileri vardır. Örneğin bu çalışmada mekânsal fenomenolojik irdelenmek üzere seçilen eserlerden biri olan Sapık filminde Bayan Bates, yıllar önce öldüğü halde oğlunun zihninde hala yaşamakta, aldığı kararları etkilemektedir ve oğlu tarafından hala hayatta kabul edildiği için ona ait eşyaların konumuna hiç dokunulmamıştır. (Şekil 4.8)



Şekil 4.8 : Bayan Bates'in Yatak Odası. (Hitchcock, 1960)

Ayrıca, Rebecca filmine ismini veren karakterin kişisel eşyaları, aylar önce ölmesine rağmen hala kahyası Bayan Danvers tarafından muhafaza edilir. (Şekil 4.9) Rebecca, cesedinin bulunmasıyla açılan cinayet davası nedeniyle ölümünden sonra bile eşi Maxim'i tedirgin eder. Nitekim, Hitchcock'un altını çizdiği üzere Rebecca karakteri o kadar güçlüdür ki kendisi filme ismini verirken, Maxim'in ikinci eşi Bayan De Winter'in ilk ismi ise film boyunca hiç dile getirilmez.



Şekil 4.9 : Rebecca'nın Çalışma Masası. (Hitchcock, 1940)

Artık hayatta olmayan bu karakterlerin izleyiciye gösterilen eşyaları salt birer gündelik kullanım araçları olmaktan öte nesne-öznelerdir. Kullanıcılarının bıraktığı halde ve yerde muhafaza edilen, sahiplerinin içselliklerine sahip bu eşyalar somut varlıklarını sürdürmeyen karakterlerin, hala oldukça erk sahibi olan soyut varlıklarını izleyiciye hissettirir. Filmlerde gördüğümüz evler hala, artık hayatta olmayan o güçlü kadın karakterlere aittir.

Objeler sık sık bir arada görünürlerse birbirlerine bağlantılı hale gelirler. Görüş alanındaki bir nesnenin algılanışı bulunduğu konumun toplam yapısıyla ve birlikte bulunduğu diğer nesnelerle bağlantılıdır. Bir nesnenin salt haliyle algılanışı ile bir mekân içinde algılanışı değişkenlik gösterir. Mekândaki nesne, ortamının ve gözlemcinin ona dayattığı özelliklerle tanımlanır (Arnheim, 1997). Bir mekânın özelleştirilmesi, onu oluşturan fiziksel öğelerden ziyade içindeki eşyaların seçimleri ve düzenlenme şekilleridir. Kişiye ait eşyalar bütünlüğü ve konumlandırılma seçimleri, mekâna bırakılan kişisel izlerdir ve bu izlerin toplamı kişinin evini oluşturur (Perrot & Guerrand, 2008). Nitekim, Hitchcock eserlerinde gördüğümüz, artık hayatta olmayan karakterlere ait eşyaların konumlarını muhafaza edişleri mekânların hala o karakterlere ait olduğunun altını çizer.

Hitchcock'un yönetmenliğinde kendine has içselliğini sıklıkla hissettirdiği bir diğer tutumu ise filmin başında karakterlerin sıradanlığının altını çizmesidir. Bu çalışmada incelenmek üzere seçilen üç film de kameranın bir pencereden girip o mekândaki olayları anlatmasıyla başlar. (Şekil 4.10) (Şekil 4.11) (Şekil 4.12) Girilen pencerenin “rastgele seçilmiş bir ev” izlenimi vermesi ve yaşananların hayatın olağan akışına uygun başlayıp daha sonra alışılacagelmedik deneyimlere dönüşmesi Hitchcock'un, Freudyen yabancılaşma tanımına da uygun olan, kendine has gerilim yaratma dilidir.

Filmin, şehir-bina-oda olarak kurgulanan uzaktan yakına ilişkisiyle başlaması izleyicide, onun veya yakından tanıdığı birinin evine de girilmiş olabileceği düşüncesi yaratır. Hayatın olağan akışında karşılaşılabilir, görece sıradan karakterlerin başına gelen esrarengiz olayları seyretmeye başlamak, izleyicinin öykünün içine girmesini sağlar çünkü seyirci, filmin başında özdeşlik kurduğu karakterlerin deneyimlerini izlerken empati duygusuyla karakterin başına gelenler nedeniyle kaygı duymaya başlar. Nitekim klasik sinema anlatısında, seyircinin filmin karakterlerinden biri ile özdeşleşme sağlaması, öyküyü kendisini bu karakterin yerine koyarak takip etmesi ve finalde bu karaktere uygun görülen sonu (ödül veya cezayı) üstlenerek arınma (katharsis) yaşaması hedeflenir (Bağır, 2018).



Şekil 4.10 : Rebecca Giriş Sahnesi. (Hitchcock, 1940)



Şekil 4.11 : Arka Pencere Giriş Sahnesi. (Hitchcock, 1954)

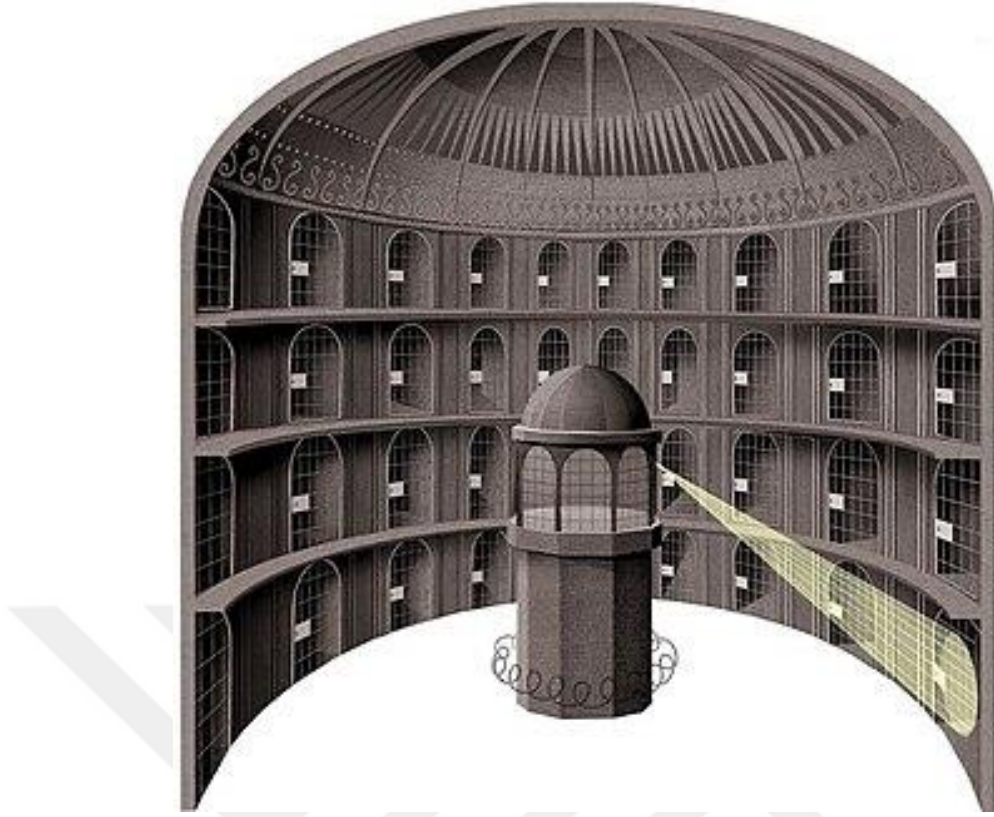


Şekil 4.12 : Sapık Giriş Sahnesi. (Hitchcock, 1960)

Hitchcock filmlerinde pencere kavramı, filmin başında genel bir şehir gösteriminin ardından giderek bir pencereye yakınlaşmayı tercih eden kurgusuyla, karakterlerin rastgele seçildiklerinin, sıradanlıklarının altını çizmesinin yanı sıra yönetmenin çoğu filminde yer verdiği bir kavram olan röntgencilik ile yakından ilişkilidir; başka birinin hayatını gözetlemenin toplumun genel değerlerine uymamasına rağmen verdiği haz nedeniyle, izleyenleri henüz filmin başında ahlaki bir ikilemde bırakır.

“Bahse girerim ki, her on insandan dokuzu yatağa girmek üzere soyunan çıplak bir kadın görse, hatta odasında dolaşan çıplak bir erkek görse, bir an duracak ve bakacaktır. Hiç kimse başını çevirip de ‘Beni ilgilendirmez.’ demez. İsteseler jaluzilerini indirebilirler ama hiçbir zaman yapmazlar; pencerenin önünde durup öylece bakarlar” (Hitchcock’tan aktaran Truffaut, 1987, s.215).

İşlenen hikayelerdeki karakterlerin, karanlık arzuları ve ilkel benliklerinin baskınlığı nedeniyle Kutlukhan Kutlu’nun “‘korku sinemasından ziyade arzular sineması” olarak tanımladığı Hitchcock sinemasında (Kutlu, 2021), yaratılan tekinsizlik hissiyatının önemli unsurlarından olan ve kurgusal karakterleri tarafından sıklıkla uygulanan, röntgencilik edimini bir fetiş olarak yorumlamak mümkündür. İnsan, hem yüce bir varlıkça her daim gözetlendiğine inanır, hem başkalarınca gözetlenmekten rahatsız olur, hem de başkalarını gözetlemekten (panoptikon) haz duyar. Gözetlemenin yarattığı psikolojik üstünlüğü kuramsallaştıran panoptikon kavramının etimolojisi, Latince “‘tümü görme” anlamına gelen “‘pan-opticon” kelimelerine dayanır. İlahi bir konumdaki gözetleyen, gözetlediği insanların bilgilerini depolarlarken hem onlar hakkında merakını gidermiş olur hem de onlara karşı güç toplar. Diktatörlük distopyalarında toplumu kontrol altında tutmak adına sıklıkla başvuru panoptikon kavramının en bilinen örneklerinden biri İngiliz filozof ve toplum kuramcısı Jeremy Bentham’ın 1785 yılında tasarlamış olduğu hapishane modelidir. (Şekil 4.13) Avlusunun merkezinde bulunan ve 360 derece gözetleme kapasitesi olan kuleden ve tek kişilik hücrelerden oluşan halka şeklindeki yapı, panoptikon kavramının mimari bir yansımasıdır. Kuledeki gözetleyen her mahkumu görebiliyorken kimsenin onu göremeyişi nedeniyle mahkumlar, kulede kimse olmasa dahi tedirgin bir şekilde daima gözetlendiklerini düşünmektedir (Özdağ, 2022).



Şekil 4.13 : Jeremy Bentham’ın Panoptikon Hapishane Tasarımı. (bit.ly/3UC70EW)

Seyircisine, penceresinden soktuğu karakterlerin hikayelerini izlettiren Hitchcock, henüz filmin başında röntgenci olarak konumlandığı izleyicisine, başkasını gözetlemenin hazzını ve psikolojik gücünü yaşatırken eylemin ahlaki sınavıyla da başbaşa bırakır. Aynı zamanda, sıklıkla karşımıza çıkan ve panoptikon kavramının fetişist karşılığı olan röntgenci karakterleriyle ise izleyiciyi rahatsız eder; özdeşlik kurduğu ve empati duyduğu karakterlerin mahremiyetlerinin delinmesi, gözlerin üzerinde olduğunu hissetmenin yarattığı tekinsizlik nedeniyle karakterler için olduğu gibi izleyici için de rahatsız edici bir deneyimdir. Görmek ile bakmak (dikizlemek) arasındaki farkı varoluşsalcılık temelinde irdeleyen Merlau-Ponty; öznenin, etrafındaki nesnelerle kurduğu görsel ilişkiyi “görmek” olarak atfederken; ötekinin özneye uyguladığı eylemi ise “bakmak” olarak açıklar. Özne, bulunduğu noktadan tek bir görüş açısına sahipken; varoluşuyla her açıdan bakışlara maruz olabilir (Denizci, 2018). İzlenme ediminin kişide yarattığı tedirginliğin, psikolojik gerilim türündeki eserlerinde konu alınışı için, Hitchcock’un 1945 yapımı “Spellbound” (Öldüren Hatıralar) adlı eserinde yer alan ve Salvador Dali tarafından tasarlanan rüya sekansı örnek gösterilebilir. (Şekil 4.14)



Şekil 4.14 : Öldüren Hatıralar Rüya Sekansı. (Hitchcock, 1945)

Rüyanın sahibi olan John Ballentine karakterinin, yaşadığı travmatik şok nedeniyle kim olduğunu ve nereden geldiğini unutması sonucunda Green Manors isimli bir klinikte, kayıp olan bir psikiyatristin yerine geçmesini ve klinikte çalışan bir diğer psikiyatrist olan Constance'ın ona aşık olması sonucu John'a kim olduğunu hatırlamasına ve haksız yere suçlandığı cinayet vakasından kurtulmasına yardım etmeye çalışmasını anlatan Öldüren Hatıralar filmi, Hitchcock'un bir psikanalizi konu alan ilk eseridir. Film, yönetmenin kendi tanımıyla “psikanalizmle sarmanlanmış bir insan avı”dır. Hitchcock, kim olduğunu hatırlamayan John'un, ona yardımcı olmak isteyen bir psikanaliste anlattığı rüyasını Salvador Dali'ye tasarlatmak istemesini, rüyaların sinemada genellikle sisli ve bulanık aktarılması gerektiği yönündeki algıyı kesin olarak yıkmaya arzusu şeklinde açıklar. Dali'nin çalışmalarında yer alan mimari keskinliği bu sahnede de görmek istemesini, filmin yapım sürecinden itibaren rüya sekansının filmin geri kalanından bile daha net ve belirgin olmasını hedeflemesi ile açıklar. (Truffaut, 1987). Rüya sekansında, oldukça önemli bir yer kaplayan ve dev bir makasla parçalanmaya çalışılan rahatsızlık verici göz görselleri, filmin ilerleyen sahnelerinde bir psikanalist tarafından rüyanın sahibi olan hastayı gözlemleyen klinik çalışanları ve doktorların hastanın rüyasındaki yansımaları olarak okunmuştur. Profesyonel kişilerce dahi olsa gözetlenmek, mahremiyetinin yitirilişinden dolayı kişi için tedirgin edici bir deneyimdir ve bastırıldığı diğer tüm negatif deneyimleri gibi, bilinçaltının bir yansıması olarak rüyalarında boy gösterebilir.

Bu çalışmada incelenmek üzere seçilen üç filmde de dikizleme edimiyle kırılan mahremiyetlerden doğan tekinsizlik hissiyatı çok baskındır. Rebecca’da, Bayan De Winter’ın gelin geldiği malikaneyi evi olarak benimseyememesi ve odalarında gezerken tedirgin olmasının en önemli nedenlerinden biri kahya Bayan Danvers tarafından devamlı gözetlendiğini hissetmesidir. (Şekil 4.15) Seçilen bir diğer eser olan Arka Pencere filminin uyandırdığı tekinsizlik hissiyatı ise tamamen ana karakterin ve dolaylı olarak izleyicinin dikizleme edimine dayanır; Jefferies’in dürbünle izlediği komşularından birinin katil olma ihtimali filmin ana tedirginlik unsurudur. (Şekil 4.16) İncelenen son film olan Sapık’ta ise Norman Bates, kurbanlarını öldürmeden önce ofisindeki delikten motel odalarını gözetlerken (Şekil 4.17), arazinin tepesinde konumlanan kurgusal evin kendisi ve üst kat penceresinden görünen kadın silüeti, herkesi izler.

Çalışılan filmlerde, bazı karakterlerin ikamet ettikleri mekânlarda tekinsiz hissetmelerinin ve dolaylı olarak seyircileri tedirgin etmelerinin en büyük nedenlerinden biri skopofili karakterlerdir. Freud’un, gözün eröjen bölge olmamasına karşın bakmak eyleminin, cinsel uyarıma yetkinliğini açıklarken türettiği skopofili kavramı; Latince bakmak ve sevmek anlamlarına gelen “skopeo-philía” kelimelerinden gelmektedir (Freud, 1993). Dikizledikleri insanları objeleştirerek birer fetiş nesnesi haline getiren ve bu eylemden haz duyan skopofili karakterler, deldikleri mahremiyet sınırları nedeniyle psikolojik gerilim hikayelerindeki tekinsizlik nedenlerindendir.



Şekil 4.15 : Bayan De Winter ve Kahya Bayan Danvers. (Hitchcock, 1940)



Şekil 4.16 : Komşularını Gözetleyen Jefferies. (Hitchcock, 1954)



Şekil 4.17 : Delikten Gözetlenen Marion. (Hitchcock, 1960)

Kişilerin en özel ve güvenli alanı olan evleri (ya da geçici bir süre için evlerinin yerine koydukları otel odaları, hastane odaları vb.) bile röntgencilik karşısında korunaklılığını yitirir. Gözetleyen bir pencere, kapı aralığı, delik ve benzeri bir görsel geçiş noktası sayesinde istediği an ikamet edenin tüm kişisel sınırlarını geçerek mahremiyetlerini delip, evlerinde tedirgin hissetmelerine neden olabilir.

Hitchcock'un psikolojik gerilim türüne ait eserlerinde sıklıkla rastlanılan dikizleme edimi, aynı zamanda av-avcı kavramlarını metaforize edip tehlikeli karakterler ve kurbanlarının ilişkisi olarak da okunabileceği gibi, sınırlı bir kadrardan izlenilen bir mekânda, olanların tümünü anlamaya çalışma ediminden dolayı direkt sinema sanatının kendisine bir gönderme olduğu söylenebilir çünkü sinema anlatısı, tamamen kurgusal bir dünyaya açılan bir pencere görevi görür.

4.2.1 Rebecca

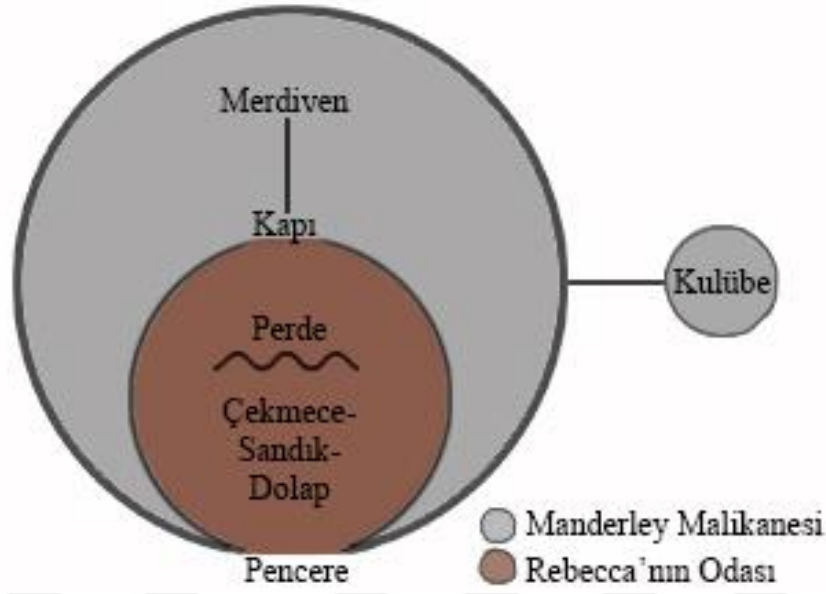
Daphne du Maurier'in 1938 yılında yayımlanmış aynı adlı romanından uyarlanan ve Alfred Hitchcock'un 1940'ta Kaliforniya'ya taşınmasının ardından aynı sene Hollywood'da yönettiği ilk film olan Rebecca, 1941'de düzenlenen 13. Akademi Ödüllerinde (Oscar) En İyi Film ödülünü kazanmıştır. Usta yönetmenin yarattığı atmosferik gerilimi ve hikayesindeki aşk ve gizem unsurlarıyla film, izleyicisinde büyük etki bırakmış ve 2020'de Ben Wheatley tarafından yeniden çekilmiştir.

Filmde, ilk eşi Rebecca'nın ölümünün ardından Maxim De Winter, Monte Carlo'da yeniden evlenir ve genç eşini İngiltere'nin batı kıyısında yer alan görkemli malikanesi Manderley'e getirir. Genç Bayan De Winter, tanıdık olmadığı bu ihtişamlı mekâna uyum sağlamaya çalışırken, bir yandan da Rebecca'ya hala takıntılı olan kahya Bayan Danvers'in yoğun psikolojik baskılarıyla yüzleşmek zorunda kalır. Aynı zamanda çevresindeki insanların fikrinin aksine, Rebecca'nın Maxim için mükemmel bir eş olmadığını, Maxim'i defalarca aldatırken bunu ondan saklamayıp bilakis yüzüne vurmaktan keyif aldığını, ileri seviye kanser hastası olduğunu öğrenince de Maxim'i kışkırtarak kendini öldürttüğünü ve kendisi ölürken Maxim'in ise hapishaneye girmesini umduğunu öğrenir ancak Maxim, Rebecca'nın cesedini teknesine koyup batırmıştır ve böylelikle Rebecca ölü değil kayıp ilan edilmiştir.

Bayan De Winter, yaşadığı malikanede ondan saklanan sırlardan ve içinde tutulduğu göz hapsinden bunalmasıyla Rebecca'nın ölümünden beri kullanılmayan odasına girer ve kahyanın Rebecca'ya olan saplantılı bağlılığını keşfeder. Daha sonra, tekne bulunur ve cesedin ortaya çıkmasıyla cinayet davası görülür ancak Maxim mahkemede suçlu bulunmaz ve yeni eşi, ondan saklanmış tüm karanlık sırları keşfetmesine rağmen, Maxim'le birlikte Manderley'e geri döner. Ancak malikane alevler içindedir çünkü Bayan Danvers, Rebecca'nın ölümünden sonra bu evde mutlu bir hayat sürmelerine razı olamamış ve kendi çıkardığı yangında, eski patronunun odasında can vermektedir.

Çalışmanın ilerleyen bölümünde Manderley Malikanesi'ne ait fenomenolojik mimari öğeler (Şekil 4.18) ve Freudyen kavramlar, hikaye akışına paralel olarak ele alınmıştır.

“Bu, bir evin hikayesidir” (Hitchcock’tan aktaran Truffaut, 1987, s.123).



Şekil 4.18 : Rebecca Filminde Fenomenolojik Mimari Öğeler.
(Yazar tarafından oluşturulmuştur.)

Kadın başrol karakterinin, “Dün gece rüyamda Manderley’e gittim.” repliğiyle eş zamanlı olarak Manderley Malikanesi’nin bahçesinden geçip bir penceresinden giren kadrage gösterimiyle başlayan filmdeki ana kurgusal ev mekânı ve Hitchcock’un kendi deyimiyle “üçüncü başrol” olan ev, film için özel tasarlanmış, iç mekânlar sette çekilirken dış mekân çekimleri içinse bir maket oluşturulmuştur (Truffaut, 1987). (Şekil 4.19)



Şekil 4.19 : Manderley Malikanesi. (Hitchcock, 1940)

Kurgusal Manderley Malikanesi, hikayedeki sahiplerine uygun olarak İngiltere'nin Batı kıyılarında yer alır ve aristokrat İngiliz ailelerine ait evlerde sıklıkla görünen Viktorya Dönemi mimarisini yansıtır. Bu tercih, çalışmanın 3. bölümünde açıklanan, mimarlığın sinemadaki ideolojik temsiliyetine örnek niteliğindedir.

Hitchcock, mekânı salt bir arka plan unsuruna indirgemek yerine, anlatının kurucu ve işlevsel bir bileşeni olarak konumlandırır. Bu bağlamda, yönetmenin filmlerinde set tasarımlarını gerçekleştiren Robert Boyle, Hitchcock ile çalışmanın kendisi için görece kolay olduğunu vurgular. Zira yönetmenin talebi doğrultusunda her film seti, yalnızca estetik açıdan değil aynı zamanda anlatının dramatik gerekliliklerine uygun biçimde üretim yapan özerk bir sanat departmanına sahip olmuştur. Heykeltıraşlık, boya ve alçı ekipleriyle desteklenen bu departmanlar, Avrupa'nın farklı bölgelerinden getirilmiş dekoratif unsurları da bünyesine bulundurmıştır. (Jacobs, 2007).

Manderley Malikanesi'nin düzensiz mimarisi, evin yabancıları için adeta bir labirent etkisi yaratan determinist mekânsal deneyimiyle ve Hitchcock'un keskin gölge ve ışık kontrastları kullanımıyla meşum ve rahatsız edici bir yapı olarak algılanmasına neden olur. Malikane, filmin giriş sahnesinden sonra ilk kez filmin 30. dakikasında, olayların esrarengiz bir hal almaya başlamasından hemen önce, yeni evlenen De Winter çiftinin eve yerleşmeye gelirken kullandıkları arabanın ön camından görünür. (Şekil 4.20)



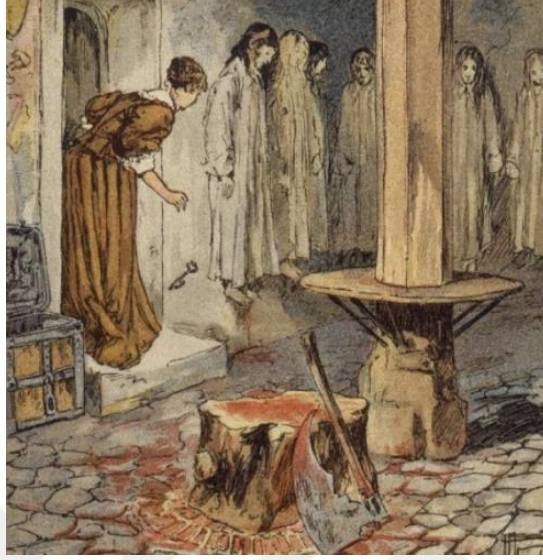
Şekil 4.20 : Manderley Malikanesi. (Hitchcock, 1940)

Manderley Malikanesi, filmdeki her ikamet eden ana karakter ile farklı bir mekân-özne ilişkisi kurar. Maxim De Winter için hem nesillerdir ailesine ait olan, tanıdığı ilk mekân ve içinde büyüdüğü yuvadır Manderley, hem de Rebecca ile yaşadığı travmatik yıllar nedeniyle bastırılmışlıklarının konumu, tropofobik bir mekândır ancak Rebecca'nın ölümüyle terkettiği evine, genç Bayan De Winter'la evlenmesinin ardından tekrar dönmüştür, tıpkı göçmen kuşların koca bir kış sonrasında yuvalarına geri dönmeleri gibi. Bachelard, insanın eviyle kurduğu ilişkiyi göçmen kuşların yuvalarıyla kurdukları ilişkiye benzetir; insan da tıpkı kuşlar gibi bir gün yuvasına döner veya dönmeyi düşler ve bu ritim yıllara direnir (Bachelard, 2023). Öbür yandan, Bayan De Winter için Manderley, yuva kavramından oldukça uzaktır. İçinde ilk günden itibaren huzursuz hissettiği ev, ondan saklanan sırlar ve göz hapsinde oluşu nedeniyle artan psikolojik gerilimle günbegün ikamet edilebilirliğini daha fazla kaybeder. Bayan Danvers ise Bayan De Winter'ın tam aksine, sadece Manderley'de ikamet edebilecek kadar o eve bağlanmış, tüm öz değerini o evde, patronunun ve patronunun ölümünden sonra onun kişisel eşyalarının yanında olmaktan anlamlandırmış ve tıpkı kaplumbağalar gibi artık kabuğunun yani Manderley'nin dışında hayatta kalamayacak hale gelmiştir. Finalde kabuğunun, başkalarının yuvası olmasındansa kendisiyle birlikte yanıp kül olmasını tercih edecektir.

Rebecca filmi Hitchcock'un gerilimin sadece psikolojik olduğu ilk eseridir; önceki filmlerinin yanı sıra hiçbir aksiyona şahitlik etmeyiz çünkü tüm trajik olaylar filmin konu aldığı zaman diliminden önce meydana gelmiştir. (Rebecca hayattayken ve Manderley'de ikamet ediyorken.) Dolayısıyla, filmin ana tekinsizlik unsuru, sırlara ve bastırılmışlıklara ev sahipliği yapan Manderley'nin ta kendisidir, sadece orada tüm ihtişamı ve gizemiyle var olmasıdır.

Manderley'deki en tekinsiz mekân ise şüphesiz filmin ortasına (66. dakikasına) kadar girilmeyen ama orada olduğunu bildiğimiz, Rebecca'nın yatak odasıdır. Hikayedeki olaylar zinciri, yapıtaşları olup üst üste dizilerek o odaya varan bir merdiven oluşturur ve hikayedeki gizemler ancak, Freudyen bilinçdışı kuramıyla ilişkilendirilebilecek olan o kapalı odaya girilince çözülür. Bu mekân, kapısı açılmadan önce tüm bilinmezlikleriyle izleyicide Mavi Sakal'ın odası etkisi yaratır; Mavi Sakal, Charles Perrault tarafından kaleme alınmış klasik bir Fransız halk masalıdır. Masal, zengin ve gizemli bir adam olan Mavi Sakal'ın, evlendiği kadınlara evindeki gizli bir odanın

kapısını açmamalarını tembihlediğini öğrenmemizle başlar. Ancak yeni eşi, merakına yenik düşerek yasağı çiğner ve girdiği odada Mavi Sakal'ın eski eşlerinin cesetlerini bulur. (Şekil 4.21)



Şekil 4.21 : Mavi Sakal'ın Odası. (bit.ly/44Vzvnf)

Keşfedilmemiş gizemiyle Rebecca'nın yatak odasının sebep olduğu tekinsizlik, odanın kapalı kapısından, görünmez bir sis gibi, tüm eve sızmaya başlamıştır. Rebecca'nın yatak odasının bulunduğu ve ölümünden beri hiç kullanılmayan evin Batı kanadı da tamamen tekinsiz bir mekânken, evin merdivenlerinin Doğu ve Batı kanadına ayrıldığı sahanlık da odanın tekinsizliğinin etkisi altına girmiştir. (Şekil 4.22)



Size bahsettiğim batı kanadındaki oda,
işte şu kapının ardında.

Şekil 4.22 : Sahanlık. (Hitchcock, 1940)

Kapı ve merdiven öğeleri fenomenolojik olarak sınır ve geçiş kavramlarıyla yakından ilişkilidir. Zira Bayan De Winter, kendisinden saklanılan sırları nerede öğreneceğini bildiğinden Rebecca'nın odasına girmeden hemen önce merdivenin sahanlığında durup Batı kanadına bakar ancak hazır olana dek odanın kapısını açamaz.

Merdiven ögesi, mekânda düşey devinim sağlaması nedeniyle birçok sanat eserinde manevi yükselişi simgelerken aynı zamanda gerilimin tırmandığı anın somutlaştırılması olarak işlev görür. Özellikle gerilim eserlerinde, karakterler merdiven basamaklarını çıkarken veya çıktuktan hemen sonra olay örgüsünde önemli bir kırılma anı yaşanır. Nitekim, maskeli balo sahnesinde Bayan De Winter'ın Rebecca'nın kostümünü giyerek indiği merdiven, mekânda yalnızca mimari bir fon değil, öznenin kimlik mücadelesini görünür kılan bir eşik olarak işlev görür ve bu bağlamda merdiven, hem bakışların yöneldiği vitrinken hem de Rebecca'nın varlığını yeniden hissettiren fenomenolojik bir işlev üstlenir. Bayan De Winter'ın yavaşça indiği merdivenlerden, tepkiler karşısında koşarak geri çıkıp gözlerden kaybolması ise, Rebecca'nın hayaletiyle verdiği psikolojik savaşta mağlubiyetini temsil eden mekânsal devinimdir. (Şekil 4.23)



Şekil 4.23 : Maskeli Balo Merdiven Sekansı. (Hitchcock, 1940)

Ölen patronu Rebecca'ya hala saplantılı bir bağlılık duyan kahya Bayan Danvers, Bayan De Winter'ın her adımını izler. Bu skopofilik kontrol, karakterin yeni hayatına uyum sağlama çabasını bilinçli şekilde baltalar. Çalışmanın 2. bölümünde açıklanan mahremiyetin kaybı ile meydana gelen tekinsizlik hissiyatı doğrultusunda başka biri tarafından, doğası gereği komfor sunması beklenen evinde gözetleniyor olmak, filmin psikolojik gerilim yaratan temel unsurlarındandır. Kendi evinde, Bayan Danvers tarafından göz hapsinde tutulmasıyla, hem mahremiyeti delinen hem de izlendiğinin farkında olması nedeniyle hareket özgürlüğü kısıtlanıp, öz benliği baskılanan Bayan De Winter, Manderley'de ikamet etmeye başladığı ilk günden itibaren tekinsiz

hisseder. Gözetleniyor olmasının yanı sıra bir diğer tekinsizlik nedeni olan, tüm uğraşlarına rağmen varlığını yok saymadığı ve kapalı kapısıyla mesafe oluştururken bir taraftan gizemiyle davet eden Rebecca'nın yatak odasına ise ancak Bayan Danvers'in psikolojik baskılarına dayanamayacak noktaya geldiğinde girmeye karar verir ve bu noktada, bilinmezliğiyle tedirgin ettiği Bayan De Winter'la Rebecca'nın yatak odası arasındaki tek sınır, fiziksel ve fenomenolojik olarak, odanın kapalı duran kapısıdır.

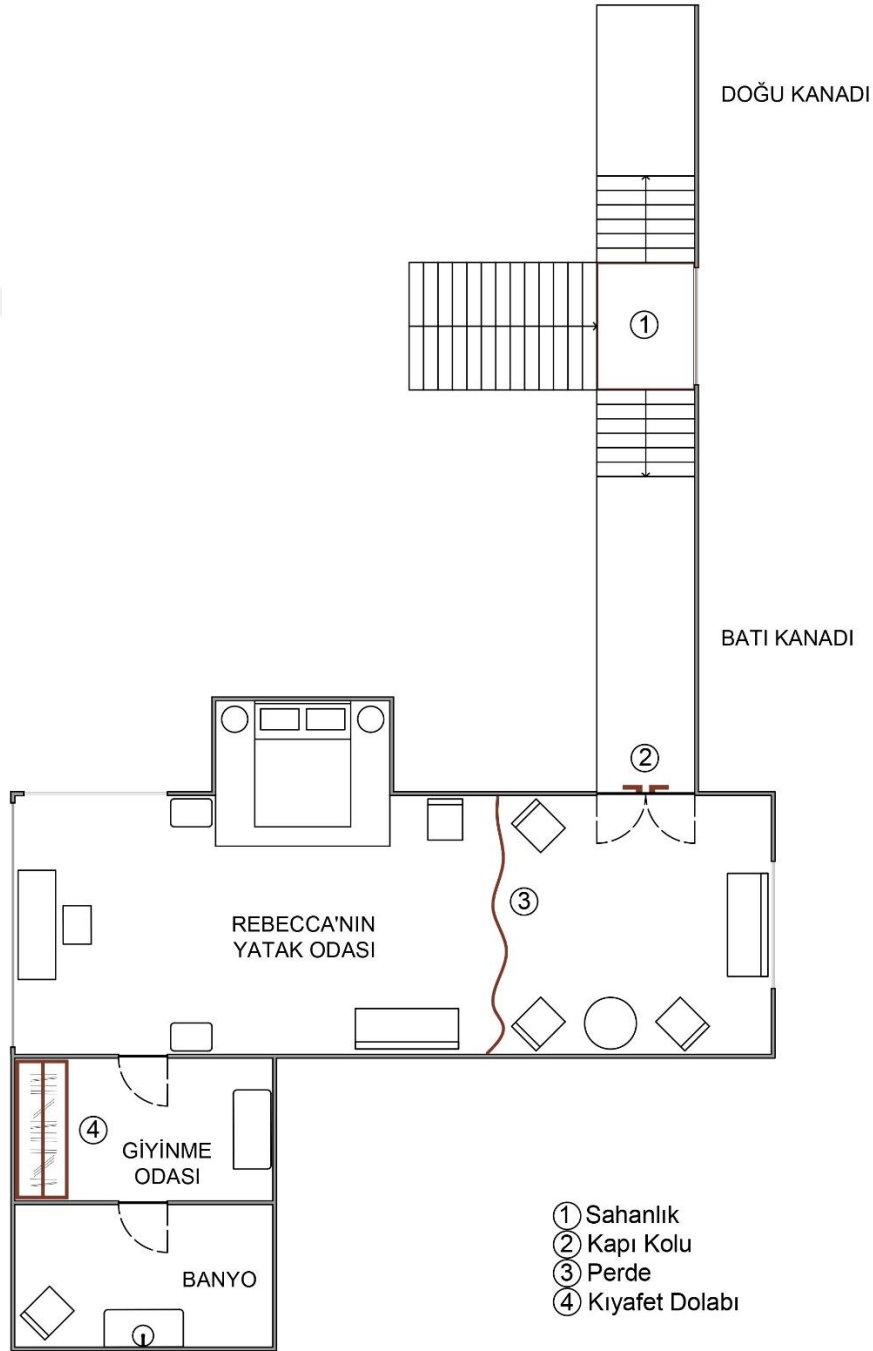
“Simgesel-edebi terimler içinde kapı, içinde hareket edebildiğimiz, anlayıp iş görebildiğimiz mekân ile göremediğimiz, anlayamadığımız ve şu ya da bu biçimde bizi dışlayan boyut arasındaki sınır anlamını taşır” (Francalanci, 2012, s.150).

Bachelard'ın kapıya ait olup, yakın işlevlere sahip oldukları halde birbirinden tamamen zıt fenomenolojik anlamlar taşıdıklarını iddia ettiği iki nesne-öznenen biri olan anahtar, kapatma ve kitleme eylemlerine öykünürken bir diğer nesne-özne olan kapı kolu ise açma eylemine çağrışım yapar (Bachelard, 2023).

Çalışma için film mekânından hareketle oluşturulan krokide görünen; sahanlıklarda durmasının ardından Bayan De Winter'ın Rebecca'nın odasına giriş sahnesi, kapı tokmağının yakın çekimde gösterilen çevrilişiyle başlar ve kişisel eşyalarının bulunduğu yatak odasına, mekânı ikiye bölen ve kapı gibi bir başka mahremiyet kavramıyla yakından ilişkili iç mimari öge olan, perdeyi aralayarak giriş yapar. Rebecca'nın kişisel izlerini taşıyan mekâna, ona ait nesnelerle dolu dolaplara, çekmecelere ulaşan Bayan De Winter, deldiği mahremiyetle tekinsizliğe neden olur ancak ihlal ettiği artık hayatta olmayan Rebecca'nın değil, kahya Bayan Danvers'in mahremidir çünkü bunca zamandır kapalı kapılar ardında kalmış bu mekânın ve insanın ahşaptan sırdaşları olan dolapların, çekmecelerin açığa çıkardığı giz, Bayan Danvers'in sağlıklı obsesyonudur. Rebecca'nın eşyalarını ardında bıraktığı yerde ve şekilde muhafaza eden Bayan Danvers için artık bu objeler birer fetiş nesnesidir ve bu nesnelerin konumu olan odanın varlığı bir haz kaynağıdır. (Şekil 4.24) (Şekil 4.25)

Fetişizm, maddi olanın fiziksel sınırlarının ötesine, manevi olanın görüngübilimine geçerek özne için bir fetiş haline gelmesidir (Francalenci, 2012). Portekizcede büyüyle etkili kılınmış şey anlamına gelen “fetiço” sözcüğünden türeyen Freudyen fetişizm kavramı, çocukluk travmalarının erişkinlik dönemine bir yansımasıdır. Fetişist için fetiş

nesneleri hem travmayı inkar hem de kabul görevi görür; fetiş nesneleri öznenin çocukluğa ait travmaları ile baş etmek ve travmaların neden olduğu boşlukları doldurmak için oluşturduğu bir savunma mekanizmasıdır (Freud, 1927). Fetiştin için, fiziksel varlıklarının ötesinde manevi bir değer edinmiş bu nesneler, bulundukları mekânlar ve konumlandırılma tercihleri birer haz kaynağıdır.



Şekil 4.24 : Manderley Malikanesi: Rebecca'nın Odası Ölçeksiz Mekân Çizimi.

(Yazar tarafından oluşturulmuştur.)



Şekil 4.25 : Rebecca'nın Odasında Bayan De Winter ve Bayan Danvers. (Hitchcock, 1940)

Bayan Danvers'in en karanlık sırrını Rebecca'nın yatak odasında keşfeden Bayan De Winter, eşinin en karanlık sırrı olan; istemeden dahi olsa, ilk eşinin katili olmuş olduğu gerçeğini ise Manderley Malikanesi'nin arazisinde bulunan sahildeki kulübede, eşinden öğrenir. Bu kulübe, zamanında Rebecca'nın hayattayken eşini aldattığı aşığıyla buluşma noktasyken aynı zamanda Maxim'i çıldırtarak amacına ulaşır, kendini öldürttüğü mekândır. (Şekil 4.26)



Şekil 4.26 : Kulübe. (Hitchcock, 1940)

Bachelard'ın “ilkel insanın bitkisi” olarak adlandırdığı, evin en primitif versiyonu olan kulübe (Bachelard, 2023), fenomenolojik çağrışımlarına uygun olarak, Rebecca filminde karakterlerin cinsellik ve saldırganlık gibi Freudyen id kavramı ile yakından ilişkili olan ilkel dürtülerinin neden olduğu eylemlerinin gerçekleştiği mekândır.

Ek olarak, çalışmanın önceki bölümünde açıklanan, Hollywood'un ekonomik ve teknolojik avantajları sayesinde Hitchcock'un ilk kez Rebecca eserinde gördüğümüz ve yönetmenin kendi buluşu olan göz hizasından kaydırmalı çekim tekniği ile Rebecca'nın Maxim'i kışkırtarak kendini öldürttüğü gece kulübede yaşananlar, izleyiciye Rebecca'nın somut varlığından ayrıştırılmış bir mekânsal anlatımla aktarılır.

Göz hizasından kaydırmalı çekim tekniği ile izleyici, mekânı karakterin bakış açısından deneyimler. Filmin 86. dakikasında, o gece olanları Maxim'den dinlerken kadrajda sırasıyla; olay gecesinde Rebecca'nın oturduğu ve sigara içtiği koltuk, ayağa kalkışı, Maxime'e psikolojik baskı uyguladığı alan ve Maxim'in onu itmesi sonucu düşüp öldüğü yer gösterilir. (Şekil 4.27)



Şekil 4.27 : Kulübe Sekansı. (Hitchcock, 1940)

Filmde Manderley Malikanesi'ne ait son görüntü ise filmin sonunda (128. dakikada) malikanenin yanışıdır. (Şekil 4.28) Manderley, tekinsizliğe neden olan tüm sırlarının ortaya çıkışının ardından Bayan Danvers tarafından ateşe verilir ve çıkardığı yangında kahyanın kendisi de fetiş nesnelerinin bulunduğu Rebecca'nın yatak odasında, alevlerin içinde can verir. Freudyen bastırma mekanizmasının mekânsal karşılığı olan Manderley'in yanışı, Maxim ile Bayan De Winter içinse bastırılmış olanın yıkımını ve böylece öznel özgürleşmenin mümkün hale gelişini müjdeler.



Şekil 4.28 : Manderley Malikanesinin Yanışı. (Hitchcock, 1940)

4.2.2 Arka Pencere

Hitchcock'un 17. Hollywood eseri olan 1954 yapımı Arka Pencere, konusunun Cornell Woolrich'in 1942 yılında yazdığı "It Had to Be Murder" (Cinayet Olmalıydı) adlı kısa hikayesinden esinlenildiği; en iyi yönetmen, en iyi uyarlama senaryo, en iyi sinematografi, en iyi ses kaydı olmak üzere dört dalda Oscar adaylığı bulunan ve 1998'de Jeffrey Reiner tarafından tekrar çekilen, unutulmaz Hitchcock filmleri arasındadır.

Arka Pencere'nin hikayesi, hiperaktif bir fotoğrafçı olan Jefferies'in bacağı kırıldığı için evde tekerlekli sandalyeye mahkum olduğu sıcak yaz günlerinde geçer. Jefferies, sıkıntıdan günlerini penceresinden karşı apartmandaki komşularını gözetleyerek geçirir. Bir gün komşularından seyyar bir takı satıcısı olan Thorwald'ın, hasta eşini öldürdüğünden şüphelenir ancak polis arkadaşı Tom'u cinayeti soruşturmaya razı edemeyen Jefferies, onu evliliğe ikna etmeye çabalayan sevgilisi Lisa ve hasta bakıcısı Stella'nın yardımlarıyla araştırmalara başlar ancak katilin dikkatini çeker.

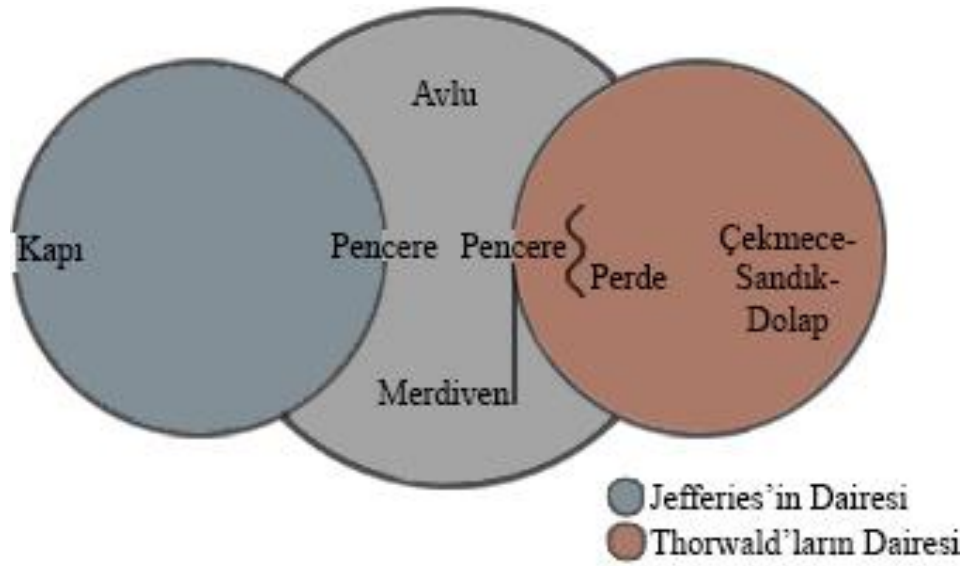
Cinayete dair delil toplamak için Lisa'nın evine izinsiz girmesiyle sabrı taştan Thorwald, Jefferies'e saldırmak için fotoğrafçının evine girer ve tekerlekli sandalyedeki Jefferies, kendini korumak için camdan atlar. O sırada olay yerine gelen polislerin müdahalesiyle Thorwald tutuklanır ve suçunu itiraf eder.

Filmin ilk altı dakikasında sırayla gördüğümüz, Jefferies'in karşı apartmanında gözetlediği komşularının her biri, kız arkadaşı Lisa'yla evlenmeyi kabul etmesi veya etmemesi durumunda onları bekleyen ihtimalleri metaforize eder; panjurları devamlı kapalı olan yeni evli ve tutkulu bir çift, genç adamlar tarafından devamlı ziyaret edilen ve yalnız yaşayan genç ve güzel bir dansçı kadın, orta yaşlı, mutlu ve köpekli bir çift, yalnız yaşayan ve devamlı çalışan orta yaşlı bir bestekar, sürekli kendi kendine romantik hikayeler canlandıran orta yaşlı yalnız bir kadın ve devamlı tartışan, mutsuz bir çift olarak Thorwald'lar (Wood, 2002). (Şekil 4.29)



Şekil 4.29 : Karşı Apartman Sakinleri. (Hitchcock, 1954)

Filmin anlatı kurgusunu, toplumun yerleşik ahlaki normları ve bireyler arası güven ilişkileriyle doğrudan çatışma halinde olan, başkasına ait özel yaşam alanını gözetleme eylemi üzerine inşa eden Hitchcock, etik dışı davranışın yalnızca toplumsal düzlemde değil, bireysel düzeyde de rahatsızlık uyandıran bir niteliğe sahip olduğunu vurgular. Yönetmen, röntgenciliğin özünde barındırdığı vicdani huzursuzluğa rağmen, bu eylemin izleyicide ve karakterde yarattığı yoğun merak duygusunun tetiklediği haz ile arasındaki çelişkili ilişkiyi derinlemesine işler. Hikayede delinen mahremiyetin yarattığı tekinsizlik atmosferi, yalnızca bireysel sınırların ihlali üzerinden değil, aynı zamanda güvenli kabul edilen ev mekânının kırılmasını açığa çıkarması nedeniyle filmin ana gerilim unsurudur. Komşuların evleri artık güvenli ve mahrem alanları değil; birer vitrindir. Bu bağlamda film, anlatısı ile söz konusu skopofilik ana karakteri finalde bir katili yakalayan kahraman mertebesine yükselterek, ahlak dışı davranışını adeta meşrulaştırır ve bu durum ise ahlak, hukuk ve haz arasındaki sınırların bulanıklaştığı bir anlatı evreni yaratır.



Şekil 4.30 : Arka Pencere Filminde Fenomenolojik Mimari Ögeler.
(Yazar tarafından oluşturulmuştur.)

Çalışmanın devamında incelenen Freudyen kavramlar ve fenomenolojik mimari ögeler hikayenin kronolojik akışına paralel olarak ele alınmıştır. (Şekil 4.30)

Arka Pencere filmi, bu çalışmada incelenmek üzere seçilen diğer iki filmde olduğu gibi, rastgele seçilmiş gibi duran bir pencere kadrından girerek sıradan görünenin (ve daha sonra tekinsiz bir hal alacak olanın) hikayesini anlatmaya başlar. Ancak pencere kavramı, Arka Pencere filmi için çok daha önemli bir yere sahip olup Hitchcock'un tercihiyle tüm film boyunca izleyicinin perspektifinin de çerçevesini oluşturmuştur ve Jefferies, ana karakter olduğu kadar seyirci konumundadır.

Hitchcock, yönetmenlik stilinde genelde hikayedeki gizemi seyirciye bir karakterin deneyimleri üzerinden, o karakterle eş zamanlı olarak keşfettirir. Örneğin, Rebecca filminde, hikayedeki gizemleri birlikte keşfettirdiği Bayan De Winter karakterini evin içinde sürekli takip ederek gözetleyen Bayan Danvers'in odalara giriş anını seyirciye göstermez; Bayan Danvers kadrada bir anda belirir, izleyici de Bayan De Winter'la eş zamanlı olarak kahyayı aniden farkeder ve rahatsız olur. Seyircilerinin olayları takip edişini bir karakterle eşlemeyi seven Hitchcock, izleyicilerinin algılarındaki kontrolcülüğünün zirve noktasına çıkarak Arka Pencere filminde, izleyicinin tüm görüş açısını geçici olarak immobilize olmuş ve katil komşusunu penceresinden bir dürbünle gözetleyen Jefferies karakteriyle birlikte, penceresine hapseder.

Jefferies'in evi, avlu, karşı binanın cephesi ve komşularının pencerelerinden kısmi görünen evleri olmak üzere tüm mekânlar film için, Hitchcock'un önderliğinde, özel olarak tasarlanmış platodur. Filmin başında (3. dakikada) gördüğümüz Jefferies'in apartman dairesi, evinde fazla vakit geçirmeyen işkolik karakterine uygun olarak; minimum yaşam standartlarını karşılar ancak dekorasyon detaylarında Jefferies'in tutkuyla bağlı olduğu mesleğinin izlerini taşır. Jefferies'in salonunda bacağının kırılmasına neden olan fotoğrafı, bacağıyla birlikte kırılan kamerasını, çektiği başka fotoğrafları ve sevgilisinin bir fotoğrafının negatifini görürüz. (Şekil 4.31)



Şekil 4.31 : Jefferies'in Eşyaları. (Hitchcock, 1954)

Hayatını bir fotoğrafçı olarak, belirli bir kadrardan izlediği mekânlarda doğru anı yakalayarak kazanan Jefferies için penceresi, geçici olarak koptuğu dinamik dış dünyayla arasındaki iletişim kaynağından daha fazlasıdır. Hayata tutunmasını sağlayan ve zamanla bir fetiş haline gelen fenomenolojik bir nesnedir. Nitekim penceresi aracılığıyla izleyici aynı zamanda, Jefferies ile birlikte Jefferies'in iç dünyasını izler. Bir katili yakalamış olabileceği ihtimali, aslında haz aldığı gayri ahlaki bir eylem olan röntgenciliği etikleştirdiğine inandığı için sıkıca tutunduğu bir ihtimalken bir süre sonra, gözetlediği katili adli birimlere yakalatmak hayattaki en büyük amacına dönüşür. Pencere, Jefferies için o kadar Freudyen fetiş kavramı karşılığı olan bir arzu nesnesine dönüşmüştür ki kız arkadaşı Lisa'yla evlenmeye ancak, genç kadını (Thorwald'un evine delil aramaya girdiğinde) penceresinden gördüğünde ikna olur. Lisa, Jefferies için hem arzu kaynağı hem de toplumsal ahlaki değerlerin karşılığıdır, fotoğrafçının içsel çatışmalarının vücut bulmuş halidir.

Pencere kavramının, fenomenolojik karşıtlıklara süreklilik sağlayarak, izlemek kadar izlenmek edimine de imkan verdiği, filmdeki bir diğer ev kurgusu olan Thorwald'ların evi üzerinden örneklendirilebilir. Jefferies'in penceresi, dışarıyı eve getirirken Thorwald'ların penceresi ise evi dışarıya taşır. Sıcak yaz günlerinde şüpheli bir davranış olarak Thorwald, panjurunu yalnızca cinayetin işlendiğinden kuşkulanan geceyi takip eden gün kapar ve günlerdir açık olan panjurların kapanışı, Jefferies için cinayetin işlendiğine dair bir kanıt niteliği taşır. Açık bir pencereden içeriye bakan kişi, perdesi kapalı bir pencereye bakandan daha az şey görür, pencereden görünen bir şeydir ancak perdesi kapalı bir pencerenin ardında olabilecek ihtimaller her şeydir.

“Dışarıdan, açık bir pencereden içeriye bakan kişi, kapalı bir pencereye bakanın gördüğü kadarını göremez hiçbir zaman. Bir mumla aydınlanmış bir pencereden daha derin, daha gizemli, daha verimli, daha karanlık, daha göz kamaştırıcı nesne yoktur.” (Baudelaire, 2012, s.84).

Çalışmanın önceki kısımlarında değinildiği üzere kapalı bir kabuktan çıkacakların öngörülemezliği tedirgin edicidir; hiç bilinmeyen, görünen ya da kısmen görünenden daha çok ihtimale gebe olması, tekinsizlik hissiyatını besler.

“Olmayan bir şey olandan daha çok sarsıyor beni; tek o kalıyor ortada, o olmayan şey!” (Shakespeare, 1981, s.20).

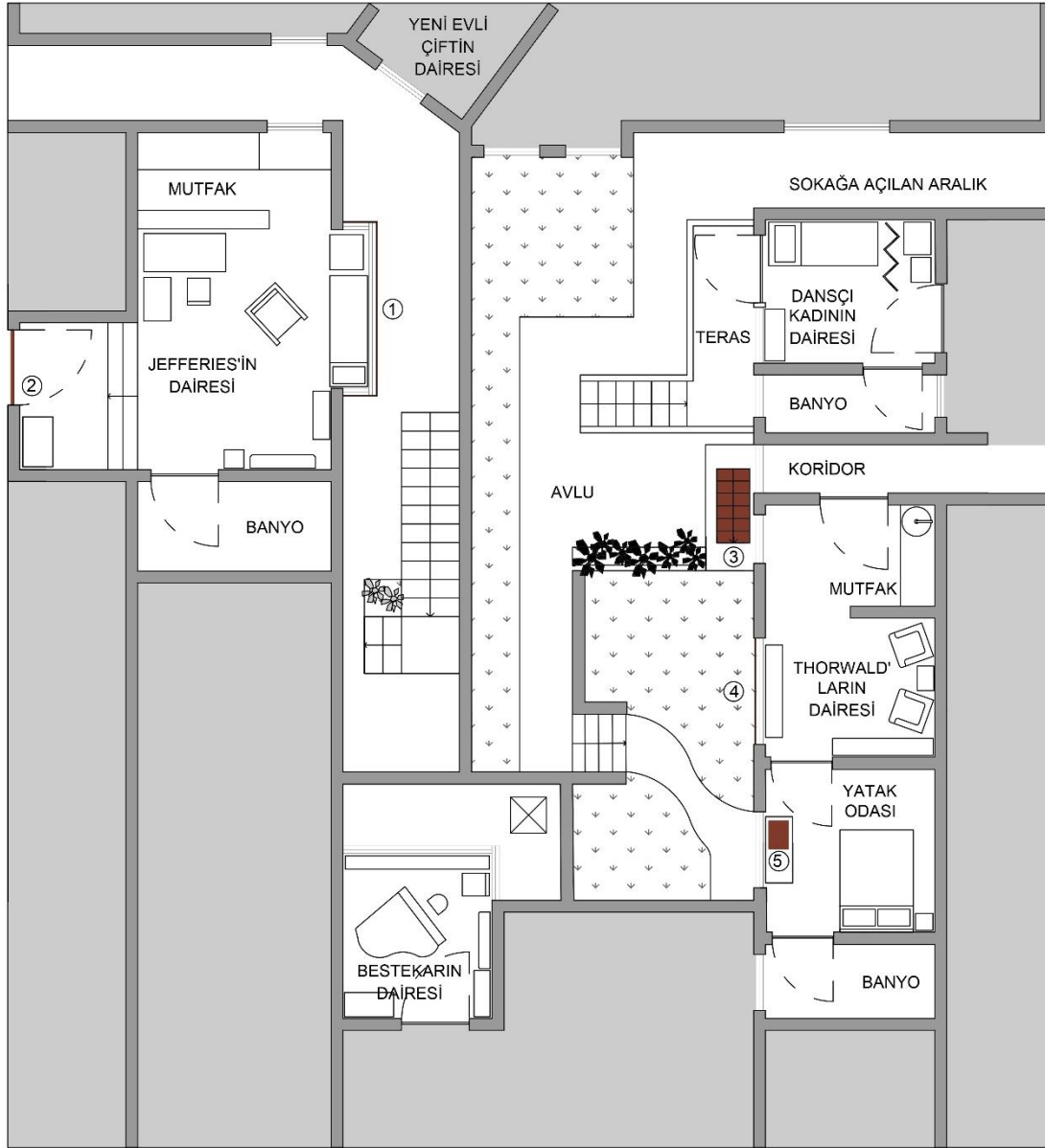
Jefferies'in penceresinden şahit olduğu; (ayrıca filmin tekinsiz bir hal almaya başladığı 33. dakikasında) bir gece avludan sokağa açılan aralıktan Thorwald'u çantasıyla birkaç kez girip çıkışı (Şekil 4.32), ertesi gün Thorwald'un sıkça tartıştığı hasta eşinin ortadan kaybolması, Thorwald'un çantasını, bir testereyi, banyosunun duvarlarını temizlemesi ve (sırdaşı olan ve izleyiciler olarak içine ne koyduğunu hiçbir zaman bilemediğimiz) bir sandığı sıkıca kapatıp postalaması gibi peşi sıra gelen ipuçlarını birleştirerek katil olduğuna emin olunan Thorwald'u ele veren bir diğer olay ise iki karakterin diğer komşularıyla birlikte ortak paylaşım mekânları, yarı kamusal bir alan olan avluda, bir köpeğin toprağı eşelemesinin ardından öldürülmesidir. Bu olaylar zinciri Jefferies'de, Thorwald'un işlediği cinayetin ardından cinayetle ilişkili bir objeyi bahçeye gömmüş olduğu ve hayvanın hayatına, objeyi ortaya çıkarma ihtimalinden dolayı son verdiği algısını oluşturur.



Şekil 4.32 : Sokağa Açılan Aralıkta Thorwald. (Hitchcock, 1954)

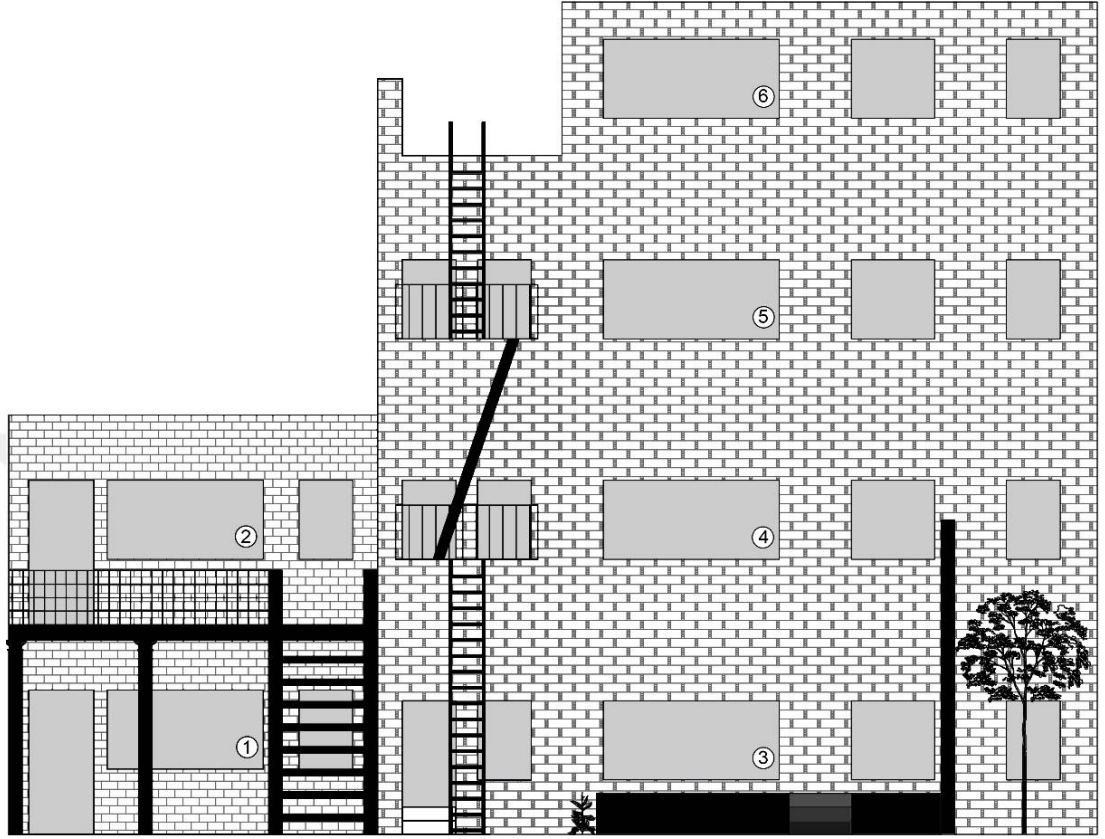
Filmdeki avlu, çalışmanın 4. bölümünde açıklanan Bentham'ın hapishane modeline işlevsel olarak oldukça benzemesi nedeniyle panoptikon kavramı ile yakından ilişkilidir; Jefferies, kule görevi gören penceresinden dairelerindeki insanları dikizlerken kimse onun varlığından haberdar değildir. Bu bağlamda, filmde çevresindeki evleri pencereler aracılığıyla karşılıklı görsel etkileşime dahil eden avlu mekânı, çalışmanın 3. bölümünde açıklanan mimarlığın sinemadaki işlevsel temsiline örnek olarak değerlendirilebilir.

Bir çok farklı tür meslek ve karakter özelliklerine sahip insanların ortak yaşam alanı olması nedeniyle, küçük bir Dünya ya da şehir tasviri olarak da yorumlanabilecek bu avlu aynı zamanda, dış dünyaya açılan dar aralığıyla, toprağında barındırdığı cinayetle ilişkili gizemli objeyle, gözetlenen ve olan bitenden habersiz masum insanlarla, bir katile ve bir skopofiliye açılan pencereleriyle tekinsiz bir mekândır. Hitchcock'un çoğu filminin başında rastladığımız, izleyiciyi dışarıdan içeriye sürükleyen kamera hareketi için Arka Pencere filminde kullandığı vinç ile çekim yöntemi, aynı zamanda izleyiciye avlunun mimari organizasyonunu ve hikaye için önemli olan farklı yerler arasındaki ilişkiyi gösterir (Balabanlar, 2023). Avlu, bir sahneden fazlasıdır. Bu çalışma için film mekânlarından hareketle çizilen görseller ve film sekanslarından oluşturulan kolajda görülen; bahçesi, sokağa açılan aralığı, pencerelerden görünen iç mekânların boyut farklılıkları ve yer yer konumlanan balkonları ile fiziksel ve psikodinamik bağlamda çok katmanlı bir yapıdır. (Şekil 4.33) (Şekil 4.34) (Şekil 4.35)



- ① Jefferies'in Penceresi
- ② Jefferies'in Kapısı
- ③ Yangın Merdiveni
- ④ Thorwald'ların Penceresi
- ⑤ Thorwald'un Sandığı

Şekil 4.33 : Daireler ve Avlu Ölçeksiz Mekân Çizimi. (Yazar tarafından oluşturulmuştur.)



- ① Heykeltıraşın Dairesi
- ② Dansçı Kadının Dairesi
- ③ Yalnız Kadının Dairesi
- ④ Thorwald'ların Dairesi
- ⑤ Orta Yaşlı Çiftin Dairesi
- ⑥ İki Genç Kadının Dairesi

Şekil 4.34 : Karşı Apartmanın Ölçeksiz Görünüş Çizimi. (Yazar tarafından oluşturulmuştur.)



Şekil 4.35 : Avlu Sahnelerinin Kolajı. (Yazar tarafından oluşturulmuştur.)

Arka Pencere filmindeki avlu, başkalarını dikizleme arzusunun yalnızca dışarıda olan dünyevi yaşamın dinamikliğiyle alakalı olmadığını; aynı zamanda ve daha çok skopofilinin öz tatminiyet aracı olduğunu, gözlemlenenlerin devinimlerinin aksine, penceresinin başında duran röntgencinin tüm hareketsizliğiyle altını çizmektedir (Francalenci, 2012).

Filmde, köpeğin ölümünün ardından, Thorwald'un eşini öldürdüğüne dair hiçbir şüphe kalmasa da fiziksel bir kanıt bulmak ve daha çok Jefferies'in gözüne girmek amacıyla Lisa, fiziksel zayıflığıyla kendinden tedirgin edici bir deneyim sunan, yangın merdivenlerinden çıkarak penceresinden katilin evine girer ve böylece daha önce bakışlarıyla defalarca deldikleri Thorwald'un mahremiyetini, bir üst seviyeye çıkarak fiziksel olarak da ihlal eder ve tekinsizliğe neden olur. (Şekil 4.36)



Şekil 4.36 : Yangın Merdiveninde Lisa. (Hitchcock, 1954)

Lisa, Thorwald'un dairesini karıştırıp öldüğünü düşündükleri eşinin kişisel eşyalarını bulunca (hiçbir kadının el çantasını evde bırakarak seyahate çıkmayacağı gerekçesiyle) Thorwald'un eş katili olduğu, karakterler için kesinleşir. Köşeye sıkıştığını farkederek Thorwald, filmin 107. dakikasında yüzleşmek için Jefferies'in evine girer ve bu an, filmdeki diğer tüm mahremiyet yitirilişlerinden daha tekinsizdir çünkü seyirci için, filmin başından beri karakter ile birlikte konumlandığı Jefferies'in evi, aynı karakter için olduğu gibi korunaklı alan olmuştur ve bu sahnede katil, kapıyı aralayarak izleyicinin de mahremine girer. (Şekil 4.37)(Şekil 4.38)



Şekil 4.37 : Jefferies'in Kapısı. (Hitchcock, 1954)

Film mekânının tasarımında, Jefferies'in evine açılan ve salon zeminine kıyasla üç basamak yukarıda konumlandırılmış kapı, katilin eve giriş anını adeta sahneye taşıyarak olayın teatral etkisini güçlendirir; bu mekânsal hiyerarşi tercihi, izleyicide tekinsizlik vurgusunun dramatik yoğunluğunu artırır.



Şekil 4.38 : Kapıyı Aralayan Thorwald. (Hitchcock, 1954)

Bir evin, mahremiyetini yitirmesiyle tekinsiz bir mekâna dönüşüp ikamet edilebilirliğini kaybedişini farklı açılardan örneklediren Arka Pencere filminde, kişinin kendi evinde başkalarınca izleniyor olmasından doğan rahatsızlık hissinin

işlenmesinin yanı sıra, başkalarınca izinsiz bir şekilde kişinin evine girilmesinden doğan tekinsizlik, hikayedeki geriliminin doruk noktasıdır. Aralanan ev kapısında, katilin silüetini görmek oldukça tedirgin edicidir; filmin başından beri izleyicinin ortak bir görüş açısı paylaştığı ve özdeşlik kurduğu karakterin katille başbaşa kalmasının yanı sıra yarı açık/kapalı kapı, kendiliğinden tekinsiz bir mekânsal fenomenolojik ögedir.

Aralık kapılar, hem kapalı olanlar gibi bir mekânı ikiye bölerken hem de açık olanlar gibi kişiye iki mekânda da aynı anda varolma imkanı tanır ve kapının kendisi, iki mekânda da değildir ve iki mekâna da aittir; çözümlenmeyi bitirebilir olmaktan bitirmeyen olmaya çift yönlü hareket halindedir (Francalenci, 2021). Açılacağı mı ya da kapanacağı mı ve kapının ardında nelerin barındığı, tam anlamıyla öngörülemez ve tekinsizdir.

Son sahnede (109. dakikada), mahremi ve güvenli alanı olan evinin sınırı bir katil tarafından ihlal edilen Jefferies'in kurtuluşu, filmin başından beri kendisinin ve izleyicinin perspektif olarak hapsediği penceresinden kendini avluya atmasıyla mümkün olur ve böylelikle izleyici ilk kez filmin sonunda, Jefferies'in perspektif sınırlarından çıkarak, avlunun farklı bir açısından olayları izler. (Şekil 4.39)



Şekil 4.39 : Pencereden Atlayan Jefferies. (Hitchcock, 1954)

4.2.3 Sapık

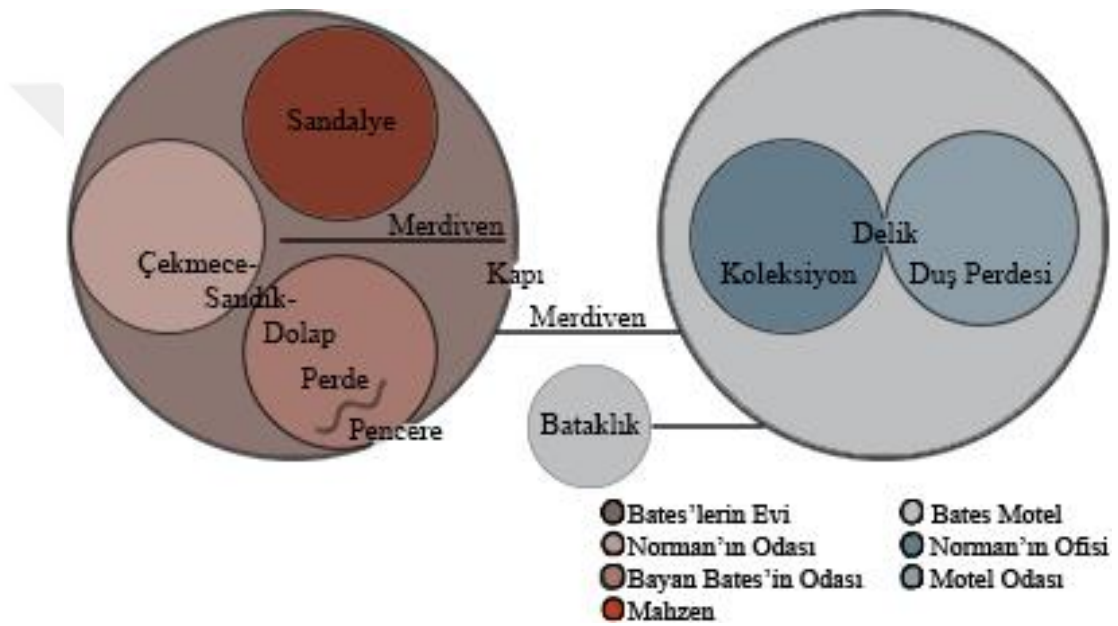
Hitchcock'un 1960 yapımı Sapık adlı filmi, Robert Bloch'un 1959'da yazdığı aynı adlı romanından uyarlanmış; en iyi yönetmen, en iyi yardımcı kadın oyuncu, en iyi sinematografi ve en iyi sanat yönetimi dallarında Oscar'a aday gösterilmiş, Bernard Herrmann'ın ikonik müzikleri ve filmin ortasında ana karakterin (Marion) katledilip hikayenin merkezinde akıl sağlığı yerinde olmayan birini (Norman) konumlandıran duş sahnesi başta olmak üzere, seyircinin beklentisini altüst eden anlatı yapısıyla bir başyapıttır. Döneminin diğer Hollywood eserlerine karşıt olarak aile kavramını yüceltmez ve Sapık filmiyle ilk kez bir gerilim filminin hikayesi bir ailenin ilişkilerini konu alır (Truffaut, 1987). 1998 yılında Gus Van Sant tarafından yeniden çekilen eser aynı zamanda, 2013'te yaratıcıları Carlton Cuse, Kerry Ehrin ve Anthony Cipriano olan, 50 bölümlük Bates Motel dizisine de ilham kaynağı olmuştur.

Filmde bir emlak ofisinde sekreter olan Marion, maddi sıkıntıları olduğu için kendisiyle evlenemeyen sevgilisi Sam ile yeni bir hayat kurma hayaliyle patronundan yüklü miktarda para çalıp sevgisinin yanına giderken bastıran yağmur sonucunda Norman'ın işlettiği Bates Motel'de bir gece kalmaya karar verir. Norman'la sohbetlerinden sonra motel odasına geçen Marion, Norman'ın kendisini duvardaki bir delik aracılığıyla gözetlediği sırada soyunur ve ardından girdiği duşa, kadın kıyafetleri giyen bir figür tarafından bıçaklanarak öldürülür. Daha sonra olay yerine gelen Norman panikler ve cesedi, genç kadının eşyalarını, hikayenin başlama nedeni olan çalınmış parayı ve arabasını motelin arazisinde bulunan bataklığa atar. Marion'ın kaybolmasından endişelenen sevgilisi Sam, kız kardeşi Lila ve paranın izini süren özel dedektif Arbogast durumu araştırmaya başlarlar.

Araştırma sırasında Norman'ın itirazlarına rağmen motelin arkasında bulunan eve girip, pencereden silüetini gördüğü Bayan Bates'le konuşmak isteyen Arbogast de aynı figür tarafından öldürülür ve Norman dedektifin cesedini de bataklığa atar. Daha fazla davetsiz misafirin gelebilme ihtimaliyle Norman, yaşlı kadının tüm itirazlarına rağmen annesini üst kattaki yatak odasından mahzene taşır ancak Sam'in Norman'ı motelde oyalarken eve girme planı sayesinde Lila, mahzeni keşfeder. Kapıyı araladığında, onu yıllar önce ölen Bayan Bates'in cesedi karşılar ve o sırada annesinin kıyafetlerini giymiş Norman tarafından saldırıya uğrar ancak Sam'in müdahalesiyle Norman etkisiz

hale getirilip polislere teslim edilir. Psikolojik değerlendirmeler sonucunda zihninde ikinci bir kişilik olarak annesini hala yaşatan Norman'ın cinayetleri onun adına işlerken aynı zamanda yıllar önce annesinin ve üvey babasının da hayatına son verdiğini ve üvey babasının cesedinin de bataklıktan çıktığını öğreniriz. Norman Bates'in zihni ise artık tamamen "anne" figürünün kontrolü altına girmiştir.

Çalışmanın devamında, eserdeki Freudyen psikanalitik kavramlar ve sahnelere ait fenomenolojik mimari ögeler (şekil 4.40), filmin hikaye akışının kronolojik sırasıyla paralel olarak analiz edilmiştir.



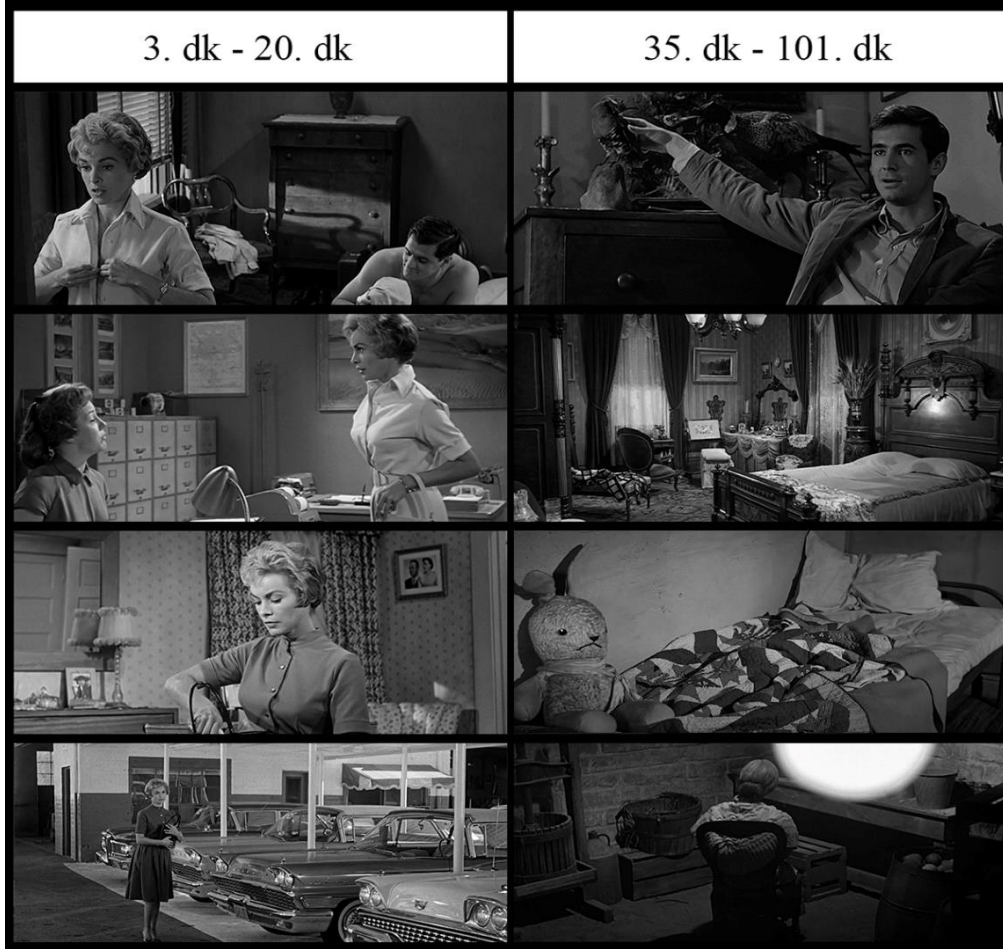
şekil 4.40 : Sapık Filminde Fenomenolojik Mimari Ögeler.

Bir Hitchcock imzası olan ve çalışmanın önceki bölümlerinde sıradanlık vurgusu olarak yorumlanan, genel bir şehir görüntüsünün ardından bir pencerenin panjurunun aralığından giren kamera hareketiyle başlayan (şekil 4.41) ve sıradan sayılabilecek bir hayata sahip olan Marion'ın başına gelen esrarengiz olaylar nedeniyle zamanla tekinsiz bir hal alan filmde, normalin dışına çıkan olaylarla eş zamanlı olarak kurgulanan film mekânlarının mimari dilleri de değişir. 108 dakikalık filmin ilk 20 dakikasında, oldukça sıradan ve işlevsel dekore edilmiş; Marion'ın sevgilisiyle buluştuğu otel odası, çalıştığı ofis ev ve galeri mekânları yerini öncelikle yoğun desenli perdeleri, doldurulmuş kuş koleksiyonu, çıplak kadın ve şiddet görsellerine sahip tabloları ve skopofilik dikizleme deliğiyle tedirgin edici bir mekânsal deneyim sunan Norman Bates'in ofisine bırakır.

İlerleyen sahnelerde ise boğucu atmosferi ile Bates'lerin evinin odaları ve finalde ise varoluşu kendiliğinden tekinsizliğe elverişli bir mekânken aynı zamanda bir cesedin konumu olan Bates'lerin mahzeniyle tanışırız. (Şekil 4.42)



Şekil 4.41 : Sapık Filmi Giriş Sekansı. (Hitchcock, 1960)



Şekil 4.42 : Sapık Filmi İç Mekânlar. (Hitchcock, 1960)

Filmin 35. dakikasında gördüğümüz ve ilk tekinsiz mekân olan Norman'ın ofisinde, çalışmanın 3. bölümünde irdelenmiş Freudyen tekinsizlik motiflerinden; canlı-cansız ayrımı yapılamaması durumuyla ilişkili, ilk bakışta hayvanların yaşayıp yaşamadıklarının anlaşılmıyor oluşundan kendiliğinden rahatsız edici bir deneyim sunan doldurulmuş kuş koleksiyonu, Norman'ın Marion'ı öldürmeden önce onunla sohbet ettiği sırada, kadrajın perspektif tercihi ile Norman'ın sadece soğukkanlı bir avcı değil, hikayede aynı zamanda bir av olduğunu (kendi kendisinin) simgeler niteliktedir (Wood, 2002). (Şekil 4.43) Marion ve Arbogast karakterlerini tedirgin eden bu koleksiyon, Norman'ın ikamet ettiği yere bıraktığı kişisel izlerindendir; Walter Benjamin'e göre koleksiyoner, mekândaki nesneleri işlevsel olma yükümlülüklerinden kurtararak her birinin kendi hikayesi olan bir koleksiyonun parçası haline getirip onlara fiziki algılarından fazlasını yükler, kendince anlamlandırır, koleksiyoner mekânın gerçek sakinidir; mekândaki eşyaların meta değerini sıyrarak, onları kendine mal eder (Benjamin, 2002).



Şekil 4.43 : Norman ve Doldurulmuş Kuş. (Hitchcock, 1960)

Bir hobi olarak tahnitçilik, hali hazırda birçok insan için hayvanların mahremini delmesi ve ölüm olgusuyla yakından ilişkili olması nedeniyle tekinsizlik kaynağı olmasının yanı sıra koleksiyonun konumlandığı Norman'ın ofisi, motel misafirlerini dikizlediği bir deliğe de sahiptir.

Norman Bates'in, hayatın günlük akışında duvardaki deliği gizlemek için tercih ettiği tablo, Freudyen yapısal kişilik kuramının id kavramıyla da ilişkili olup karakterin ilkel dürtülerinin hareketlerini ele geçirmesi sonucunda başkalarının mahremini delmesini

metaforize eder niteliktedir. (Şekil 4.44) (Şekil 4.45) Anonim tablonun, büyük ihtimalle konu aldığı “Suzanna ve Yaşlı Adamlar” hikayesi, Eski Ahit’te yer alan apokrif bir hikayedir. Bu hikaye masumiyet, iftira ve adalet temalarını işler ve tarih boyunca birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Yaşadıkları toplumda oldukça saygı görmelerine karşın, ilkel dürtüleriyle hareket eden yaşlı yargıçlarca banyo yapışı gözetlenen, mahremiyetine saldırılan ve iftiraya uğratılan Suzanna, hikayenin sonunda Peygamber Daniel tarafından sorgulanan yargıçların yalanlarının ortaya çıkmasıyla aklanmaktadır (Akyazıcı, 2023).



Şekil 4.44 : Norman’ın Ofisindeki Tablo. (Hitchcock, 1960)



Şekil 4.45 : Norman’ın Ofisindeki Delik. (Hitchcock, 1960)

Döneminin Hollywood eserlerinden kendisini sıyıran bir başka tercihi olarak, Sapık'ın ikonikleşen duş sahnesi ile filmin yarısından (48. dakikasından) itibaren başrol, artık Marion değil akıl sağlığı yerinde olmayan bir adamdır. Seyirci olarak artık özdeşlik kurabileceğimiz tek karakter olan bir sapıkla başbaşa kalırız; bu sahnede Marion, duş alırken aniden açılan duş perdesinin ardındaki kadın kıyafetleri giymiş bir silüet tarafından öldürülür ve kanı duş deliğine doğru süzülür. (Şekil 4.46)



Şekil 4.46 : Duş Sekansı. (Hitchcock, 1960)

Duş perdesinin asıl amacı, pencere perdelerinde olduğu gibi, kişinin mahremiyetinin korunmasıdır. Çıplak olduğu ve su sesinden duyma yetisinin azaldığı duş alma eylemi, kişinin evindeki en savunmasız anlarından biridir ve bu anında duş perdesinin aniden açılarak mahremiyetinin yitirilişi yeterince tehlikeli bir deneyimken, Marion sahnenin devamında defalarca bıçaklanarak hayatını kaybeder ve duş perdesine sarılan cesedi bataklığa atılır. Böylece duş perdesi, farklı bir bağlamda yeniden mahremiyet unsuru olarak işlev görür.

Ek olarak, cinayet sahnesindeki duş teknesinde kanın deliğe doğru akışı gösterilen sekans, Marion'ın hayatının trajik biçimde sonlanışını gözler önüne seren önemli bir

sahneyken psikanalitik açıdan, deliğe akan kanın giderek suyla karışarak tamamen yok oluşu Norman'ın ilkel dürtülerinin (Freduyen id kavramı) açığa çıkış ve tekrar bastırılışı olarak da yorumlanabilir (Zizek, 1992).

Hitchcock'un daha önce renkli filmler çekmiş olmasına rağmen Sapık filminin siyah beyaz çekilmesinin tercih edilmesine ekonomik avantajlarının yanı sıra yönetmenin, siyah beyaz görüntünün atmosferdeki karamsarlığı destekleyeceğini düşünmesi ve duştaki bıçaklanma sahnesindeki kan akışının sansürlenerek sahnenin etkisinin azalmayacağından emin olmak istemesi neden olmuştur (Khairy, 2010).

Bir sonraki sahnede, Marion'ın cesedinin ve arabasının atıldığı bataklık, (Şekil 4.47) Norman'ın bilinçaltına bastırdıklarının mekânsallaşmasıdır; Freudyen bastırma kavramının tanımına uygun olarak, geçmişine ait olan ve yüzleşmek istemediği için bilinçaltına sakladığı her şey bataklıktadır (öldürdüğü insanların cesetleri, arabaları, eşyaları vb.) ve dışarıdan görünmezler ama yok da olmazlar. Nitekim filmin sonunda, Norman tarafından bataklığa atılanlar, polisler tarafından çıkartılır.

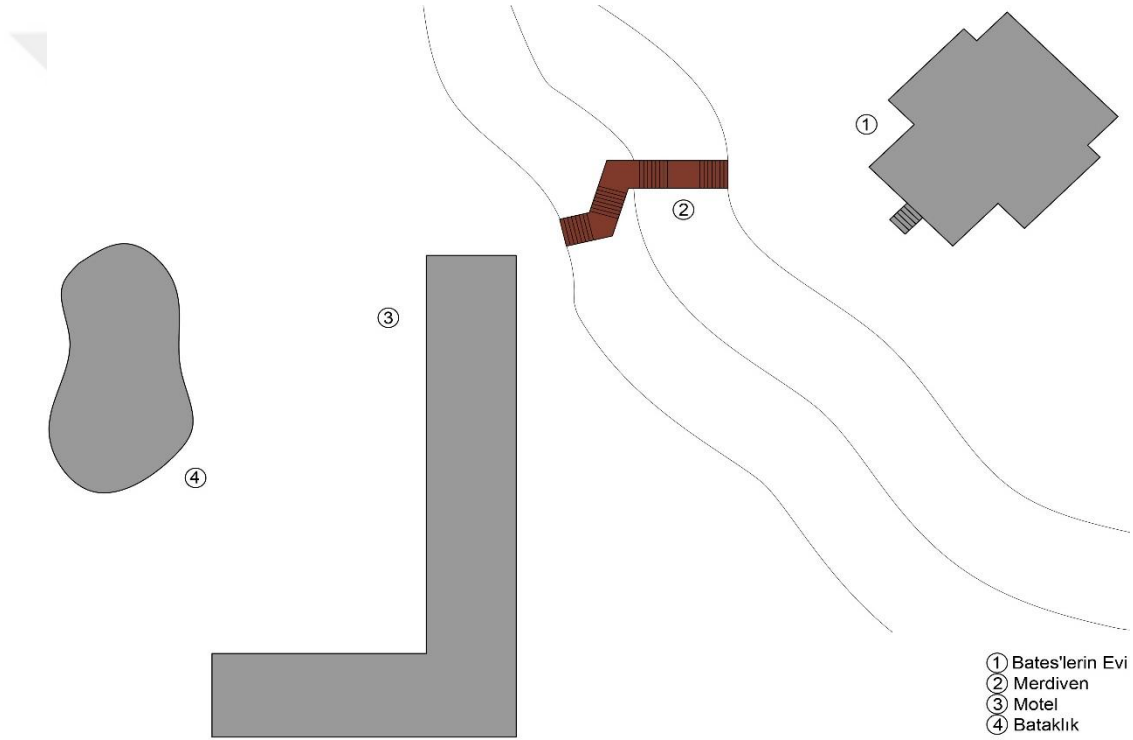


Şekil 4.47 : Bataklık. (Hitchcock, 1960)

Bataklık, tek katlı yatay bir mimariye sahip Bates Moteli, Neo-Gotik ve dikey mimarisiyle arazinin tepesinde konumlanan Bates'lerin evi olmak üzere üç öğeden oluşan arazi, film mekânlarından hareketle oluşturulan kroki çiziminde de görüldüğü üzere, eserin tekinsiz mekân parçalarının oluşturduğu bir bütündür. (Şekil 4.48)

Mekânsal fenomenolojinin temelinde insan algısı vardır; Heidegger bu durumu bir köprü örneğiyle açıklar. Bir köprü, iki kıyıyı birleştirdiğinde; kıyılar birbirleriyle

ilişkili hale gelirler. Köprü'nün altından akan nehir ile köprü'nün üstünden görünen kıyıların gerisindeki peyzaj da tıpkı iki kıyı gibi bu köprü sayesinde buluşur (Heidegger, 1971). Bates'lerin arazisinde ise bu tekinsiz mekânlar bir merdiven sayesinde birleşir, birbirleriyle ilişkili hale gelerek bir bütün oluşturur. Heidegger, merdivenin salt fiziksel bir yapı olmaktan öte, yukarı ve aşağı olmak üzere dikey yönelimiyle insanın mekânla kurduğu varoluşsal bir ilişki olan geçişi, beden hareketi aracılığıyla somutlaştırdığından söz eder (Heidegger, 1951). Filmde motel ile Bates'lerin evi arasında bedensel bir geçiş noktası kuran merdiven, iki yapıyı yalnızca mekânsal açıdan değil, tekinsiz bir bütünlük içinde psikodinamik bağlamda da birbirine eklemler.



Şekil 4.48 : Arazi Kroki Çizimi. (Yazar tarafından oluşturulmuştur.)

Film için özel olarak tasarlanan ve kısmi inşa edilen ev için Edward Hopper'ın 1925 imzalı "House By The Railroad" (Tren Raylarının Yanındaki Ev) adlı eserinden ilham alınmıştır. (Şekil 4.49) (Şekil 4.50) Resimdeki tren rayları modernleşen kentleri simgelerken, evin izole duruşu terk edilmişlik hissiyatını destekler. Genellikle tablolarında modernleşen şehirlerde yalnızlaşan insanları konu alan Hopper, Hitchcock eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkan dikizleme edimini de bir çok eserinde işler. (Şekil 4.51) (Şekil 4.52)



Şekil 4.49 : House By The Railroad. (Hopper, 1925)



Şekil 4.50 : Bates'lerin Evi. (Hitchcock, 1960)



Şekil 4.51 : Night Windows. (Hopper, 1928)



Şekil 4.52 : Arka Pencere. (Hitchcock, 1954)

Hitchcock'un, yönetmenliğindeki psikolojik gerilim yaratma stiliyle yakından ilişkili; öz izolasyon ve röntgencilik gibi kavramların Hopper'ın eserlerinde de sıkça işlenmesinin yarattığı tematik benzerliğin yanı sıra, Sapık filmi için esinlenilen tablodaki ev aynı zamanda, korku literatüründe ve sinemasında ikamet edilebilirliğini kaybetmiş evler için sıkça tercih edilen Gotik mimarinin izlerini taşıdığından filmin hikayesi için oldukça uygundur ve çalışmanın 3. bölümünde açıklanmış olan, mimarinin sinemadaki ideolojik temsiliyetine örnek niteliğindedir.

Tekinsiz ev denilince, genellikle Gotik/Neo-Gotik mimarideki dikey bir evin akıllara gelmesinin birçok fenomenolojik açıklaması mevcuttur; tekinsizlik hissiyatının, geçmişle ve dolayısıyla Freudyen bir kavram olan bastırılmışlıklarla yakından ilişki kurması nedeniyle, dikey evlerin birkaç kuşaktır ayakta durduğu izlenimi vermeleri bu hususta önem taşır. Ayrıca, çatı katı ve mahzeni olan evler, ikamet edenlere

bastırılmışlıklarını saklayacak mekânlar sağlar (Ceylan, 2019). Bu bağlamda tedirgin edicidirler, nitekim barındırdıkları öngörülemez.

Bates’lerin arazisindeki motel, tek katlı oluşu, düşey ve eve oranla daha çağdaş mimarisiyle, Norman’ın “şimdi”sini temsil eder; her şey ortadadır ve görüldüğü gibidir. (Şekil 4.53) Oysa evi, Norman’ın “geçmiş”ine ışık tutar ve Freud’un yapısal kişilik kuramının üç karakteriyle özdeşleştirilebilen katmanlara sahiptir. Giriş katı Norman’ın egosunu (benliğini) metaforize eder; günlük yaşantısının çoğunluğunu geçirdiği bu katta insanlarla iletişim halindedir ve “normal” davranır. Annesinin odasının bulunduğu ve “otoriter” olarak yorumlanabilecek sesinin geldiği üst kat Norman’ın süpergosuna (ideal benliğine) ait denebilecekken, annesinin cesedini sakladığı bodrum ise id (ilkel benlik) temsili olarak okunabilir. Fiziksel ve psikodinamik bağlamda çok katmanlı dikey ev, Norman’ın her katında bastırılmışlıkları bulunan kabuğudur ve mahremiyetinin delinişi (Evin Lila tarafından karıştırılması) filmin en tekinsiz mekânsal deneyimidir ancak filmin sonuna kadar eve giremeyiz. Oysa katilin kim olduğunu bize ev söyleyecektir ama Norman mahremini uzunca bir süre (can alma pahasına) yabancılardan korur.



Şekil 4.53 : Bates Motel ve Ev. (bit.ly/4m6osgR)

Motelin arkasından görünen ev, film boyunca karakterleri ve izleyiciyi adeta tepeden izler ve üst kat pencere perdesinin arkasından görünen bir kadın silüeti, gözetleyen konumuyla bu panoptik hissiyatı destekler ve tekinsizliğe neden olur. Aslında o silüetin sahibi hayatta bile değildir, perde her zamanki gibi ikamet edenin mahremini örterek silüetin bir cesede ait olduğunu saklar. (Şekil 4.54)

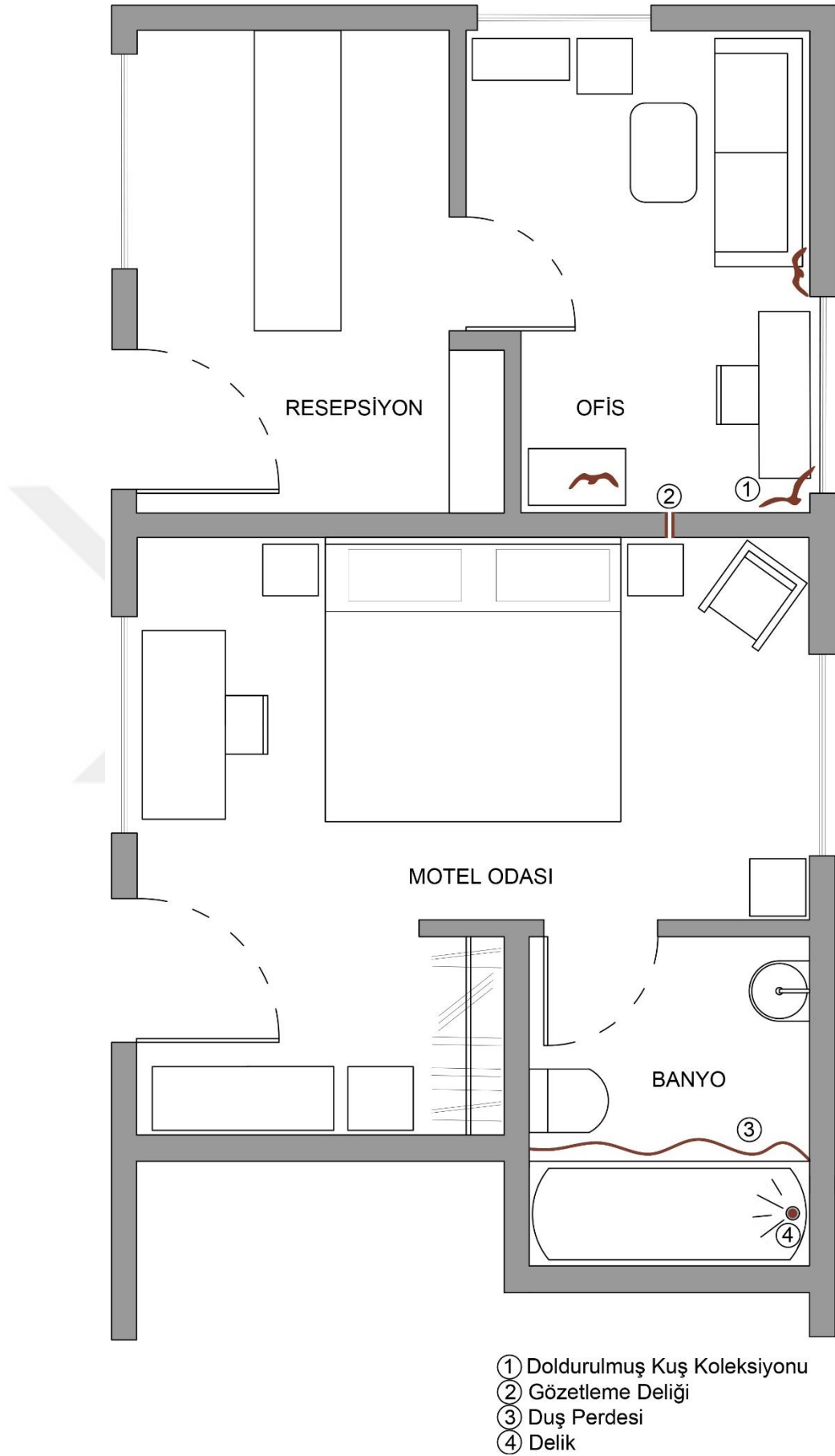


Şekil 4.54 : Ev ve Penceredeki Kadın Silüeti. (Hitchcock, 1960)

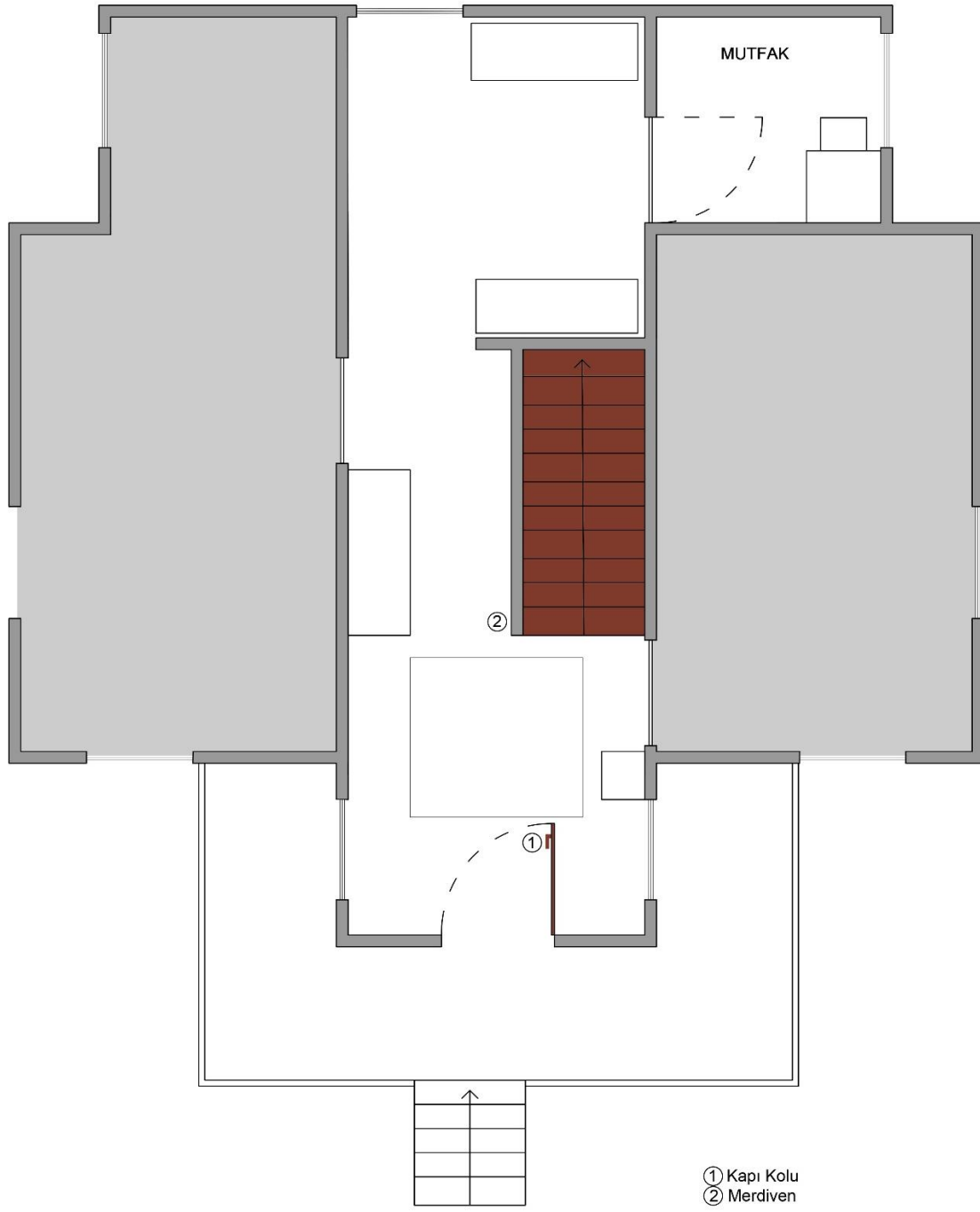
Filmde, perdenin arkasından seçilen kadın silüeti, Freudyen örtü imgesi (Screen Memory) kavramı ile ilişkilendirilebilir. Freud, bireyin bazı çocukluk anılarını ve travmalarını doğrudan hatırlamadığını ancak bu deneyimlerin bilinç yüzeyine önemsiz gibi görünen başka bir imgeyle örtünerek geri geldiğinden söz eder (Sprengnether, 2012). Bazı durumlarda, bireyin bilinçdışı travmatik bir anıyı olduğu gibi ortaya çıkarmaz, travmayla ilişkili ama masum bir görüntüyü bilinç yüzeyine çıkararak hem travmanın kendisini gizler ve mahremiyet oluşturur hem de travmanın varlığını hatırlatıp tedirgin eder.

Sapık filminde, önce motel odasındaki duş sahnesinde katilin duş perdesinin arkasından görünen kadın silüeti ve daha sonrasında tepede konumlanan evin panoptik tedirginliğini de destekleyen, üst kattaki pencerede perdenin arkasından görünen kadın silüeti, Freudyen örtü imgesi ile yakından ilişkili olup, hem tehditin kendisini yani banyodaki katilin ve pencerenin başındaki cesedin yüzünü saklayan bir mahremiyet unsurudur hem de yarı geçirgenliğiyle izleyiciye tehditin somut varlığını kanıtlar.

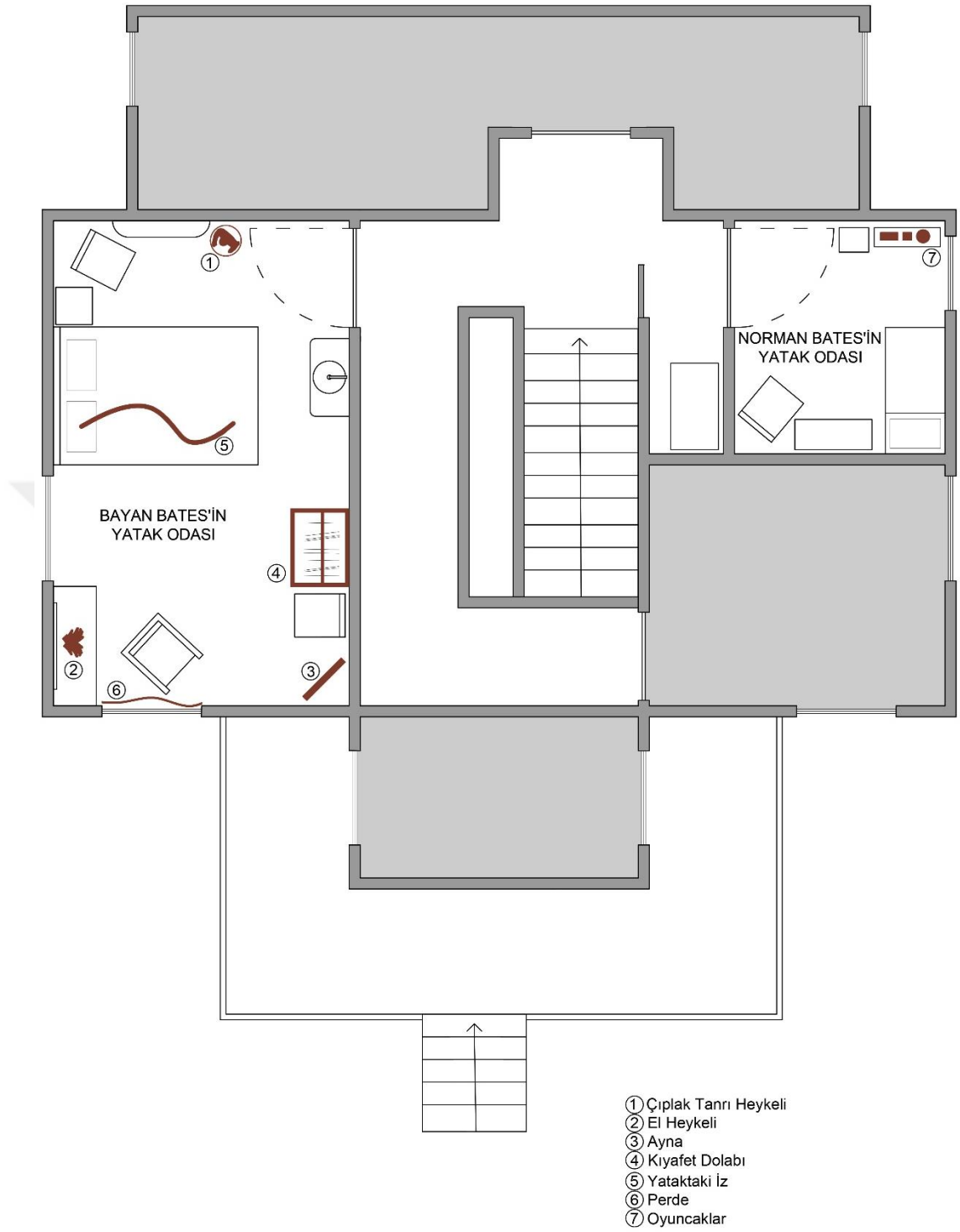
Bu bağlamda, filmin iki kritik mekânsal odağını oluşturan motel ve ev üzerine hazırlanan çizimlerle film mekânlarının tehdit ile mahremiyet arasındaki geçirgen sınırlarının somutlaştırması amaçlanmıştır. (Şekil 4.55) (Şekil 4.56) (Şekil 4.57) (Şekil 4.58)



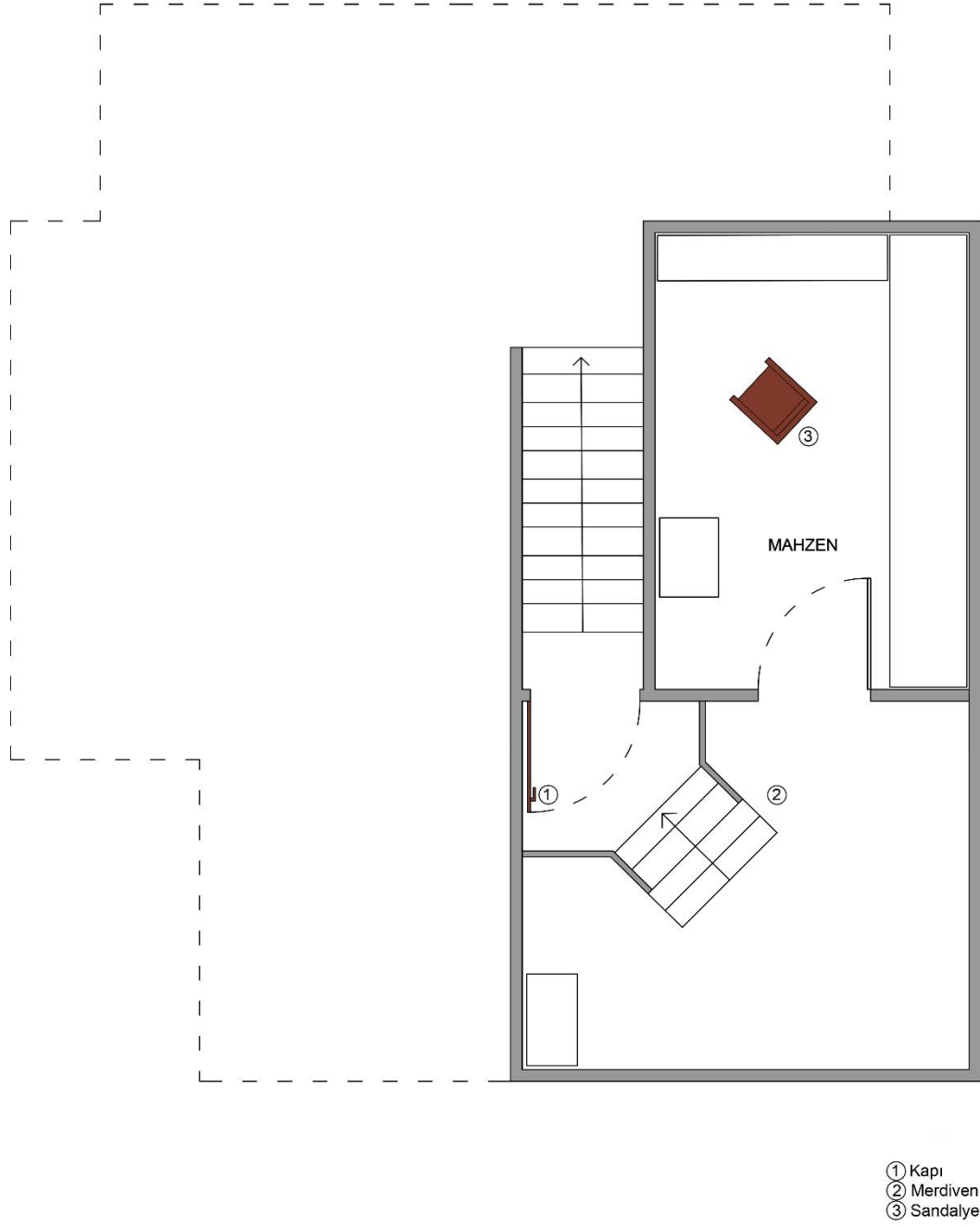
Şekil 4.55 : Bates Motel Ölçeksiz Mekân Çizimi. (Yazar tarafından oluşturulmuştur.)



Şekil 4.56 : Bates'lerin Evi: Zemin Kat Ölçeksiz Mekân Çizimi. (Yazar tarafından oluşturulmuştur.)



Şekil 4.57 : Bates'lerin Evi: Üst Kat Ölçeksiz Mekân Çizimi. (Yazar tarafından oluşturulmuştur.)



Şekil 4.58 : Bates’lerin Evi: Mahzen Ölçeksiz Mekân Çizimi. (Yazar tarafından oluşturulmuştur.)

Penceredeki kadın silüetiyle konuşmak adına, Norman'ın mahremini ilk olarak 75. dakikada, özel dedektif Arbogast ihlal ederek eve girer ancak silüetin üst kattaki odasına varamadan merdivenlerde bıçaklanarak aşağı kata yuvarlanır.

Merdiven, dikey hareketliliğiyle fenomenolojik olarak yükseliş, yüce olana varış gibi kavramları çağrıştırmasının yanı sıra eserlerde sıklıkla gerilimin yükselişini somutlaştırma işlevi görür ve aynı zamanda tırmanış esnasında, kişinin ayaklarının farklı kotlarda bulunmasından kaynaklanan fiziksel dengesizlik ve tutunma ihtiyacı gibi nedenlerle tedirgin edici bir mekânsal deneyim sunar. Nitekim Arbogast, merdivenlerin sonunda vadedilene ulaşamadan, çalışmanın önceki bölümünde irdelenmiş bir mekânsal tekinsizlik nedeni olan aralık kapı gösteriminden hemen sonra öldürülür ve cesedi bataklığa atılır. (Şekil 4.59)



Şekil 4.59 : Arbogast'ın Öldürülüşü. (Hitchcock, 1960)

Seyircinin, evin sakladığı sırları birlikte keşfedeceği karakter olan Lila ise eve, Sam Norman'ı ofisinde oyalarken, motelin arkasından dolanan patikadan çıkar ve çalışmanın önceki bölümlerinde bahsedildiği üzere açma eylemine öykünen; kapı tokmağını çevirmesinin ardından girer. (Şekil 4.60) (Şekil 4.61) Böylelikle 96. dakikada, Norman'ın mahremiyetini delmeye giriş katından başlayarak (Arbogast'ın aksine) üst kattaki yatak odalarına ve en son mahzene ulaşır.

Film, Lila'nın eve doğru yürüdüğü sekansta sırayla bir evin, bir Lila'nın gösterildiği diyalog vari kadraj geçişleri tercihiyle, Hitchcock filmlerindeki tekinsiz evlerin anlatıda sadece bir sahne veya bir arka plandan ziyade bir özne oluşunun altını çizer.



Şekil 4.60 : Lila'nın Eve Yürüyüş Sekansı. (Hitchcock, 1960)



Şekil 4.61 : Lila'nın Eve Girişi. (Hitchcock, 1960)

Evin iç mekânlarında, neredeyse koklanabilir haldeki yoğun Viktoryen dekor, koridordaki yarı çıplak genç kız resmi ve Bayan Bates'in odasında bulunan çıplak tanrı heykeli bastırılmış cinsel gerilimi izleyiciye hissettirirken, art arda verilmeye devam eden sahnelerdeki Bayan Bates'in tuvalet masasında, ölümü andıracak biçimde çapraz konumlandırılmış gerçekçi el heykeli mekânsal atmosferin boğuculuğunu artırır (Wood, 2002). Halihazırda gergin bir mekânsal deneyim yaşayan Lila'nın, Bayan Bates'in odasında bulunan aynalardaki yansımasını görüp korkması, çalışmanın 3. bölümünde açıklanan Freudyen tekinsizlik nedenlerinden ikizlik/çiftlik kavramıyla ilişkilendirilebilir. (Şekil 4.62)



Şekil 4.62 : Bayan Bates'in Yatak Odası Sekansı. (Hitchcock, 1960)

Yıllardır hayatta olmayan Bayan Bates'e ait eşyaların ve dolabındaki kıyafetlerin, yaşlı kadın hala hayattaymışçasına temiz ve düzenli olması ve ek olarak, Norman'ın hala oyuncaklarıyla dolu çocuk odasında uyuyor olması, olağan dışılığıyla atmosferdeki rahatsız ediciliği tetiklerken Bayan Bates'in oğlu üzerindeki erkini vurgular. Ofisinin duvarındaki delik sayesinde skopofili fetişini hayata geçiren Norman, aslında zihninde annesinin göz hapsindedir; izleniyor olduğu için bağ kurduğu her kadın daha sonra öldürülmektedir ve o da gözetleniyor olmaktan dolayı tedirgindir.

Bayan Bates'in ölümünden yıllar sonra, evin ana yatak odasında dokunulmadan saklanılan eşyaları, vücudunun yatağında bıraktığı iz, Norman'ın hala küçük çocuk odasında kalıyor oluşu (Şekil 4.63), zihninde gerçekleşen diyalogları ve filmin sonunda annesinin Norman'ın zihnini tamamen ele geçirmesi, anne ve oğul karakterlerinin aralarındaki hiyerarşik ilişkinin ipuçlarıdır. Ev halen, sahip olduğu bütün nitelikleri ve nicelikleriyle (hatta bazen Norman'ın bedeni bile) Bayan Bates'e aittir. (Şekil 4.64)



Şekil 4.63 : Norman'ın Yatak Odası Sekansı. (Hitchcock, 1960)



Şekil 4.64 : Bayan Bates'in Kıyafetleriyle Norman. (Hitchcock, 1960)

Bates’lerin saplantılı anne-oğul ilişkisini Freudyen bir kavram olan Oedipal Kompleks ile açıklamak mümkündür. Freud’un psikanalitik kuramında Oedipal Kompleks, çocuğun karşı cinsten ebeveyne karşı yoğun sevgi ve yakınlık, aynı cinsten ebeveyne karşı ise kıskançlık ve rekabet hisleri beslediği gelişimsel bir anomali olarak tanımlanır. Freud tarafından ilk kez “The Interpretation of Dreams” (Rüyaların Yorumu) adlı makalesinde irdelenen bilinçdışı ve dürtüsel kompleks, ismini Sofokles’in Kral Oidipus tragedyasından almıştır. Bilmeden babasını öldürüp annesiyle evlenen Oidipus’un trajik kaderini anlatan tragedya Freud’a göre bireysel bilinçdışının değil, aynı zamanda insanlığın kolektif arkaik deneyiminin bir dışavurumudur. Bu bağlamda, Oedipal Kompleks yalnızca bireysel gelişim sürecinin değil, kültürel semboller ve mitler aracılığıyla aktarılan psişik çatışmaların da temelini oluşturur (Freud, 1918).

Robert Bloch’un romanındaki Norman Bates karakteri için esinlendiği, 1950’lerde Amerikada seri cinayetler işleyen Ed Gein’in evi de filmde, Hitchcock için tekinsiz ev mekânlarının kurgusuna ilham kaynağı olmuştur. Dindar ve baskıcı annesinin oğlunu günahlardan uzak tutma kaygısı nedeniyle, izole bir çiftlik evinde herkesten özellikle de kadınlardan uzak bir hayat geçiren Gein, annesinin ölümünün ardından seri cinayetler işlemiş ve kurbanlarının derilerinden mobilya yapmıştır. Yakalandığında evinin incelenmesinin ardından, annesinin yatak odasına hatta odanın bulunduğu üst kata kadının ölümünden sonra hiç dokunmadığı, günlük yaşamının tümünü giriş katındaki mutfak ve küçük bir odada geçirdiği farkedilmiştir (Fraga, 2024).



Şekil 4.65 : Ed Gein’in Evi, 1957.

Şekil 4.66 : Ed Gein’in Annesinin Yatak Odası, 1957. (bit.ly/47kipRI)

Ed Gein'in yakalandıktan sonra işlediği cinayetleri hatırlamamasının ortaya çıkması, hikayede Norman Bates'in motel odasının banyosunda Marion'ın cesedini bulduğundaki üzüntüsüne ve finalde tamamen zihnindeki "katil anne" karakterine teslim oluşuna ilham kaynağı olmuştur. Zizek'e göre, finalde Norman'ın zihnindeki "anne" karakterine tamamen teslim olması, motel ile annesinin Gotik evi arasında sürekli bir geçiş halinde olması ve hiçbir zaman iki mekâna da tam anlamıyla bir aidiyet duymamasının sonucudur; nihayetinde, annesiyle tam bir özdeşleşmeye girerek, kendi evini, yani gerçek anlamda ait olduğu mekânı bulur (Zizek, 1992). Filmde izleyici, mahzen sahnesine kadar katilin anne mi oğul mu olduğundan emin olamasa dahi film kurgusu uyarlandığı romanın aksine, hiçbir zaman izleyiciyi kandırmaz.

"Sapık'ın konusunun alındığı kitabı okumuştum. Canımı sıkın yönlerinden biri de, insanı aptal yerine koymasıydı. Örneğin şöyle pasajlar vardı; 'Norman annesinin yanına oturdu ve sohbet başladılar.' Kadın yaşamadığına göre açıkça yanlış yönlendirme var. Buna karşılık filmdeki anlatımda, bu uyumsuzlukların ortadan kaldırılmasına özellikle gayret edilmiş" (Truffaut, 1987, s.271).

Sapık'ın mahzen sahnesinde, bütün hikayenin ve üst katlardan toplanılan mekânsal ipuçlarının seyirciyi yavaş yavaş hazırladığı filmin en büyük gizemi; Norman'ın sapık olduğu gerçeğini keşfedecek olan Lila, öncelikle karşılaçaklarının bilinmezliğinin yarattığı tedirginlik ve merak duygularıyla mahzen kapısını aralar (Şekil 4.67) ve karşısında tek bir sandalyede arkası dönük bir şekilde oturan yaşlı bir kadın bedeni bulur. (Şekil 4.68)



Şekil 4.67 : Mahzene Girerken Lila. (Hitchcock, 1960)



Şekil 4.68 : Mahzen. (Hitchcock, 1960)

İç mekânda tek başına duran sandalye, kendiliğinden tekinsiz bir ögedir. Sandalye, diğer sandalyeler, masa ya da sehpa gibi başka mobilyalarla iletişim kurmakta diretir. Tek başına kaldığında, bulunduğu mekândaki mobilyaların dengesizliğine neden olur (Francalenci, 2012). Hasta yatağı başındaki tek sandalye gibi, bağlamından koparılmış, birlikte olması beklenen objelerden fiziksel ve işlevsel olarak ayrıştırılmış, tek bırakılmıştır ve mekânda ters giden bir şeyler olduğunu hissettirir.

Filmin 101. dakikasında Lila, mekânın ortasında tek başına duran sandalyeyi kendine çevirip Bayan Bates'in cesediyle burun buruna gelir ve sahnenin devamında, annesinin kıyafetlerini giymiş Norman tarafından saldırıya uğrar ancak Norman, olay yerine gelen Sam tarafından etkisiz hale getirilir. Böylece Lila, Norman'ın en karanlık sırrını keşfettiği mahzende, filmin en tekinsiz mekânsal deneyimini yaşar. (Şekil 4.69)

“Fenomenolog, korkuların ilkelliğini ve kendine özgü olduğunu canlandırır. Her yere aynı ışığı taşıyan, mahzene elektrik getiren uygarlığımızda insanlar mahzene artık elinde şamdanla inmiyor. Bilinçdışı ise uygarlaşmıyor, mahzene ineceği zaman eline yine şamdan alıyor. [...] Korkudan titremeye böylesi bir sempati besleyen fenomenolog, deliliğe iyice yanaşıp kulak kabartır. Mahzen, bu durumda toprağa gömülmüş deliliktir, çevresine duvar örülmüş dramdır” (Bachelard, 2023, s.53).



Şekil 4.69 : Mahzen Sekansı. (Hitchcock, 1960)

Eğer evi, insanın kendisi gibi çok katmanlı ise şüphesiz mahzeni bastırılmışlıklarının konumudur. Evin en karanlık, en sessiz ve çoğu zaman günlük yaşamın akışında göz ardı edilen mekânı olan mahzen, bireyin bilinçdışında yüzeye çıkmasına izin verilmeyen bastırılmışlıklarına karşılık gelir. Freud'un belirttiği üzere, özne için dayanılmaz bir düşüncenin biliçdışına bastırılması bir savunma makenizmasıdır; bastırılan bir düşünce, zihinde yalnızca silik bir anı olarak kalırken ondan koparılan duygu, uyarısal bir dönüşüme uğrar ve böylece psikopatolojik bir nitelik kazanır (Freud, 1909).

Mahzenin karanlığı, tam da bu dönüşümün mekânsal karşılığıdır: görünüşte ıssız, ancak içinde öznenin anılarının duygusal artıklarıyla dolu bir alandır. Dolayısıyla mahzen, evin yalnızca mimari anlamda en alt katmanı değil, aynı zamanda öznenin derinlere gömülmüş bastırılmışlıklarının barınağıdır. Üst katlarda sürdürülen gündelik yaşam yüzeyinin altında, mahzeninde, bireyin içsel çatışmaları kök salar. Nitekim evi, öznenin yalnızca fiziksel varlığının değil aynı zamanda tekinsizlikleri dahil tüm tinsel benliğinin de konumudur.

5. SONUÇ

Bu çalışmada, Alfred Hitchcock'un psikolojik gerilim film türüne ait Rebecca, Arka Pencere ve Sapık eserlerinde mahremiyet kaybıyla tekinsiz hale gelen kurgusal ev mekânları, Freudyen kuramlar odağında mekânsal fenomenolojik yöntemle analiz edilmiştir.

Öznenin eviyle kurduğu tinsel bağın yapıtaşı olan mahremiyet kavramının, başkalarınca merak unsuru oluşunun yanı sıra yitirilme durumunda neden olduğu tekinsizlik kavramının kuramsal temeli olarak Freud'un "Tekinsiz" adlı makalesi tercih edilmiştir. Bu tercih Hitchcock'un anlatı yapısında, bastırılmış olanın geri dönüşünün mekânsal yansımaları ve evin mahremiyet kaybı gibi Freudyen kavramların önemi nedeniyle metodolojik olarak tutarlıdır. Dolayısıyla, seçilen Hitchcock eserleri kapsamında Freudyen tekinsizlik kuramının kurgusal mekânlardaki yansımaları fenomenoloji yöntemiyle çalışılmıştır. Nitekim Hitchcock eserlerinde mekân, fiziksel olduğu kadar algısal ve tinsel düzlemde hikayenin psikodinamik yapısına gerilim unsuru olarak katkı sağlar ve bu bağlamda mekânların ilgili öğeleri, çalışmada fenomenolojik göstergeler olarak ele alınmıştır.

Nesnenin özünü insanla kurduğu bağ ile açıklayan fenomenoloji, algılananın fiziksel ve işlevsel özelliklerinin yanı sıra algılayan öznenin geçmiş yaşantısındaki deneyimleriyle ilgilenir ve bu yönüyle psikanalitik yaklaşımın geçmiş ve bilinçdışı ile kurduğu ilişkiye eklenilerek Hitchcock'un tekinsiz sinemasal mekânlarının Freudyen çözümünde tamamlayıcı bir yöntemsel zemin sunar. Fenomenolojik bakış açısıyla ev, algı ve geçmişe bağlı bir mekân olarak ikamet edenin mahremiyetini duygusal ve psikolojik açıdan sararken, özne de fiziksel ve duygusal alanı olan evine, mekânsal ve psikolojik bir sınır anlamında kendi mahremiyetini kurar.

Analiz edilen ve Freudyen tekinsizliğin merkezinde öznenin mahremiyetinin ihlal edilmesi bulunan üç Hitchcock filminde de “ev” ögesi yalnızca bir sahne mekânı olmaktan ziyade, anlatının kurucu öznelerindendir. Bu bağlamda, eserlerdeki kurgusal evler bizzat anlatıyı yönlendiren aktörlerdir. Rebecca filminde Hitchcock’un “üçüncü başrol” olarak nitelendirdiği Manderley Malikanesi, Bayan Danvers ve Maxim’in sırlarını saklayan ve Bayan De Winter’ı davet eden, kapalı odalarına yönlendiren tavrıyla yaşayan bir mekândır. Ek olarak Arka Pencere filmindeki daireler, doğrudan bir “öz” olarak konumlanır; Jefferies’in dairesi izleyen, Thorwald’ların dairesi izlenen olma haliyle özneleşir. Dikizlenen apartman dairesi, mahremiyetin sınırlarını ihlal eden skopofilik bakışın hedefi olurken, aynı zamanda Jefferies’in ve izleyicinin cinayet şüphesini, mekânsal bir düzenek üzerinden kurmasına aracılık ederek anlatının gerilimini oluşturan, yaşayan bir öznedir. Son olarak Sapık filmindeki Bates’lerin evi, dikey mimarisi, tepede konumlanışı ve penceresindeki kadın silüetiyle gözletleyen konumda olup aynı zamanda karakterleri dışlayan, davetsiz misafirleri yutan, Norman’ın sırlarını saklayan canlı bir mekân, hikaye anlatısına yön veren bir öznedir.

Söz konusu bu üç filme ait kurgusal evlerin tekinsiz hale gelişleri, kuramsal araç olarak seçilen Freudyen kavramların, mekânsal anlatıdaki karşılıkları odağında incelenmiştir. Bulundukları her fiziksel ya da kurgusal mekânda tekinsizlik unsuru olmamalarına rağmen ilgili Hitchcock eserlerinde mekânsal gerilime katkıları belirlenen mimari öğeler, yalnızca anlatının atmosferine ait dekoratif unsurlar olarak değil, aynı zamanda izleyenin tinsel deneyimini şekillendiren ve sinemasal anlatının psikodinamik boyutuna işaret eden özneler olarak ele alınmış ve her film özelinde fenomenolojik bir çözümlemeyle analiz edilmiştir. (Şekil 5.1)

EVE DAİR FENOMENOLOJİK MİMARİ ÖGELER	REBECCA	ARKA PENCERE	SAPIK
AVLU 	-	 125 West 9th Street: İzleyen ile İzlenenlerin İlişkisinin Mekânsallaşması	-
KULÜBE 	 Manderley Malikanesi: İlkel Dürtülerin Mekânsal Karşılığı	-	-
BATAKLIK 	-	-	 Bates Motel: Yüzleşilmek İstenmeyenlerin Konumu
MAHZEN 	-	-	 Bates'lerin Evi: İlkel Dürtülerin Mekânsal Karşılığı ve Bilinçaltına Bastırılanların Konumu
MERDİVEN 	 Manderley Malikanesi: Gerilimin Somutlaştırılması, Bilinen ile Bilinmeyen Arasındaki Eşik ve İdeal Olana Varış Aracı	 Avlu: Yasak Olana Eğilim ve Gerilimin Somutlaştırılması	 Arazi: Mekânları Fiziksel ve Psikodinamik Bağlamda Eklemlleme Aracı Bates'lerin Evi: Gerilimin Somutlaştırılması ve Süperego ile İde Varış Aracı
KAPI 	 Rebecca'nın Yatak Odası: Yasak Olana Eğilim ve Mahremiyet İhlali Aracı	 Jefferies'in Dairesi: İç ile Dış Arasındaki Eşik ve Mahremiyet İhlali Aracı	 Bates'lerin Evi: Yasak Olana Eğilim ve Mahremiyet İhlali Aracı
PENCERE 	 Manderley Malikanesi: Sıradanlık Vurgusu	 Jefferies'in Dairesi: Fetiş Nesnesi ve İç ile Dış Arasındaki İletişim Aracı Thorwald'ların Dairesi: Mahremiyet Tehditi	 Otel Odası: Sıradanlık Vurgusu Bates'lerin Evi: Panoptik Kontrol Aracı
PERDE 	 Rebecca'nın Yatak Odası: Mahremiyet Unsuru	 Thorwald'ların Dairesi: Mahremiyet Unsuru ve Tedirginlik Nedeni	 Bates'lerin Evi: Mahremiyet Unsuru ve Tehditin Somutlaştırılması
ÇEKMECE- SANDIK-DOLAP 	 Rebecca'nın Yatak Odası: Fetiş Nesnelerinin Konumu	 Thorwald'un Sandığı: Bastırılanın Konumu	 Bates'lerin Yatak Odaları: Karakterler Arasındaki Psikodinamizmin Mekânsallaşması

Freudyen Kavramlar:  Bastırma,  Fetişizm,  Oedipal Kompleks,  Örtü İmgesi,
 Skopofili,  Tekinsizlik,  Yapısal Kişilik Kuramı

Şekil 5.1 : Rebecca, Arka Pencere ve Sapık Filmlerinin Freudyen Fenomenolojik Analizleri.

Ev, özneye dünyanın devingen dinamiğinin ortasında kök salma, süreklilik sağlama ve aynı zamanda ötekilerden ayırttığı bir mahreme sahip olma olanağı sağlar. İçinde konumlanan her nesne ve hareket iziyle öznenin yaşamını depolar ve iyi anılarının olduğu kadar travmalarının da konumu olan evi, özne için tekinsizliğin merkezi olmaya oldukça yatkındır. Eve dair incelenen fenomenolojik mimari öğelerden avlu, yarı kamusal alan olarak özne için hem dış dünyaya oranla mahremiyete daha elverişli mekânlar sağlar hem de avluya açılan ve her biri farklı gizler taşıyan evleri birbirleriyle ilişkili hale getirir. Dolayısıyla, sonsuz ihtimallere açılan pencereleri, kapıları, balkonları nedeniyle tekinsize dönüşmeye elverişlidir. Evindeki çekmeceler, sandıklar ve dolaplar gibi aidiyet nesneleri, özneye mahremini gizleyebileceği köşeler sağlarken başkalarınca merak unsuru haline gelmeye eğilimlidir ve içerdikleri bilinmezlikler nedeniyle tedirgin edici oldukları gibi başkalarınca sınırlarının ihlal edilmesi tekinsizliğe neden olur. Evdeki kapı ögesi, kapalı ve gizemli olanın açılışına öykünmesi nedeniyle mahremiyetin yitirilişi hususunda sanatta sıkça yeniden üretilen mimari bir simgedir. İçerinin ile dışarının sınırı kavramıyla yakından ilişkili bir başka geçiş eşiği olan pencere ise evdeyken dışarıyı görmeye olduğu gibi, dışarıdaki içine başkasının mahremini, evini gözetleme imkan sağlaması nedeniyle skopofilik tekinsizlik ögesi olarak sanat eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkar. Kapalı ya da açık olması durumunda farklı fenomenolojik çağrışımlara yatkın olan pencere, bir skopofili için dış dünyaya açılan Freudyen fetiş nesnesiyken, izlenen içine evini güvenli bir sığınak olmaktan uzaklaştırarak bir vitrine dönüştürür ve mahremiyetini tehdit eder. Perde ise öznenin mahremini koruyarak pencerenin skopofilik geçirgenliğini engellemesinin yanı sıra dışarıdaki içine tedirginlik kaynağı olabilir, nitekim başkasının mahreminin öngörülemezliği, barındırdığı sonsuz ihtimaller nedeniyle tekinsizlik kaynağıdır. Ayrıca perde ögesi, sıklıkla korku ve gerilim eserlerinde Freudyen örtü imgesiyle ilişkili, yarı geçirgen bir formda ortaya çıkarak tehditin kendisini bütünüyle göstermeyip yalnızca silüetiyle somut varlığını hissettirdiği için tekinsizlik yaratır. Evin bir diğer mimari ögesi olarak merdiven ise yukarı ve aşağı olmak üzere dikey yönelimiyle insanın mekânla kurduğu varoluşsal bir ilişki olan geçişi, beden hareketi aracılığıyla somutlaştırması nedeniyle birçok sanat eserinde manevi yükselişi, yüce olana varışı simgelerken aynı zamanda korku ve gerilim türündeki sinema eserlerinde sıklıkla atmosferik gerilim tırmanışının somutlaştırılması olarak karşımıza çıkar; karakterler merdiven basamaklarını çıkarken veya çıktıktan hemen sonra olay örgüsünde önemli bir kırılma anı yaşanır.

Bu çalışmada eve ait, Freudyen tekinsizliğin mekânsal yansıması bağlamında incelenen diğer iki fenomenolojik mimari öğe; kulübe ve mahzen ise öznenin ilkel dürtüleri ve bastırılmışlıkları ile yakından ilişkili olup sanat eserlerinde bilinçli kurgulanan tekinsiz mekânlar olarak sıklıkla karşımıza çıkar. Evin en primitif versiyonu olan kulübe, Freudyen kişilik kuramında bireyin temel dürtülerini temsil eden id kavramıyla ilişkili olarak eserlerde yeniden üretilirken mahzen ise sanat eserlerinde yalnızca evin en sessiz, en karanlık ve mimari anlamda en alt katmanı değil, aynı zamanda öznenin Freudyen bastırma tekniğiyle bilinçdışının derinlerine gömdüklerinin konumudur. Nitekim evi, öznenin hem fiziksel hem de tekinsizlikleri dahil tüm tinsel varlığının mekânıdır.

Sonuç olarak bu çalışmada, dinamik anlatısı gereği öznenin mekânla kurduğu akışkan ve değişken ilişkiyi irdelemeye olanak sağlayan sinema eserlerinden seçilen üç psikolojik gerilim türüne ait Hitchcock filmi kapsamında, kurgusal evlerin ikamet edilebilirliklerini kaybedişleri, kavramsal araç olarak seçilen Freudyen kuramlar odağında irdelenmiştir ve ilgili eserler özelinde Freudyen tekinsizlik kavramına semiyotik katkıları belirlenen mimari öğeler, mekânsal fenomenoloji yöntemiyle analiz edilerek mimarlık düşüncesine özgün bir katkıda bulunulmuş ve Hitchcock'un eserlerindeki kurgusal mekânları tekinsizlik kavramı odağında inceleyecek gelecek çalışmalara yöntemsel bir basamak oluşturulmuştur.



KAYNAKÇA

- Adiloğlu, F.** (2001). *Türk Sineması: Mekân Üzerine Bir Çözümleme*. Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. (1-17).
- Akay, A.** (2023). *Kurgusal ve Fiziksel Mekân Arasındaki Süreklilik ve Kopuşlar: Kubrick Üzerinden Okumalar*. Sinema ve Mimarlık. (C. A. Güzer, Der.) Ankara: Ayrıntı Basım. (87-111).
- Akyazıcı, S.** (2023). *Artemisia Gentileschi*. WANNART. 07.01.2025 tarihinde <https://wannart.com/icerik/38859-artemisia-gentileschi> adresinden erişilmiştir.
- Arnheim, R.** (2007). *Görsel Düşünme*. (R. Ögdül, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. (71-72).
- Bachelard, G.** (2023). *Mekânın Poetikası*. (A. Tümertekin, Çev.) İstanbul: Minotor Kitap.
- Bağır, M.** (2018). *Aristoteles'in Mimesis Ve Katharsis Kavramları Üzerinden Bir Film İncelemesi: Dogville*. Egemia. 2. (35-36).
- Balabanlar, A.** (2023). *Görsel Tasarımda Mekân Kullanımı: Tek Mekânlık Filmler ve Mekân Düzenlemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Baltrušaitis, J.** (2008). *Le Moyen Âge Fantastique*. Paris: Flammarion. 08.11.2024 tarihinde https://www.academia.edu/8939543/Jurgis_Baltrusaitis_Le_Moyen_%C3%82ge_fantastique adresinden erişilmiştir. (56).

- Baudelaire, C.** (2012). *Paris Sıkıntısı*. (T. Yücel, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları. (s. 84).
- Benjamin, W.** (2002). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. (87-108).
- Ceylan, E.** (2019). *Amor Vacui vs. Horror Vacui: Evin Tekinsiz Boşluğuyla İlişki Kurma Biçimleri Üzerine*. [Seminer]. 14.04.2025 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=OL5d3qBuBRU&t=2346s> adresinden erişilmiştir.
- Çam, A.** (2016). *Sinemasal Mekânlar ve Sinemasal Mekânların Çözümlemesi*. Sinecine. 7(2). (7-37).
- Çakır, S.** (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film Yapımı - Felsefe*. SineFilozofi Dergisi. 3(5). (187).
- Demirkubuz, Z.** (2001). *İtiraf*. [Sinema Filmi].
- Duyan, E.** (2020). *Felsefe Tarihinde Yer Kavramı: Mutlaklık, Deneyimsellik ve Toplumsallık*. Çağdaş Mimarlık Araştırmaları: Kent, Peyzaj, Tarih, Kuram. (114-124).
- Denizci, M.** (2018). *Sanatta Gözetleme Pratiği ve Edward Hopper Resimlerindeki Karşılığı*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Fraga, K.** (2024). *The Macabre Story Of Ed Gein, The Serial Killer Who Used Human Body Parts To Make Furniture*. allthatinteresting. 02.05.2025 tarihinde <https://allthatsinteresting.com/ed-gein> adresinden erişilmiştir.
- Francalanci, E. L.** (2012). *Nesnelerin Estetiği*. (D. Kundakçı, Çev.) İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları. (150-169).

- Freud, S.** (1909). *Selected Papers on Hysteria and Other Psychoneuroses*. (A. A. Brill, Çev.) New York: The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company (102).
- Freud, S.** (1912). *The Dynamics of Transference*. (A. Strachey, Çev.) The Case of Schreber, Papers on Technique and Other Works. London: Hogarth and Institute of Psycho-Analysis. (97-108).
- Freud, S.** (1918). *The Interpretation of Dreams*. (A. A. Brill, Çev.) New York: The Macmillan Company. (138-259).
- Freud, S.** (1927). *Fetishism*. (D. E. Jones, Çev.) Miscellaneous Papers. London: Hogarth and Institute of Psycho-Analysis. 5. (198-204).
- Freud, S.** (1993). *Cinsiyet Üzerine*. (A. Öneş, Çev.) İstanbul: Say Yayınları. (34).
- Freud, S.** (2017). *The Uncanny*. (A. Strachey, Çev.) Miscellaneous Papers. London: Hogarth and Institute of Psycho-Analysis. 4. (219-252).
- Giedion, S.** (2015). *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Journal of Historic Preservation. 12(1). (33-44).
- Gray, T.** (2016). *The Shining Anniversary: Stanley Kubrick & His Mysterious Classic*. Variety. 08.11.2024 tarihinde <https://variety.com/2016/film/awards/th-shining-anniversary-stanley-kubrick-stephen-king-1201763112/> adresinden erişilmiştir.
- Günerhanal, J. M. N.** (2022). *Ingmar Bergman'ın "Persona" Filminin Psikanalizm Çerçevesinde Christian Metz'in Göstergebilimi Bağlamında İncelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Beykoz Üniversitesi, Lisanüstü Programlar Enstitüsü. (17-22).

Güzer, C. A. (2023). *Sinemanın Mimarlık Üzerine Söyledikleri: Bir Eleştiri Biçimi Olarak Sinema*. Sinema ve Mimarlık. (C. A. Güzer, Der.) Ankara: Ayrıntı Basım. (27-63).

Hacıömeroğlu, T. N. (2023). *Gerçekliğin Yanılsamaları: Sinemada Kent ve Mekânın Yeniden Üretimi*. Sinema ve Mimarlık. (C. A. Güzer, Der.) Ankara: Ayrıntı Basım. (112-123).

Hasol, D. (2009). *Mimarlık Cep Sözlüğü*. İstanbul: Yem Yayın. (136).

Heidegger, M. (1951). *Bauen, Wohnen, Denken*. 25.05.2025 tarihinde <https://www.scribd.com/document/857334258/Heidegger-GA07-Bauen-Wohnen-Denken> adresinden erişilmiştir.

Heidegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought*. (A. Hofstadter, Çev.) New York: Harper & Row. (42-170).

Heidegger, M. (2004). *Varlık ve Zaman*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea. (19-60).

Hitchcock, A. (1940). *Rebecca*. [Sinema Filmi].

Hitchcock, A. (1945). *Spellbound*. [Sinema Filmi].

Hitchcock, A. (1948). *Rope*. [Sinema Filmi].

Hitchcock, A. (1954). *Rear Window*. [Sinema Filmi].

Hitchcock, A. (1958). *Vertigo*. [Sinema Filmi].

Hitchcock, A. (1960). *Psycho*. [Sinema Filmi].

Hugo, V. (2013). *Notre Dame'in Kamburu*. (N. Altınova, Çev.) Ankara: İmge Kitabevi. (230).

- Husserl, E.** (2003). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders*. (H. Tepe, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat. (31-88).
- Indick, W.** (2011). *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji*. (Y. Karaaslan & E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı. (18).
- Işıktaş, İ. D. & Sülüsoğlu, G. B.** (2023). *Belleğin Açılımlarında Sanatta Ev Kavramını Yeniden Okumak*. Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi. 16(32). (1021-1022).
- Jacobs, S.** (2007). *The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock*. Rotterdam: 010 Publishers. (32-174).
- Jentsch, E.** (2008). *On the Psychology of the Uncanny*. (R. Sellers, Çev.) Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities. 1(2). (7-16).
- Karaosmanoğlu, Y.** (2020). *Sinemada Korku-Gerilim Türü: Alfred Hitchcock Sineması ve Arka Pencere Filminin Çözümlemesi*. Yüksek Lisans Tezi. Üsküdar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kaya, G. Ş.** (2023). *Korku Sinemasının Ölenemez Yükselişi, Nedenleri ve Sonuçları*. Fikirturu. 08.11.2024 tarihinde <https://fikirturu.com/kultur-sanat/korku-sinemasinin-onlenemez-yukselisi/> adresinden erişilmiştir.
- Khairy, W.** (2010). *Hitchcock's Symphony: "PSYCHO"*. The Cinephile Fix. 25.03.2025 tarihinde https://cinephilefix.com/2010/06/17/hitchcocks-symphony-psycho-a-shot-by-shot-commentary/?utm_source=chatgpt.com adresinden erişilmiştir.
- Köse, M. M.** (2024). *Korku Sinemasında Tekinsizlik: Biz (Us) Filmi Örneği*. Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kubrick, S.** (1980). *The Shining*. [Sinema Filmi].

- Kutlu, K.** (2021). *Kutlukhan Kutlu Dahi Yönetmen Alfred Hitchcock’u Anlatıyor*. [Söyleşi]. 25.03.2025 tarihinde <https://www.youtube.com/watch?v=8mLSGjOu-bc> adresinden erişilmiştir.
- Kütük, S. & Aksu, A.** (2020). *Mekânın Tekinsiz Halleri*. e-skop. 16.01.2025 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopyazar/sevda-kutuk/149300> adresinden erişilmiştir.
- Lefebvre, H.** (2014). *Mekânın Üretimi*. (I. Ergüden, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık. (57-68).
- Lumière, A. & Lumière, L.** (1895). *Arrivée d'Un Train*. [Film Gösterimi].
- Merlau-Ponty, M.** (2003). *Göz ve Tin*. (A. Soysal, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları. (32-74).
- Monaco, J.** (2001). *Bir Film Nasıl Okunur*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Oğlak Yayıncılık. (81-152).
- Morris, F.** (2005). *Louise Bourgeois*. London: Tate Publishing. (57)
- Ören, A.** (2015). *Edebiyatta Kurgusal Gerçeklik*. RTEÜ Sosyal Bilimler Dergisi. 2. (156-162).
- Örnek, Y.** (2015). *Mimarlık ve Felsefe: Çağdaş Filozofların Mimarlığı Yeniden Düşünmesi*. ETHOS: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar. 2(8). (125-139).
- Özdağ, D. E.** (2022). *Sanat ve Güç Kavramı Üzerinden “Panoptikon”*. International Journal of Social, Humanities and Administrative Sciences (JOSHAS JOURNAL). 8(59). (1744-1754).
- Öztopçu, A.** (1989). *Kurgusal Mekân*. Sanatta Yeterlilik Tezi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Pallasmaa, J.** (2012). *The Existential Image: Lived Space in Cinema and Architecture*. Phainomenon. 25. (157-174).
- Perrot, M. & Guerrand, R. H.** (2008). *Sahneler ve Yerler*. (A. Berkday, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Polanski, R.** (1968). *Rosemary's Baby*. [Sinema Filmi].
- Romero, G. A.** (1968). *Night of The Living Dead*. [Sinema Filmi].
- Sandis, C.** (2009). *Hitchcock's Concious Use of Freud's Unconcious*. Europe's Journal of Pscyhology. 3. (56-81).
- Salzman, B.** (2022). *The Gaze: Object of the Scopophilic Drive*. 20.08.2025 tarihinde <https://www.barrysalzman.net/gaze-in-really-rarely-real> adresinden erişilmiştir.
- Sarıberberoğlu, T. M.** (2019). *Sinematik Kurgunun Bilinçaltı Mekânları-Tekinsiz Mekânlar*. Mimarlık ve Yaşam Dergisi. 5(1). (27-39).
- Schelling, F. W. J.** (1936). *Philosophical Inquiries into the Essence of Human Freedom*. (J. Gutmann, Çev.) Chicago: Open Court.
- Shakespeare, W.** (1981). *Macbeth*. (S. Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi Yayınları. (20)
- Sprengnether, M.** (2012). *Freud as Memoirist: A Reading of "Screen Memories"*. American Imago. 69(2). (215-240).
- Talu, N.** (2012). *Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev*. e-skop. 04.04.2025 tarihinde <https://www.e-skop.com/skopdergi/bir-arzu-nesnesi-olarak-ev/579> adresinden erişilmiştir.
- TDK.** (2016). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu.

- Truffaut, F.** (1966). *Fahrenheit 451*. [Sinema Filmi].
- Truffaut, F.** (1987). *Hitchcock*. (İ. Hızlı, Çev.) İstanbul: AFA Yayıncılık.
- Tuedio, J.** (2002). *Thinking About Home: An Opening for Discovery in Philosophical Practice*. Philosophy in Society, (H. Herrestad, A. Holt & H. Svare, Der.) Oslo: Unipub Forlag. (210-215).
- Turhanoglu, A. K. & Çetin, O. B.** (2023). *Toplumsal Cinsiyet Bağlamında 'Ev'in Anlamı ve Ev ile Kurulan İlişkinin Farklılaşması*. Sosyoloji Araştırmaları Dergisi. 26(1). (42-44).
- Ünver, B.** (2020). *Kubrick Sinemasında Tekinsiz Bir Muğlak Mekân: Overlook Oteli*. Mimarlık ve Yaşam Dergisi. 5(2). (487-515).
- Vidler, A.** (1987). *The Architecture of the Uncanny: The Unhomely Houses of the Romantic Sublime*. Assemblage. 3. (7-29).
- Wood, R.** (2002). *Hitchcock Sineması*. (E. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınevi. (183-273).
- Yalçın, S. S.** (1998). *İçmimari Mekânda Ses ve Görüntünün İnsan Üzerine Etkileri*. Yüksek Lisans Tezi. Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zizek, S.** (1992). *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London: Verso Books. (15-30).
- Zizek, S.** (1997). *Is There A Proper Way To Remake A Hitchcock Film*. 20.08.2025 tarihinde <https://www.lacan.com/hitch.html> adresinden erişilmiştir.