

# SOSYOLOJİ YAZILARI

Editör

Yüksel Yıldırım



## SOSYOLOJİ YAZILARI

### **Editör**

Yüksel Yıldırım

### **Yayımlayan**

Şükrü Devrez

### **Yayın Hazırlık**

Engin Devrez

### **Kitap Tasarımı**

Mustafa Can

### **Kapak Tasarımı**

Osman Türk

Bilgin Kültür Sanat Şti. Ltd.

Selanik 2 Cad. 68/4 Kızılay-Ankara

Tel: 0312 419 85 67 / Sertifika No: 20193

[www.bilginkultursanat.com.tr](http://www.bilginkultursanat.com.tr) / [bilginkultursanat@gmail.com](mailto:bilginkultursanat@gmail.com)

ISBN: 978-605-9636-44-5

©2018 Bilgün Kültür Sanat Yayınları

Yazarın ve yayınevinin yazılı izni olmadan  
hiçbir şekilde kopyalanamaz, çoğaltılamaz.

**Baskı:** Bizim Dijital Matbaa

Zübeyde Hanım Mah. Kazım Karabekir Cad. Kültür Han

No: 7/101-102, Altındağ-Ankara / Sertifika No: 14721

Tel. (0312) 341 00 02 e-mail: [bilgi@bizimdijital.com](mailto:bilgi@bizimdijital.com)

# İÇİNDEKİLER

**Yüksel Yıldırım**

*Sumuş* ..... 5

**Yüksel Yıldırım**

*Cihad ve Dar'ül Harp Kavramları Bağlamında Şiddet/Terör Olgusu ve Siyasal/İlimli İslam Meselesi* ..... 7

**Mutlu Özgen**

*Şamanizm ve "Milli Din" Meselesine Dair Görüşler* ..... 55

**Kadri Kuram**

*Dil ve Toplum İlişkisi* ..... 81

**Fethi Nas**

*Osmanlı Devleti'nde Dil ve Edebiyat Alanındaki Çalışmaların Arka Planı* ..... 119

**Ali Öztürk**

*Diyarbakır Örneğinde Bölgesel Sorunların İmgesel Metafizigi Üzerine* ..... 135

**Enver Sinan Malkoç**

*A.B.'nin Türkiye Yargularında Tarihsel Çatışmanın Belirleyici Etkisi* ..... 167

**Ümmet Erkan**

*Sinemada Gözetleme ve Gözün Temsiliyeti* ..... 199

**Esra Işık**

*Eğitimin Sosyolojisi & Eğitimin Psikolojisi* ..... 235

**Berna Fildiş**

*Prens Sababattin'in Amerika Birleşik Devletleri Üzerine Düşünceleri* ..... 259

# SİNEMADA GÖZETLEME VE GÖZÜN TEMSİLİYETİ

Ümmet ERKAN\*

## GİRİŞ

19. yüzyılın sonunda Lumière kardeşlerin icat ettiği sinema, fotoğrafın hareketli biçimi olarak sanattan sosyolojiye, siyasetten ekonomiye kadar çeşitli alanları etkilemiştir. Aynı dönemde icat edilen uçakların, insanlara bulutların üzerinde seyahat olanağı tanınması gibi sinema da insana oturduğu koltuktan evreni kat etme olanağı sağlamıştır. Bundan asırlar önce evreni ontolojik olarak “idealar dünyası” ve “nesnelere dünyası” biçiminde ikiye bölen ve yaşadığımız dünyayı “gölgeler âlemi” olarak isimlendiren Platon günümüzde yaşamış olsaydı; “ateşin yerine projektörü, gölgesi duvara yansıyan nesnelere yerine film şeridini, mağara duvarındaki gölgelerin yerine perdede gösterilen filmi, yansıma ve yankının yerine de perdenin ardındaki hoparlörleri koyarak hantal diyebileceğimiz mağara metaforunu bir sinema salonu metaforuyla değiştirdi belki de.” (Diken &Laustsen, 2011: 17).

Deneyimlediğimiz postmodern dünyayı bir Disneyland’a benzeten Baudrillard’a göre bugünün dünyası; artık herhangi bir göstergesi olmayan ve sayısız kopyalarla çoğaltılan, tamamen sanal ve kurmaca bir dünyadır. Baudrillard’a göre;

“Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücrelerden matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir ger-

---

\* Dr. Öğretim Üyesi, Bartın Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü.

çeğe ihtiyacımız olmayacaktır... Artık işlemsel bir gerçek vardır... Aslı yerine göstergeleri konulmuş bir gerçek...” (Baudrillard; 2008: 15).

Onun bu yorumlarını haklı çıkaran araçların başında da sinema gelir. Sinema, sayısızca çoğaltılan ve artık dayanmak zorunda olduğu nesnel bir gerçeklik bulunmayan, postmodern dönemin en güçlü araçlarından biridir. Sinema bize, dünyanın fantastik bir kurgusunu sunar ve ekrana yansıyan gölgeleri/simülasyonları gerçeğin yerine koymamızı ister. Toplumsal gerçeklik yerini gitgide sinematografik gerçekliğe bırakmaktadır. Dünyada yaşanan olayların gerçekliği, sinemaya uygunluğu ile ölçülmektedir. İnsan artık “homo sinematografikus”tur. “Şaşırtıcı olan, [sinemanın] bizi şaşırtmaması. Aşikâr olan ‘gözümüzün içine bakıyor ve kelimenin tam anlamıyla ‘bizi kör ediyor’. Bizi kör ederek toplumun sinemalaştığı gerçeğini görmemizi engelliyor.”(Diken &Laustsen, 2011: 20).

Sinema bir yönüyle de kolektif bir bilinçdışıdır. Hepimize ortak rüyalar gördürür. Sinema, gerçeğin bir temsili olmayı amaçlasa da çoğu zaman gerçeğin yerini almaya adaydır. Gerçek, sinemanın kendisidir. Sinema, gerçekliğin kurmaca dünyasına bağlanan insanlar için bir tür kaçış, bir unutkanlık ve uyanıkken rüya gördürmenin aracıdır. Bizim yerimize hayal kurar. Bizim yerimize gerçeği flulaştırarak kendi kurgusunu bize sunar. Sinema sunaklarında insanlar zihin manipülasyonlarından imge transferine kadar çeşitli süreçleri yaşarlar.

“Karartılan bir salon ve taziye mektubu gibi siyah bantlarla çerçevelenen perde elbette insanları etkileyen özel koşullar sunar – hiçbir alışveriş, dolaşım, dışarıyla hiçbir iletişim yoktur. Projeksiyon ve yansıma kapalı bir mekânda gerçekleşir ve orada bulunanlar bilseler de bilmeseler de (ki bilmezler) kendilerini zincirlemiş, yakalamış, tutsak edilmiş

bulurlar. Sinemasal ayna-perdenin paradoksu hiç kuşkusuz gerçekliği değil imgeleri yansıtmadır.” (Baudry, 1974: 39-47, Akt. Diken &Laustsen, 2011: 26).

Sinemayı Althusser gibi neo-Marksist isimler burjuva düzeninin işlemlerini sağlayan “ideolojik aygıtlar” olarak görmüştür. Althusser, Gramsci’nin “hegemonya” kavramından yola çıkarak, toplumsal rızanın nasıl imal edildiğini incelemiştir. Ona göre klasik Marksist yaklaşımın eksik bıraktığı bu alanda, ekonominin dışında ideoloji de toplumsal rızanın üretiminde rol almaktadır. Modern burjuva devleti salt baskı yoluyla değil (Devletin Baskı Aygıtları), aynı zamanda rızayı üreterek, yatay ve dikey olarak işlemektedir. Althusser’e göre bu noktada okul, kilise gibi kurumlar toplumsal rızanın üretiminde hayati rol oynamaktadır (Althusser, 2003). Althusser’in bıraktığı noktada sinema; salt bir sanat edimi veya eğlence aracı olmanın ötesinde toplumsal rızanın imalatı ve gerçeğin olağanlaşmasında da etkilidir. Sinemanın dili çoğu kez iktidarın dilidir. Sinema, politik açılımlardan tutun da uluslararası ilişkiler, güç ve egemenlik ilişkilerine kadar pek çok bağlamı dile getirir. Bunu dile getirirken muhalif unsurları da temsil etme kabiliyeti olmasına rağmen çoğu kez egemen düzene hizmet etmektedir. Sinema kitlesel gözetleme ve denetlemeyi olağanlaştırır. İnsanlara belirli manipülatif imgeler ve imajlar üzerinden bir bilinç formasyonu üretmeyi amaçlar.

Sinema bir yönüyle sosyolojik bir olgudur. Sinema salt sosyolojik bir kaygıyla üretilmiş olmasa da dönemin toplumsal sorunları, güç ilişkileri, toplumsal etkileşimin izlenebileceği önemli sosyolojik veriler sağlar. Örneğin Türk sinemasındaki bazı örneklerden yola çıkarak dönemin sosyolojik bazı verilerine ulaşılabilir. Örneğin Halit Refiğ’in yönettiği 1964 yapımı “Gurbet Kuşları” filmi toplumsal göç, kentleşme, yabancılaşma, toplumsal değişme konusunda

önemli temsiller içermektedir. Metin Erksan'ın yönetmiş olduğu 1963 yapımı "Susuz Yaz" filmi kırsal alanda feodal ilişkiler, toplumsal denetim, güç ve iktidar üzerine başvurulabilecek bir sosyolojik veri kaynağıdır. Elbette sinema her zaman "toplumsal gerçekçilik" yapmak zorunda değildir. Kimi yönetmenler kendi özgün sinema dillerini üretebilmek için kimi zaman rüya temsilleri (Tarkovski "Ayna" (1975) gibi), kimi zaman gerçeği parçalayıp gerçeküstü bir formda sunmayı (Luis Bunuel-"Bir Endülüs Köpeği" (1929) gibi) amaçlayabilir. Bu yeni anlatım ve gerçeklik biçiminin de elbette toplumsalın açılımında sağlayacağı veriler bulunur.

Sinemada ele alınan konularda biri de gözetleme kavramıdır. Sinema bir yönüyle de gözetleme üzerine kuruludur. Burada "mekanik bir göz" haline gelen kameradır. Kamera, bize gerçeğin bütününe değil, kendi seçtiği sekansı gösterir. Kamera bazı imge, nesne veya kişilere odaklanır, arka fonu flulaştırır. Bize ne görmemiz gerekiyorsa onu gösterir. Bu nedenle kamera bir tür gerçeği çarpıtma işlevi üstlenir. Gözetleme modern toplumsal teorilerde çok sık kullanılmış bir kavramdır. Gözetleme ve iktidarın işleyiş biçimi arasındaki ilişkileri M. Foucault, J. Bentham'ın "Panoptikon" metaforu ile betimlemiştir.(Foucault, 2006: 295). İnsanların sürekli izlendiği hissine kapılmalarını sağlayan, kendisi görünmeyen fakat sürekli izleyen bir iktidar, modern iktidarın işleyiş biçimini göstermektedir.

Sinemada gözetleme kavramı pek çok filme konu olmuştur. Sinema tarihinin en başarılı film yönetmenlerinden olan A. Hitchcock'un "Arka Pencere" filmi, gözetleme teması üzerinden çekilmiş başarılı gerilim filmlerinden biridir. Hitchcock filmlerinden şahit olduğumuz kameranın ustaca kullanımı, gerilimin sürekli diri tutulması filmin izleyici için her an ilgiyle ve kaygıyla izlenilmesini sağlar. Başarılı Türk yönetmenlerinden Ferzan Özpetek ise "Karşı Pence-

re” filmiyle toplumsal rollerinin arasında sıkışan bir kadının karşı pencereden bir çıkış yolu aramasını dile getirir. Bu çalışmada modern toplumda iktidarın gözetleme teknikleri, gözetlemenin toplumsal denetim ve normalleştirme üzerindeki etkileri ve sinemada gözetleme kavramının Hitchcock ve Özpetek’in filmleri üzerinden karşılaştırmalı analizi hedeflenmiştir.

### MODERN İKTİDARIN YAPISI VE GÖZETLEME

Modern iktidarın yapısı ve işleyişini analiz eden Fransız post-yapısalcı düşünür M. Foucault, iktidarın soykütüğünü (jenoloji) çıkarmayı amaçlamıştır. Modern iktidarın, kullanmış olduğu rafine yöntemlerle denetimi olağanlaştırarak, bireylerin salt bedenlerini değil, ruhlarını da denetim altında tutmayı amaçladığını belirten Foucault; iktidar bilgi ilişkisi, iktidarın biyopolitikası ve iktidarın disipline edici/normalleştirici denetim mekanizmaları üzerinde durmuştur.

Foucault’ya göre iktidar ile bilgi arasında doğrudan bir ilişki vardır. İktidar, bilgiyi doğallaştırıp dolaşıma sokarak, susturarak değil konuşturarak işler (Akay; 2000: 30). Bu sayede olağanlaşır ve doğallaşır. “İktidar ve bilginin birbirlerini doğrudan içerdiklerini; bağlantılı bir bilgi alanı oluşturmadan iktidar olamayacağını ... kabul etmek gerekir” (Foucault, 2006: 65).

Foucault, modern toplumun aslında geleneksel toplumdan daha baskıcı bir biçimde işlediğini göstermeye çalışmıştır. Geleneksel iktidar insanların bedenleri üzerine damgasını basan, cezalandıran, yasaklayan bir iktidardır. İkamet ettiği sarayında, dışsal bir denetim sağlar. Modern toplum insanları baskı olmadan denetim altına almanın pratiklerine yönelmiştir. Bunu da hapishane, okul, kışla, hastane gibi



modern kurumlar üzerinde yapmayı amaçlamıştır. Bütün bu kurumların amacı, insanları denetim altına almak, normalleştirmektir. İktidar, kendi işleyişini garanti altına almak, itaatkâr bedenler/ruhlar yaratmak için söylemden, nüfus politikasına kadar pek çok yola başvurmaktadır. Burjuva toplumunun önemli buluşlarından biri olan biyoiktidar; bedeni kontrol ederek, onu kapitalist üretim biçiminin verimli bir parçasına dönüştürmüştür.

Foucault, modern iktidarın nasıl işlediğini göstermek için, İngiliz filozof J. Bentham'ın “panoptikon” metaforuna başvurur. Ona göre bir hapisane modeli olarak tasarlanan bu yapı, zamanla fabrika, okul, hastane gibi bütün kurumlar için bir model olmuştur. Foucault, panoptikonu şöyle betimler:

“Çevrede, halka şeklinde bir bina; ortada bir kule; kuleden açılmış olan geniş pencereler halkanın iç cephesine bakmaktadır. Çevre bina hücrelere ayrılmıştır, hücrelerin her biri bina boyunca derinlemesine uzanır. Bu hücrelerin iki penceresi vardır: Biri içeriye doğru açıktır, kulenin pencerelerine denk düşer; diğeri dışarıya bakarak, ışığın bir baştan bir başa hücreyi kat etmesini sağlar. Bu durumda merkezi kuleye bir gözlemci yerleştirmek ve her bir hücreye bir deli, bir hasta, bir mahkûm, bir işçi ya da bir öğrenci kapatmak yeterlidir. Önden ışıklandırma sayesinde, karanlıkta kalan kuleden çevre hücrelerdeki esirlerin küçük silüetleri görülebilir. Kısacası, zindan kuralı tersine çevrilir; hücrenin apaydınlık hali ve bir gözcünün bakışı, karanlıktan daha iyi yakalar ki karanlık eninde sonunda koruyucudur.” (Foucault, 2012: 86).

Panoptikon, iktidara görünmeden izleme olanağı sağlar. Sürekli orada olduğu ve insanları gözetlendiği izlenimi verir. Ona göre bu model çok boyutludur: “Mahpusları cezalandırmaya, ama aynı zamanda hastaları tedavi etmeye, öğrencileri eğitmeye, delileri muhafaza etmeye, işçileri gözlemeye, dilencileri ve aylakları çalıştırmaya yaramaktadır.”

(Foucault, 2006: 303). Foucault'ya göre görünmeden gözetleme sayesinde mahkûmlar, hastalar, öğrenciler ve deliler kısaca bütün toplum denetim altına alınır. Ona göre hapis-hanenin doğuşunun gerisinde de bu denetim mantığı vardır. Aylakları, tembelleri, düzen bozanları, isyankârları kapatan bu yeni disiplin tekniği, iktidarın işleyişini sağlar (Foucault, 2015: 21-22).

Kapitalizmin bu yeni buluşu, iktidarın mikro fiziği ve normalleştirme pratikleri bugün yerini süper panoptikonlara bırakmıştır. Modern yaşam biçimi, kameraların ve izleme aygıtlarının sürekli kaydettiği, insanların e postalarından tükettiği tuvalet kâğıdına kadar izlendiği bir dönemdir. Şehrin her yanını saran kameralar, yazışmaları ve konuşmaları kaydeden süper bilgisayarlar, cep telefonlarından konum belirleyen GPS'lere kadar insanların izlendiği bir süper gözetim toplumunda yaşanılmaktadır. Modern dönemde içilen kahveden yenilen yemeğe, beğeni konusu olan filmlerden müzik tercihlerine beğeniler, arzular kayıt altına alınmıştır. Her birey artık bir özne olmaktan çıkmış, iktidarın bir disiplin aracına dönüşmüştür. İzlemenin amacı, kontrol etmek ve onu normalleştirmektir. Fabrikada işçi, patron; mahkûm, gardiyan; “deli”, psikaytr; öğrenci ise müdür tarafından gözetlenmektedir. Gözetlemenin de ötesinde kayıtlar tutularak insanlar hakkında veri bankaları oluşturulmaktadır. Hatta bu veri bankaları şirketler tarafında satın alınarak, modern tüketim toplumunda potansiyel tüketici olarak bireylerin daha fazla tüketmesine yardım etmektedir.

Foucault'un iktidar ve gözetim toplumu kavramı aslında Aydınlanma'dan beri bir mit olarak sunulan “özgürlük”, “hümanizm”, “birey” gibi kavramların iktidarın dışlıları arasında nasıl yok olduğunu da göstermektedir. Foucault, Rönesans'tan beri gelişen özne merkezli felsefeye karşı çıkmıştır. Özne, bağımsız bir bireysellik olmaktan çıkarak sis-

temin bir üretimi haline gelmiştir. İktidar, toplumun kılcal damarlarına kadar nüfuz ederek, bireyin konuşmasına, düşünmesine müdahale etmiştir. Aynı zamanda bunu fark ettirmeden yapabilmıştır. Modern özne kendisinin bile farkında olmadığı bilinçdışı arzuları, kendi büyüülü fantazmasında işleyen piyasa sistemi ve çoktan yere serilmiş geleneksel değerlerin ortasında özne olmanın olanaksızlaştığı bir dünyada yaşanılmaktadır. 20. yüzyılın başında felsefe, sosyoloji, antropoloji, psikoloji gibi alanlarda etkili olan “yapı”, “sistem” gibi kavramlar bireyin bağımsız varoluşunu örseledikten sonra postmodern felsefe ile birlikte atomize olmuş, kendi ait olduğu gerçekliğinden koparılmış ve sadece bireysel anlatı (narrative)sına indirgenmiştir.

Foucault için iktidarın işleyişi, her zaman negatif bir durum değildir. Modern iktidar yasaklayıcı olmanın ötesinde pozitif bir iktidardır. Susturmayı değil konuşurmayı ister. Söylemi denetim altına alır. Arzuyu keşfeden modern iktidar, insanın arzularını kontrol eder. İktidar, bir ağ biçiminde ve bazı tekniklerle birlikte işler. “Foucault, iktidarı sadece sahip olunan bir şey gibi görmez; o, iktidarı uygulanan ve pozitif bir şey olarak görür. Ona göre iktidar araçlara ve çıkarlara bağlanamaz, sayısız pratikle birleşir.” (Canpolat, 2033: 98).

## SİNEMADA GÖZETLEME

1826 yılında fotoğraf makinesi icat edilmişti. Bunu sinemanın icadı izlemiştir. 1890'larda Fransa'da Lumière kardeşler, Amerika'da ise T. Edison sinema fikriyle ilgilenmiştir. Edison'un sinemayı “geçici bir heves” olarak düşünüp geri çekilmesi üzerine sinemayı gerçekleştirme düşüncesi Lumière kardeşlere kalmıştır. 28 Aralık 1895 yılında, Lumière kardeşler Paris'te Grand Café'de hareketli görüntüleri halka sunarak sinemanın mucidi oldular. (Birtek, 2015: 130). Ge-

orge Méliés müziği de kullanarak ilk öykülü filmi çekmiştir. “Aya Seyahat” (1902) ilk film örneği olarak büyük bir başarıya imza atmıştır.

Sinemayı oluşturan en önemli özellik “göz”dür. Gözün ağ tabakasının işlevi bugün film izleyebilmemizin yolunu açmıştır. Berger’e göre; “görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir.” (Berger, 1995: 7). Görmeyi sağlayan ise mekanik bir göz olan kameradır. Dziga Vertovbu mekanik göz kavramını şöyle betimlemiştir:

“Bir gözüm ben. Mekanik bir göz... Ben, makina, size ancak benim görebileceğim bir dünyayı açıyorum. Kendimi bugün de, bundan sonra da insana özgü o hareketsizlikten kurtarıyorum. Hiç durmadan hareket ediyorum. Nesnelere yaklaşım onlardan uzaklaşıyorum. Süzülüp altına giriyorum onların. Koşan bir atın ağızı boyunca koşuyorum. Düşen, yükselen nesnelere birlikte düşüp kalkıyorum ben de. Karmaşık hareketler, en karmaşık birleşimler içinde hareketleri sırayla kaydederek dönen benim: Makina... Zaman ve yer sınırlamalarından kurtulmuşum; evrenin her bir noktasını, bütün noktalarını, nerede olmalarını istiyorsam ona göre düzenliyorum. Benim yolum, dünyanın yepyeni bir biçimde algılanmasına giden yoldur. Böylece size bilinmeyen bir dünyayı açıyorum.” (Akt. Berger, 1995: 17).

Sinemada sunulan gerçek değil, gerçeğin bir kopyasıdır. İtina ile hazırlanmış sahneler, dekor ve insanlar yönetmenin ve kameranın bize göstermek istediğini sunar. Dosdoğru, olduğu gibi bakmayı Zizek, “Yamuk Bakmak” olarak isimlendirir:

“Bir şeye dosdoğru bakarsak, onu” gerçekte olduğu gibi” görürüz, hâlbuki arzu ve endişelerimizin karıştırdığı bakış (“yamuk bakış”) bize çarpık, bulanık bir görüntü verir... Bir şeye dosdoğru, yani gayri şahsi, nesnel bir biçimde bakarsak, şekilsiz bir noktadan başka bir şey göremeyiz, nesne,

ona ancak “belli bir açıdan”, yani arzu’nun desteklediği, nüfuz ettiği ve “çarpıttığı” şahsi” bir bakışla baktığımız takdirde açık seçik özellikler kazanır.” (Zizek, 1999: 27).

Sinemada kamera ile göz arasında ilişki birçok düşünürün dikkat çekmiş olduğu bir konudur. Modern dönemde göz ve gözetlemenin bir tür arzu üretimi, fantezi unsuru olarak önem kazanması, sinema/medyanın bir tür kolektif röntgenleme işlevi üstelenmesini sağlamıştır. *Biri Bizi Gözetliyor*, *Survivor* gibi programlar sayesinde bütün toplum bir tür röntgencilğe yönlendirilmiştir. İnsan mahremiyetinin ihlal edildiği modern toplum, bir tür *Truman Show* gibi medyatik gerçeklikler icat etmiştir. Sosyal medya ile bu eğitim artmış, insanlar herkese açık olan bir sahnede, bütün hayatlarını teşhir etmeye başlamıştır. Sosyal medya anı kadraja alan ve altına eklenen yorumlarla görünürlük kazanmaya çalışan insanlar için, bir tür toplumsal tatmin mekanizmasına dönüşmüştür.

Gözetleme dâhil olmayı, dâhil olma ise bir tür eksikliği bastırma, özdeşleşmeyi sağlamaktadır. Gözetleyerek dâhil olduğumuz hayatlarla, kendi hayatlarımıza da bir çıkış yolu aranmaktadır. Diğer taraftan gözetleme toplumsal bir üstünlük duygusu da kazandırmaktadır. İşyerinde mobil araçlarına GPS cihazları takan ve şoförü izleyen patron, çocuğunu GPS cihazı ile izleyen bir aile aynı gözetleme ve hükmetme pratiklerini gerçekleştirmektedir.

Sinemada gözetleme konusu birçok filme de konu olmuştur. *Truman Show* (1998) bir toplumsal röntgencilik (voyorizm) üzerinden medya ve onun insan yaşamını iğdiş etmesine yönelik önemli eleştiriler barındırmaktadır. *Eagle Eye* (Kartal Göz-2008) filmi ise teknolojik gözetleme, bilgisayarların, programların veya makinelerin -tıpkı Matrix gibidünyayı ele geçirmeye çalıştığı bir dünyadan söz etmektedir. *Kartal Göz*, 1988 yapımı *Enemy of the State* (Devlet Düş-

manı) filmi çağrıştırmaktadır. Devlet Düşmanı filminde de uydular üzerinde insanlar, arabalar izlenmektedir. Teknoloji geliştikçe bu tür filmlerin daha da çoğalacağı, yapay zekâ çalışmalarında kaydedilebilecek ilerlemelerle birlikte bunun artık potansiyel bir tehlike olmaktan çıkıp gerçek bir tehdide dönüşebileceği söylenebilir.

Gözetlemeyi ele alan filmlerden biri David Koepp'in yönettiği *Secret Window* (Gizli Pencere-2004) filmidir. Filmin öyküsü gerçeğe açılan bir pencere ile başlar. Açılan bu pencere ile birlikte psikolojik bir gerilim yaşanır. Sonunda kendi kimliğinin derin sırlarını keşfeden bir tür iç keşif filmidir. Stephen King'in romanından uyarlanmış film, Johny Depp'in başarılı oyunculuğu ile hayat bulmuştur.

Alfred Hitchcock'un "Rear Window" (Arka Pencere-1954) filmi başarılı bir gözetleme filmidir. Hitchcock'un ustalığı filme başarıyla yansımıştır. Film, gözetleme üzerinden farklı insanların, farklı yaşamlarını konu edinmiştir. Türk yönetmen Ferzan Özpetek'in "Facing Windows" (Karşı Pencere-2003) filmi bir orta sınıf aile kadını Giovanna'nın evlilik, iş ve hobileri arasında sıkışıp kaldığı bir yaşamdan, karşı apartmandaki dairede yaşayan komşusunu gözetleyerek bir çıkış yolu aramasını konu edinmiştir. Ferzan Özpetek sinemasında sık sık rastladığımız eşcinsel eğilimler, bu filmde de yaşlı adam Davide ve onun sevgilisi Simone tarafından işlenmiştir.

## ALFRED HİTCHCOCK'UN ARKA PENCERE İLE FERZAN ÖZPETEK'İN KARŞI PENCERE FİMLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI ÇÖZÜMLEMESİ

### Alfred Hitchcock Sineması

Alfred Hitchcock, sinema tarihinin en başarılı yönetmenlerinden biridir. Korku-gerilim tarzı filmler çekmiştir. Onun

gerilimi kendine özgü bir anlatış biçimi vardır. Filmlerinin ana unsuru kaygıdır. Filmlerinde kaygı sürekli diri tutulur.

“Bir hareketi, jesti ya da bakışı sürekli bir devinimi içinde bir diğerine bağlamak için kullanılan kamera korkunç bir gerilim yaratır; izleyicinin gözü sürekli olarak önemli bir anda önemli bir ayrıntıya yönelir. On dakikalık bir çekim Hitchcock’un gerilim tekniğinin bir dışavurumudur.” (Wood, 2004: 115).

Hitchcock filmlerinde işlenen cinayetler gerilim unsuru yaratır. Onun gerilimi diğer korku filmleri gibi aşırı kanlı, bol uzuvlu veya şiddet dolu sahneler değildir. O, gerilimi müzik, kurbanın gözündeki dehşet ve kayan kameranın açılarıyla yapar. Zizek’e göre Hitchcock filmlerinde cinayet sadece iki kişiyi ilgilendiren bir durum değildir. Daima özneler arasındır.

“Hitchcock’un filmlerinde, cinayet hiçbir zaman katil ile kurbanı arasındaki bir meseleden ibaret değildir; cinayet her zaman üçüncü bir tarafı, üçüncü bir kişiye yapılan bir göndermeyi içerir - katil bu üçüncü kişi için cinayet işler, eylemi onunla yapılan simgesel bir mübadelenin çerçevesi içine kayıtlıdır. Katil eylemi yoluyla bastırılmış arzusunu gerçekleştirir. Bu nedenle, üçüncü kişi, olaya kendisinin nasıl karıştığıyla ilgili hiçbir şey bilmeseydi, daha doğrusu bilmeyi reddetseydi bile kendisini suçluluk hissiyle dolu bulur.” (Zizek, 2005: 105).

F. Truffaut, Hitchcock ile yaptığı bir röportajda, onun filmlerinin her gün tanık olduğumuz olaylar olduğunu dile getirmiştir. Hitchcock bu sıradan olayları olağanüstü bir biçimde sinemaya aktarmıştır. Artık bunlar her gün karşılaştığımız trajik olaylar değil, kaygıyla izlediğimiz sinemasal gerçeklerdir.

“Felaketler yalnızca başkalarının başına gelir, bizim tanımadığımız başkalarının. Sinema ise karşınıza katili ve kurbanını doğrudan çıkarır. Kurban adına endişeye kapılırsınız,

çünkü o artık sizin tanıdığınız bir kimsedir. Her gün binlerce trafik kazası olur, ama ancak kardeşinizin geçirdiği kaza sizin gerçekten ilginizi çeker. Film doğru dürüst yapılmışsa kahramanı adeta sizin kardeşiniz olmalı ya da düşmanınız” (Truffaut, 1987: 14).

Hitchcock filmlerinde görmeye alışkın olduğumuz kameranın hızla kaydırılması, onunla özdeşleşmiş bir tekniktir.

“Bu çekimin mantığı ancak söz konusu yöntemin uygulandığı bütün çeşitlemeleri hesaba kattığımız takdirde kavranabilir. “Kuşlar”dan bir sahneyle başlayalım, kuşların saldırdığı bir odaya bakan kahramanın annesi gözleri çıkmış, pijamalı bir ceset görür. Kamera önce cesedin bütününi gösterir; daha sonra yavaş bir kaydırmayla iç gıcıklayıcı ayrıntıya, kanlı göz yuvalarına geçilmesini bekleriz. Ama Hitchcock bize bunun yerine beklediğimiz işlemin tersini verir: Yavaşlamak yerine, feci hızlanır; her biri bizi cesede biraz daha yaklaştıran iki ani kesmeyle, bize hızla cesedin kafasını gösterir. Bu hızlı çekimlerin alt üst edici etkisi, korkunç nesneye daha yakından bakma arzumuzu karşılarken bile bizde hayal kırıklığı yaratmalarından kaynaklanır: Nesneye çok hızlı, “kavrama zamanı”nın, nesnenin kaba algısını “hazmetmek” için gereken molanın üzerinden atlayarak yaklaşıyoruz.” (Zizek, 2005: 128).

Alfred Hitchcock pek çok başarılı filme imza atmıştır. “The Lady Vanishes” (Kaybolan Kadın-1938), “Suspicion” (Şüphe-1941), “Stranger on a Train” (Trendeki Yabancılar-1951), “Rear Window” (Arka Pencere 1954), “Vertigo” (Ölüm Korkusu-1958), “Psycho” (Sapık-1960), “The Birds” (Kuşlar-1963) bu filmlerden bazılarıdır. Hitchcock filmlerinde rol alan kadınlar soğuk, sarışın kadınlardır: John Fontaine, Mauren O’Hara, Carole Lombard, Ingrid Bergman, Marlene Dietrich, Grace Kelly, Janet Leigh bu kadınlardandır. Onun filmlerinden cinsellikte de bir gerilim vardır. Cinsellik apaçık yaşanmaz.



Gezgin'e göre Hitchcock sinemasının gözde teması kendini zor durumda bulan ve durumdan kendini kurtarmaya çalıştıkça daha da işlerin karışmasıyla devam eder. Başkasının cinayetiyle suçlanan kişiyle devam eder sık sık. Bunu sürekli şüphe izler (Gezgin, 1995: 78). Hitchcock filmlerinin ayrılmaz parçalarından biri de bu şüphedir. Onun filmlerini izleyenler olağan şeylere bile şüphe ile bakar. Gündelik alışkanlıklar, basit olayların gerisinde bile ürkütücü detaylar gizlenmiştir. Hitchcock bu tür detayları başarı ile işlemiştir. Hitchcock filmlerinin olağanüstü ayrıntılı anlatımı bazı eleştirilere de yol açmıştır. Onun sinemasının kusursuzu yansıttığı, gerçeğe aykırı olduğu iddia edilmiştir. O, buna şu yanıtı vermiştir:

“Bir film yaratmakla bir belgesel çekmek arasında büyük bir ayırım vardır. Bir belgeselde yaratıcı Tanrı'dır, hayatı o yeniden yaratacaktır. Bir film yapmak için sayısız izlenimi, dışavurumu, görüşü birleştirmek zorundayız. Monotonluğu engellemek için de tam bir özgürlüğe ihtiyacımız vardır. Bu açıdan bana gerçekliğe uygunluktan söz eden bir yönetmen hayal gücünden yoksundur.” (Akt. Gezgin, 1995: 80).

Hitchcock'un filmlerinde gözetleme kavramı da sık rastlanan bir konudur. Örneğin “Psycho” (Sapık) filmi, kapalı bir perdenin altındaki küçük aralıktan kameranın içeriye dalıp, bir tür mahremiyeti ihlal etmesi ile başlar. Kamera, bir öğle arası kaçamağına tanık olur. Sekreter Marion Craine (Janet-Leigh) bu öğle arası kaçamağından sonra işine geri döner ve yeni bir yaşam için kendisine bankaya yatırılmak üzere verilen parayı çalar. Motelde kaldığı odasında, kişilik bölünmesi yaşayan motel sahibi Norman Bates (Anthony Perkins) tarafından bir resmin arkasından gözetlenir. Motel sahibinin annesi (onun farklı bir kişiliği) odadan Marion Craine'i

gözetler. Filmde gözetleme sahneleri sıklıkla kullanılmıştır. Filmin sonunda ise gözetlenen bu kez farklı cinayetlerin sorumlusu Norman Bates olur. Gözetlemenin de ötesinde bir psikiyatrik gözlem konusu haline gelir.

### Alfred Hitchcock ve Arka Pencere Filmi

“Rear Window” (Arka Pencere-1954) filmi, Jeffries (James Stewart) adlı bir fotoğrafçının yarış fotoğrafları çekerken yaşanan bir kaza sonucunda ayağının alçıya alınmasını; sandalyeye mahkûm kalan Jeffries’in komşularının açık pencerelerinden yaşamlarını gözetlemesini anlatır. İlk başta bu edim, can sıkıntısının sonucu olarak başlar. Altı haftadır bu durumda olan Jeffries için, gözetlemek bir çıkış yolu olarak görülür. Onun sevgilisi Lisa (Grace Kelly), Hitchcock filmlerinde görmeye alışık olduğumuz sarışın, güzel kadınların bir örneğidir. “Arka Pencere” Jeffries’in evleri gözetlerken tanık olduğunu düşündüğü fakat tam da emin olamadığı olayların yarattığı gerilimle sürer.

Film, kameranın farklı insanların hayatlarına açılan pencerelerle başlar. Her bir pencerenin ardında farklı hayatlar vardır. Pencerelerin açık olması mahremiyetin de ihlal edilmesine olanak sağlar. Havanın sıcak olması pencerelerin açık olmasının bir nedeni olarak sunulur. İnsanların özel hayatları, yatak odaları da gözetlemenin konusu olur. “Dansçı Kız”, filmin ilk anından başlayarak Jeffries’in ilgisinin odağındadır. Filmde “Bayan Yalnız Kalp” kocasını kaybetmiş, yalnız yaşayan bir kadını temsil eder. Bir başka pencerede müzisyene rastlanır. Filmde sık sık fonda çalan müzik dikkatleri çeker. Alfred Hitchcock da müzisyenin yanında saati ayarlarken görülür. Başka bir pencerede satıcı ve onun hasta karısı dikkati çeker. Bir diğerinde ise köpekleri ile bir karı-koca yer alır. Filmin başında Jeffries’in bir fotoğrafçı ol-

duğu kırık makinesi ile gösterilir. Jeffries'in bir araba kazası geçirdiğini gösteren fotoğraflarla da izleyiciler için bir ön bilgilendirme yapılır. "Arka Pencere" filmi kamera tekniği açısından Hitchcock'un en özgür filmlerinden biridir. Bina- nın yapısından bağımsız, birden fazla ve sık, açđ ve genişlik ayarlamaları, kayan kameralar filme diğerlerinden farklı bir perspektif kazandırmıştır.

Arka Pencere filmi genelde izlenmekten korkan insanlar algısını değiştirerek, izlediği şeyler karşısında korkuya kapı- lan bir insan figürünü temsil etmektedir. Bir nevi paranoya eşliğinde temsil edilen Jeffries, yerinden kımlıdayamadan, benzer durumda olan seyirciyle bütünleşir. Böylece gerili- min dozunu artırır. Jeffries'le sinema seyircisi arasında bir bütünleşmede yaşanır. Gözetleyen Jeffries olduğu kadar, bütün sinema izleyicileridir. Onlar da aynı merak ve şehvet duygusu ile pencerelere bakar ve orada erotizmden cina- yete kadar çeşitli olaylara tanık olurlar. Robin Wood'a göre film hem gözetleme, röntgenleme gibi durumların kınan- ması gerektiğini savunur, hem de merak gözetleme ve rönt- genleme duygularını cesaretlendirir. Wood'a göre film, her iki görüşün öne sürdüğünden daha karmaşık ve ayrıntılıdır (Wood, 2004: 137).

Arka Pencere'de bakış, öykü örgüsünün merkezidir. Gözetle(n)me ve fetişistik büyülenme arasında gider gelir. Yönetmen bir bükülme, bir anlamda bu bükülmeyi sezdi- ren normal seyretme sürecinin daha öteye yönlendirilmesi olarak özdeşleşme sürecini kullanır. Hitchcock bunu, resmi ahlakın ideolojik doğruluğunu ve onaylayışıyla bağlantılı olarak kullanır. Kahramanları sembolik düzenin ve yasanın örnekleycileridir

Jeffries'in kız arkadaşı Lisa, onun çok az ilgisini çeker. Fakat o da gözetlemenin bir parçası haline gelince Jeff'in ilgisini çeker ve aralarındaki yakınlaşma artar. Lisa, Jeffries'e

yakın olmak için onun gözetleme eylemine dâhil olur. Birlikte karşı dairelerdeki yaşamlar üzerine sosyal çözümler yaparlar. Hatta Lisa hayatını tehlikeye atıp eve girdiğinde Jeffries, Lisa'yı bir röntgencinin gözüyle görür, bu da ondan hoşlanmasına yardım eder.

Aslında Jeffries belirli sınırlarla görmek istediği şeyleri görür, izleyici ise Hitchcock'un göstermeyi seçtiği şeyleri görür. Yönetmen Jeffries'in, Jeffries de filmin iktidar kaynağıdır. Çünkü seyircinin özdeşleştiği Hitchcock değil, Jeffries'dir. Jeffries, elinde dürbünle etrafını özgürce gözetlerken aslında onlar üzerinde herhangi bir sorumluluk duygusuna sahip değildir. Bu durum, sorumluluktan ziyade üzerlerindeki iktidarı hissetmek ile ilgilidir. Öte yandan Jeffries kendi sorunlarından uzaklaşmak ve kendi içinde bulunduğu durumun sıkıcılığından kurtulmak için de karşı apartmanı gözetler. Tıpkı izleyicilerin kendi günlük sorunlarından kaçmak için perdede gördüklerine ihtiyaç duyması gibi Jeffries de karşı apartmanı gözetleme ihtiyacı hisseder. Jeffries bu insanların hayatlarına dahil olurken bu yaşamları kendi yaşamıyla ilişkilendirmez. Ancak katil onun evine girip onu zorlayınca bu ilişkiye kendini de dâhil etmek zorunda kalır.

Filmde cinayet işlediğinden şüphe edilen (Jeffries'in şüphelendiği) satıcı, filmin bir sahnesinde camdan etrafı gözetler. Kendisi de karşı apartmanı gözleyen Jeffries, bir an bu bakış karşısında dehşete düşer. Bir tür gözetlenenin gözetleyene, gözetleyenin gözetlene dönüşmesi durumudur. Bir tür bakışların çakışması durumu... Bu noktada Jeffries, hemşire Stella'ya "Bu adam öylesine bakmıyor. Bu gözetlendiğinden şüphelenen bir adamın bakışı." der. Bu noktada Jeffries kendi gözetlemesi ile başkasının gözetlemesi arasındaki farka vurgu yapar. Kendisinin gözetlemesi "masum" bir gözetleme iken satıcının onu gözetlemesi, "suçlu" bir adamın olası ta-nıkları saptaması amacını taşımaktadır.

Jeffries'in çıplak gözle yaptığı gözetleme bir noktada (satıcıdan şüphelendikten sonra) dürbün ve ardından daha net ayrıntı sağlayabilecek fotoğraf makinesinin süpervizörü kullanılarak devam eder. Bu noktada artık dağınık bir bakış, sıradan bir izleme değil, odaklanmış bir gözetleme vardır. Satıcının itina ile sardığı testere ve bıçak (Hitchcock filmlerinin fetişistik cinayet silahlarından bazıları) bu ayrıntılı bakış içerisinde belirginleşir. Bu adeta, bir panoptikon modelinde şüphelenilen bir durumda projektörlerin, bakışın belirli bir noktaya odaklanması demektir. Bakış belirli bir noktaya odaklandıktan sonra kişisel hayatın bütün ayrıntıları merak konusu olur. Tıpkı suçlu olduğundan şüphe edilen bir sanığın polis tarafından özel hayatının bütün kayıtlarına ulaşılması, özel hayatın kamusallaşması gibidir. Bunu yapmanın meşruiyeti ise “olağan şühe”dir. Bu sayede bireysel haklar askıya alınır ve kişi güvenlik aygıtlarının izleme/gözetleme sürecine alınır. Aynı zamanda bu “suç” kavramının Kafka'nın “Dava” romanından hatırlayabileceğimiz gibi ne kadar flu, ne kadar iktidarın belirlediği bir alan olduğunu da gösterir. Olağan şüphe, gözetlenme ve odaklanma için yeterlidir. Bireysel planda bunu Jeffries yaparken, politik olarak devlet kendi güvenlik aygıtları ile buna dâhil edilir.

Filmin bir noktasında gözetlemenin ahlaki olup olmadığı tartışma konusu olur. Jeff ve sevgilisi Lisa bu konuyu tartışırlar. Jeff, amaçlarının “bir adamın masumiyetini ispatlamak” olduğunu söyler. Ama onu bir cinayet işlemekle itham edenin kendisi olduğunu unutturur. Lisa, sorumluluktan kaçan bir yanıt verir: “Arka Pencere'nin ahlakını pek bilmem.” Jeff'in devamındaki konuşması tam da bizim gözetlenme ve panoptikon arasındaki ilişkiyi dile getirir. “Aynı şeyi benim için de yapabilirler tabi. İsteseler büyüteç altındaki bir böcek gibi izleyebilirler.” Bu noktada Jeff gözetlemeden sağladığı iktidarın kendisine karşı da çevrilebileceğini fark etmiş ve

dehşete düşmüştür. Kendisi de dahil herkesi bir laboratuvar sıçanı gibi gözetleyen bir iktidar. Kendisi karşıdaki satıcıyı gözetlemek için karanlıkta duran ve görünmeden gözetlemeye çalışan Jeff için görülmeyen fakat onları izleyen başka bir iktidar çok dehşet vericidir. Lisa da bu sonucun farkına varmış görünür ve perdeleri kapatarak gözetlenmeden kurtulmayı dener.

Komşulardan birini köpeğinin öldürülmesi üzerine bütün apartman camlara dökülür. Bu noktada köpeğin sahibinin dilinden dökülen cümleler, apartman yaşamında yozlaşmayı da gözler önüne serer: “Komşu kelimesi ne anlama gelir bilmiyor musunuz? Komşular birbirlerini severler, konuşurlar, birbirlerini yaşıyor mu ölü mü diye merak ederler. Ama siz bunu yapmıyorsunuz.” Komşuların tepkileri de ilginçtir: “Hadi içeri geçelim. O sadece bir köpek.” Bu sahne 1950’lerde Amerikan yaşamı arasında oluşan derin uçurumları gözler önüne serer.

Filmin sonuna dek olanlar kahramanın yani Jeffries’in bakış açısından verilir. Biz, o neyi gözetliyorsa onu görürüz. Burada özellikle Hitchcock filmlerinin bir özelliği olarak oyuncuların Hitchcock yönetiminde ve onun verdiği sınırlarda yer aldıklarını görüyoruz. Hitchcock genellikle sabit bir konumdadır ve birkaç sahne dışında Jeffries’in penceresinin dışına pek çıkmaz. Böylelikle sabit bakışı karşımıza inandırıcı bir biçimde yerleştirir ve tedirgin edici şekilde hapseder. Devinimsiz kamera Jeffries’a bağlı kaldığından seyirci onun bakışıyla görmek zorunda kalır. John Orr’a göre Hitchcock böylece bize, seslerin sözcüklerin anlamlarını yakalayabilecek kadar yüksek olmadığı durumlarda bakışın etkisinin ne denli zayıfladığını gösterir (Orr, 1997: 94). Filmde görebildiğimiz ve göremediğimiz alanlar vardır. Perde dışındaki mekânların görünmeyenler bize gördüklerimizin var olduğunu gösterir. John Orr’a göre,

“... Duyduğumuz sınırlı sesler dışında tam bir ses bütünlüğüne olan arzumuz ve bizden kaçan hareketleri gözler önüne sererek camdan duvarlara, aydınlatıcı bir ışığa duyduğumuz özlem, Jeffries’in yoksun olduğu bedensel bütünlüğe duyduğu özlemin bir benzeridir. Bir ütopya haline gelen bakış, Jeff için kendi özürsüz bedeninin bedelini ödeyen bir vekil güç, bizim için ise onun röntgenciliğine katılarak alçaldığımızı ve kurtarılmak için cinayetin sırrının çözülmesine gereksinim duyduğumuzu gösteren bir itiraftır.” (Orr, 1997: 94-95).

Jeff’in ve onunla beraber izleyicinin öbür apartmanda olanları izliyor olması Jeff ve izleyici için pencerenin bu tarafında kalanların önemini yitirmesine neden olur. Böylelikle Jeff’in etrafında olup bitenler daha az önemli hale gelir. Arka Pencere bu bakımdan Foucault tarafından kullanıldığı haliyle Bentham’ın panoptikonunun ironik bir tersine çevrilişi sayılabilir. Çünkü Bentham’a göre panoptikonun etkisi gözetlenenin ne zaman gözetlendiğini bilmiyor oluşunda, yani belirsizliğindedir. Bu, bakıştan kaçmanın imkânsız olduğu hissini yaratır. Bu filmde de karşı apartmanda gözetlenenler günlük işlerini sürdürmeye devam ederler. Burada dehşete kapılan ve aslında gözetlenen birinin psikolojisine sahip olan tersine gözetleyendir. Herhangi bir şeyi kaçırmak endişesiyle karşısını gözetler. Panoptikonun merkezi de etki alanı da Jeff’in ta kendisidir.

Jeff’in penceresinden gördüklerinin anlamı, pencerenin karşısındaki insanların fiili durumlarına bağlıdır. İçinde bulunduğu durumdan uzaklaşması için Jeff’in dışarı bakması yeterlidir, fakat bu hem Jeff’in hem de onunla beraber izleyicinin Jeff’inaurasından uzaklaşması anlamına gelmektedir. Öte yandan Jeff’in gözetleme edimi olumlu bir yandan bakıldığında aslında katilin bulunmasına yardımcı olduğundan bu edimi öne çıkaran bir davranış olarak görünür.

Arka Pencere'nin sonu bakışın yine kendisine döndüğünü gösteren bir yapıya sahiptir. Yani Jeff'in karşı apartmana yönelttiği bakışı filmin sonunda katilin bakışıyla karşılaştığında tarafsız ve gözlemci konumu yitirir ve gözetlediği şeye dahil olur. Slavoj Zizek'e göre son sahne 'gerçekçilikten uzak' bir biçimde çekilmiştir. Olayların normal ritmi deformasyona uğramıştır. "Bu da fantezi nesnesini özne üzerindeki hareketsizleştirici, felç edici etkisini kusursuz bir biçimde verir." (Zizek, 2005: 127).

Robin Wood'a göre ise filmin sonu bize huzursuz bir dengenin kuruluşunu gösterir. "Jeffries'in gelişimi -kendi içinde hastalığının bir dışavurumu olan- bir süreç, hastalıklı bir meraka düşkünlüğe ve bu düşkünlüğün sonuçlarına kendini teslim edişiyile mümkün olmuştur." (Wood; 2004: 143). Kamera artık filmin sonunda daha özgürdür. Artık Jeffries'in gözünden değil kendi özgür devinimiyle karşı apartmanda dolaşmaktadır. Foucault'nun bahsettiği iktidar tıpkı Hitchcock'un sineması gibi yasaklamaz şekillendirir ve toplumu -ya da izleyiciyi- işletmeyi kendine vazife edinir.

### Ferzan Özpetek Sineması ve *Karşı Pencere*

Ferzan Özpetek çok geniş bir filmografiye sahip olmasa da dilini oluşturabilmiş bir yönetmendir. Özpetek filmleri belirli takıntılara, belirli metaforlara, belirli temalara sahip olan filmlerdir. Bu filmlerde daha çok karakterler ön plandadır. Hikâye her neyse karakterler üzerinden anlatılır. Bu yüzden Ferzan Özpetek sinemasında seyircinin bakışını sağlayan yarattığı karakterin 'göz'üdür. Yan karakterler de ana karakterin bakışını sağlamlaştırır.

Ana karakterler genel olarak tekdüze giden hayatlarından sıkılmış ve bundan kurtulmak için değişimi arayan



karakterler olarak karşımıza çıkar. İlk filmlerinde daha çok tarihsel konular üzerinde duran Özpetek, daha sonra kame-rasını İtalya'ya çevirmiş ve buradaki yaşamları ele almıştır.

Onun büyük ses getiren filmlerinden biri 1997 yapımı “Hamam” (TheTurkishBath) filmidir. Hamam filmi şarkiyatçılık önyargılarını yeniden üreten bir filmdir. Edward Said'in Oryantalizm (1996) kitabında dile getirmiş olduğu, Batı ve Doğu arasındaki güç dengesizliğinin eşlik ettiği Oryanta-lizm, stereotipiler üzerinden bir ikilik yaratır. Bu ikilikte üstün olan Batı, ast olan ise Doğu'dur. Batı, kendi eksikliğini Doğu'ya atfederek, Doğu'yu cinsellik, arzu ve fantazmalarla süslemiştir. Rasyonel Batı'ya karşı, duygusal Doğu'yu yerleş-tirmiştir. Bunu sanattan sinemaya kadar pek çok alan yeni-den üretmiştir.

Ferzan Özpetek'in Hamam filminde de Roma ile İstan-bul arasında bir karşılaştırma yapılmıştır. Rasyonel ve meka-nik ilişkilerin egemen olduğu Batı başkenti ile sıcaklığın da etkisi ile cinsel arzuların ve Doğu'ya özgü irrasyonelitenin serbestçe görünür olduğu İstanbul karşılaştırılır(Diken &La-ustsen, 2011: 35-50). Mekanik dünyadan sıkılan Francesco için Hamam bir çıkış yolu olmuştur. Doğu'nun fantazmatik dünyasına dâhil olan Francesco burada mafyaya kafa tut-muş, şehrin tarihi silüetinin modern binalar uğruna bozul-masına razı olmamıştır. Doğu toplumlarına özgü sünnet tö-renlerine katılan Francesco'nun bir de erkek arkadaşı vardır. Hamam'da bu ilişkinin mekânı haline gelmiştir. Hamam, her tür arzunun serbestçe yaşandığı, Doğulu toplumlara özgü bir fantezi sembolüdür. Doğulu mafya Francesco'yu öldürerek burada sadece cinsel arzuların değil aynı zamanda “Doğu despotizmi”ne özgü yapıların da olduğunu göstermiştir.

Ferzan Özpetek Hamam dışında da pek çok filme hem yönetmen hem de senarist olarak imza atmıştır. 1999 yapı-

mı “Harem Suare”, 2001 yapımı “Cahil Periler”, 2003 yapımı “Karşı Pencere”, 2005 yapımı “Kutsal Yürek”, 2007 yapımı “Bir Ömür Yetmez”, 2008 yılında “Mükemmel Bir Gün” ve 2010 yılı yapımı “Serseri Mayınlar”, 2012 yılı yapımı “Şahane Misafir”, 2014 yapımı “Kemerlerinizi Bağlayın” ve 2017 yapımı “İstanbul Kırmızısı” onun imza attığı filmlerdir. Filmlerinde Türk ve İtalyan oyunculara yer vermiştir.

Gözetleme bağlamında inceleme konusu yaptığımız “Karşı Pencere” filmi, Ferzan Özpetek birden fazla karakter üzerinde oturtmuştur. Hikâyesini de karakterlerin bakış açısından ele almıştır. Her ne kadar karakterin kendi öznel bakış açısı ön plana çıkmış olsa da Ferzan Özpetek savaş ve eşcinsellik gibi konulara da yer vermiştir. Bireysel bir anlatım dili kullanmamıştır. Hikâyeyi geliştiren yan karakterler de vardır.

“Karşı Pencere” filminde Ferzan Özpetek, alışkın olduğumuz gibi sıkıcı giden hayatları değiştirmek isteyen insanları konu edinmiştir. Giovanna, iki çocuğu olan evli bir kadındır. Tavuk paketleyen bir firmada muhasebecidir. Tekdüze bir hayatı vardır ve bir çıkış yolu aramaktadır. Bu arayış onu karşı penceresindeki adamı gözetlemeye iter. Burada gözetleme kişisel bir merak ve arayıştan kaynaklanır.

Ferzan Özpetek’in Karşı Pencere’si yaşanan sosyoekonomik sorunları da ele alır. Felipe yani Giovanna’nın kocası sürekli işten çıkarılmakta, iş değiştirmektedir. Giovanna sevmediği bir işi yapmaktadır. Patronun beklentileri ile işçiler arasında sıkışmıştır. Evlilikleri yolunda gitmemektedir. Başta severek evlenmelerine rağmen yaşamış oldukları sorunlar, evliliklerine de zarar vermiştir. Felipe ile Giovanna yolda giderken hafızasını kaybetmiş yaşlı bir adama rastlar. Önce umursamazlar fakat adam onları izlemektedir. Adamı arabalarına alıp karakola götürürler. Fakat bir kayıp ilanı da olma-

dığı için adamı karakoldan bilgi gelinceye kadar evlerinde misafir ederler. Giovanna buna sıcak bakmasa da zamanla, onunla aralarında pastacılık üzerinden bir iletişim yaşanır.

Günlük monoton yaşamında Giovanna karşı apartmanda oturan bir adamı (Lorenzo) gözetlemektedir. Yarım bıraktığı sigarası ile bu gözetleme onun için bir çıkış yolu bir tür rüya fantazmı yaratmaktadır. Burada gözetleyen kadındır. Kadın, erkeği gözetleyerek onun yaşamına dahil olmaya çalışır. Arzu nesnesi olarak kadının rolü erkek cinsiyetiyle rol değişimine maruz kalır. Çünkü gözetlenen erkek, yanında başka bir kadınla pencereye yansıdığına Giovanna'da kıskançlık duygusu yaratır. Burada gözetleyerek sahiplenme duygusu da öne çıkmıştır. Giovanna sıkıştığı hayatın sıradanlığı ve umutsuzluğundan kaçmak için karşı pencereyi gözetlemeye ve bundan bir haz duymaya başlar.

Evlerinde misafir ettikleri yaşlı adam (Davide), Felipe ve Giovanna'nın hayatına dışarıdan bir göz olarak bakar. Evin içinden, evi gözetler. Aile aynı yatakta uyurken kalkıp onların bu halini gözler. Giovanna bir yandan karşı pencereyi gözetlerken, yaşlı adamda içeriden bir gözetleme ile gözetleyeni gözetlemektedir. Yaşlı adamın derin bir pasta bilgisi olduğu ortaya çıkar. Giovanna boş zamanlarında pasta yaparak yakınlardaki bir "pub"a bunları satmaktadır. Yaşlı adamı da yanında götüren Giovanna, adamın arabadan çıkıp kaybolması ile karşı komşusu Lorenzo ile karşılaşır ve yaşlı adamı birlikte ararlar. Karşı penceredeki Lorenzo'nun tanışma esnasında söylediklerinden, onun da uzun süredir karşı pencereyi (Giovanna) gözetlediğini anlarız. Yani gözetleme karşılıklı bir duruma döner. Gözetleyen aynı zamanda gözetlenen olur. Giovanna onu tanıdığını inkâr etse de ikili arasında bir yakınlaşma başlar. Lorenzo için uzun süredir gözetleyerek bir arzu nesnesine dönüştürmüş olduğu kadına sahip olmak, Giovanna içinse monoton hayatından bir

çıkış yolu arayışı öne çıkar. Yaşlı adam ise tüm bunlar olurken geçmişi ve şimdisi arasında gidip gelmektedir.

Yaşlı adamın II. Dünya Savaşı'nda Nazilerin İtalya'daki Yahudileri toplama kamplarına gönderme planını öğrenip şehirdeki Yahudi aileleri gizlice uyardığı ve bu sayede pek çok Yahudi aile ve çocuklarını kurtarmış bir madalyalı kahraman olduğu ortaya çıkar. Yaşlı adamın aynı zamanda eşcinsel olduğu ve II. Dünya Savaşı esnasında erkek arkadaşı Simone ile sık sık mektuplaştığını hatırladığı görülür. (Simone, aynı zamanda Ferzan Özpetek'in erkek sevgilisinin de adıdır.) Bir yandan Yahudi olmanın, diğer taraftan eşcinselliğin gerilimini yaşayan yaşlı adam (Davide) kendi kimliğini seçerek sevgilisini değil, Yahudi toplumunu kurtarmayı seçmiştir. Erkek arkadaşı Nazi toplama kamplarında ölmüştür. Davide de tıpkı Giovanna gibi gizli kalması gereken bir aşk yaşadığı ve tercih yapmak zorunda kaldığı bir süreç yaşamıştır. Böylelikle gizli olmak zorunda olması ve başkalarıyla aralarında bir tercih yapmak zorunda kalıyor olması da Giovanna ile arasında başka bir ortak alan olarak karşımıza çıkar.

“... Yaşlı adam Giovanna'yı pasta almaktan zevk alma konusunda ileriye doğru itiyor. Çünkü onun sorunu da Giovanna'yla aynı.1943'ün Roma'sında sevgilisi ile birçok insanın hayatı arasında bir tercih yapmak zorunda kalıp insanların hayatını tercih etmiş. Bu nedenle de pişmanlık çekiyor. Yan karakterler işlevsel olarak ana karakterin daha iyi görünmesine yardımcı olarak bir ayna tutma işlevi üstleniyor. Özpetek çekim ölçeklerini başkarakterin ruh haline ve ilişkilerdeki elektriğe göre düzenliyor. Müzik ana karakterin ruhsal ve psikolojik değişimi üzerine kurulu.” (Akça, 2004: 101).

Giovanna yaşlı adamı tekrar bulduktan sonra seyirci de onun eşcinsel bir Yahudi olduğunun farkına varır. Davide'nin

usta bir pastacı olduğunu ve önemli pastanelerde şeflik yaptığını öğreniriz. Giovanna ile Davide birlikte pasta yaparlar. Filmin sonunda ise Giovanna sevmediği tavuk imalatçılığı mesleğinden istifa ederek, severek yaptığı pastacılığı yapmaya karar verir. Bu arada Lorenzo ile gelişen ilişkileri artık yakınlaşmaya döndürür. Giovanna'nın kocası Felipe, sürekli işsiz kalan ama sıcakkanlı bir aile babasıdır. Çocuklarını sevmektedir. Giovanna'yı Lorenzo ile ilişkisinde destekleyen ise Emine (Serrra Yılmaz) isimli bir kadındır. Adından Müslüman olduğu anlaşılır. Fakat onun dışında dini ile ilgili hiçbir göndermeye rastlanmaz. Emine aynı zamanda bir siyah Afrikalı ile evlidir ve iki siyah çocuğu vardır. Filmde Müslüman ve Afrikalının sunumu üçüncü bir gözdür. Bu göz "şarkiyatçı bir göz"dür. Emine ve onun kocası üzerinde erotik bir dil kullanılır ve Giovanna evlilik dışı bir ilişkiye teşvik edilir. Bunun için bir Doğulu öznenin seçilmesi ise ayrıca Şarkiyatçılığın "Doğu fantezisi"ne (Hamam, Harem gibi) gönderme yapar. Filmde Emine bir tür bilinç dışı görevi üstlenir. Libidol enerjinin, arzunun harekete geçmesini sağlar.

Giovanna ile Lorenzo arasında başlayan yakınlaşma, Giovanna'nın Lorenzo'nun evine gitmesi ile ileri bir aşamaya geçer. Giovanna bu esnada karşı pencereye yani kendi evine bakar. Kendi kendini gözetler. Bir an pencerede tam bir örtüşme yaşanır. İki pencere, tek bir pencereye döndürür. Gözetleyen, gözetlenen aynı kişi haline gelir. Ve böylece Giovanna kendi yaptığı şeyin sonuçlarını düşünür. Kocasını ve çocuklarını karşı pencereden gözetler. Bu gözetleme onun arzusunu yenmesi ve toplumsal rollerine geri dönmesini sağlar. Fizyolojik arzusu karşısında sosyal rolleri ağır basar.

Giovanna seçimini yapmıştır. İşyerinden ayrılır, kendi içinde bulunduğu hayatın olanaklarını kullanarak yeni bir hayat kurmaya karar verir ve kocasından destek ister. Giovanna içsel yolculuğunun önemli kavşaklarından birini

dönmüş kameraya dolayısıyla seyirciye sakin ve huzurlu bir biçime gülümseyerek bakmaktadır.

Ferzan Özpetek gözetlemeyi merkeze almış, sorunsallarını bunun çerçevesinde geliştirmiştir. Filmde fazlasıyla merkezde olmasa da gözetim öylesine bir hal almıştır ki herkes kendini gözetleyen kişiyi, o da onu gözetlerken gözetler. Böyle gözetleme edimi üçgensel bir hal alır.

“Karşı Pencere” filmi İtalyan orta sınıfın yolunda gitmeyen yaşamlarına tutulan bir ayna, bir “göz” gibidir. Birbirlerini gözetleyerek normalleştirmeye, öbür yandan onun yaşamına dâhil olup kendi eksikliklerini, bastırılmış arzularını aktarmaya çalışan özneler ön plandadır. Toplumsal rollerine sıkışıp kalmış, hayatın monotonluğundan sıkılmış insanlar için bir çıkış yolu arayışıdır. Bu çıkış karşı pencerede başlar fakat “üçüncü göz” olan yaşlı adamın bilgeliği ve yol göstericiliği ile sona erer. Giovanna onu cinsel arzulara yönelten Emine ile istediği işi yapmasını öğütleyen yaşlı adam (Davide) arasında bir seçim yapar (Freud’un kişilik bölümlemesinde Davide süperego, Emine ise id’e karşılık gelir) ve kendi istediği işi yapmaya karar verir. Karşı pencerenin fantazmik kurgusuna değil, toplumsal rollerin sahiciliğine yakınlaşır. Bu aynı zamanda Doğulu öznenin kaba arzusu karşısında, Batılı kadının rasyonel çıkarımlar yapmasını da sergiler. Böylece Batılı kadının feminen doğası karşısında yenilmeyerek arzularını bastırabilmesi de gösterilir. Tavuk fabrikasında kalan Emine, kendi hayatına devam eder.

Film aynı zamanda gözetleme, gözetlenme ve dâhil olma pratiklerini anlatan modern hayatın karmaşık ilişkilerini yansıtır. Panoptikon’da gözetlenen mahkûmlar gözetlendiklerinin farkındadır. Burada ise her iki taraf birbirinden habersiz, birbirini gözetlemektedir. Panoptikon’da gözetleme normalleştirmek için yapılırken burada gözetleme toplumsal

normlara karşı bir çıkış yolu olarak görülür. Fakat filmin sonunda gözetleme ve kendini gözetleme üzerinden yeniden bir normalleşme yaşanır.

### **Arka Pencere ve Karşı Pencere: Karşılaştırmalı Bir Çözümleme ve Sorunsalların Şekillenışı**

Ferzan Özpetek ve Alfred Hitchcock'un gözetlemeye dayalı filmlerini, gözetlemeyi esas alarak incelemek ve bu iki filmde gözetlemenin temsili biçimlerini ele almak konuya farklı bir bakış açısı getirecektir. Filmlerin teması benzer olmasına karşın aslında çok farklı iki filmle karşı karşıyayız.

Filmlerdeki ana kadın karakterlere bakıldığında değişen döneme göre kadının yerinin de farklılaştığını görülür. Arka Pencere'de Jeffries'e çekici görünmek ve onun ilgisini çekmek için çaba gösteren Lisa'nın yerini, Karşı Pencere'de karşı komşusunu gözetleyen, kendi ayakları üzerinde durabilen Giovanna alır. Bu iki kadından Lisa, gözetlemeye birbir dâhil olmaz. Gözetleyen konumunda değildir. Sadece Jeffries'in ilgisini çekebilmek için gözetleme eylemine dâhil olur. Hatta bunun için karşı apartmana girip, evi incelemeye çalışır ve bu uğurda yaşamını tehlikeye atar. Giovanna ise gözetleyen taraftadır. Arka Pencere'de bir erkek, Karşı Pencere'de ise bir kadın gözetleyen konumundadır.

Gözetleyenlerin ikisi de mutsuzdur. Giovanna monotonlaşan ve birbirini tekrar eden yaşamı için bir çıkış yolu aramaktadır. Bunu karşı pencerede arar. Gözetleyerek kendi sıkıcı dünyasından uzaklaşmaya çalışır. Jeffries ise ayağı kırılıp tekerlekli sandalyede yaşamaya mecbur kaldığı için mutsuzdur. O da pencereleri gözetleyerek, sıkıcı dünyasından bir çıkış arar. Her iki filmde de gözetleme bir şeylerden kaçış ve yeni bir arayış nedeniyle ortaya çıkar.

Burada gözetleme teması iki farklı biçimde oluşturulmuştur. Arka Pencere tamamen gözetlemeye dayalı bir film olarak karşımıza çıkarken Karşı Pencere’de gözetleme tam anlamıyla filmin merkezinde durmaz. Arka Pencere’de seyirci sadece Jeffries’in gördüklerini görebilirken, Karşı Pencere’de seyirci tek bir öznenin bakışıyla sınırlı kalmamaktadır ve birçok karakterin gözünden filme dâhil olunur. Seyircinin sadece Jeffries’in gördüklerini görebilmesi bakışı sınırlandırır. Karşı Pencere’de ise kamera daha özgürdür. Geriye dönüşlerle, farklı tekniklerle birçok karakterin gözünden olayları görebiliriz. Diğer bir deyişle kamera sokaklarda özgürce dolaşır. Ferzan Özpetek hikâyesini her ne kadar karakterlerin gözünden vermiş olsa da, oluşturulan bu göz izleyici üzerinde Hitchcock’un yarattığı kadar baskın ve etkili değildir. Bu klasik sinema anlayışını kullanım biçimiyle ilgilidir. Hitchcock’un yarattığı atmosferde özdeşleşme tamamiyle kurulmuştur. Seyirci de Jeffries’le özdeşleşip perdeyi gözetlemeye koyulur. Karşı Pencere’de ise Giovanna, Davide ve Lorenzo’yla da tam anlamıyla özdeşleşemeyiz.

Arka Pencere’de Foucault’nun bahsettiği biçimiyle Bentham’ın panoptikonu tersine çevrilmiş gibi gözükür. Yani asıl endişeli olan ve kendinden emin olmayan taraf ‘gözetleyen’ taraftır. Karşı Pencere’de ise daha farklı bir durum vardır. Foucault’nun bahsettiği biçime paralel olarak karşı penceredeki adam gözetlendiğini bilmemektedir. Bu belirsizlikle kendi günlük hayatına devam eder. Giovanna’nın ise gözetleme ile ilgili fazla bir endişesi yoktur, yani gözetleyen olarak iper onun elinde durur. Fakat Karşı Pencere’de Arka Pencere’den farklı olarak bir de gizli gözetleyen vardır. Yani aslında film ilerledikçe seyirci Lorenzo’nun da Giovanna’yı izlemiş olduğu gerçeğini anlar. Böylelikle gözetleme süreci kadınla birlikte erkeğin de dâhil olduğu iki kişilik bir sürece dönüşür. Oysa Arka Pencere’de tek kişinin hâkim ve



iktidar olduğu bir gözetleme süreci söz konusudur. Burada gözetle(n)me anlamında çelişkili bir durumla karşı karşıya kalır. Lorenzo da Giovanna'yı gözetler ama gözetlerken dışarıya baktığını görmesine rağmen nereye baktığından tam olarak emin değildir. Oysa Giovanna da Lorenzo'ya bakmaktadır. Burada karşılıklı anlamda bir gözetle(n)me süreci söz konusudur. Önemli olan nokta ise her ikisinin de belirsizliğe mahkûm oluşudur. Bentham'ın panoptikon metaforunda kulede tek bir kişi vardır ve yalnızdır. Burada her iki kişi aynı anda gözetlemekte ve gözetlendiğini de bilmeden hareket etmektedir. Bu anlamda ne Lorenzo ne de Giovanna tam olarak iktidar kaynağı olamazlar. Böyle ortak bir süreç olarak gözetle(n)me böylelikle iki kişi arasında paylaşılır.

Her iki filmde de yan karakterler filmin ana karakterinin gözetleme edimine dâhil olur. Karşı Pencere filminde Emine, Giovanna'nın karşı daireyi gözetlediğini ve Lorenzo'yla ilgilendiğini bilmektedir, hatta bunu teşvik etmeye çalışır. Birebir olarak gözetlemese de edimin ve bu edimin yol açacağı durumların farkındadır. Emine karakteri yukarıda da değindiğimiz gibi bu gizli ilişkinin teşvik edicisi ve sır saklayıcısıdır. Arka Pencere'de ise hemşire Stella, Jeffries'in gözetlemesinden hoşlanmazken, bir süre sonra gözetlemeye dâhil olan bir yardımcı karakterdir. Burada Emine ve Stella daha farklı iki yan karakterdir. Emine, Giovanna ve ailesine daha yakındır oysa Stella işi bittiğinde geri dönecektir ve Jeffries'e çoğu zaman iş ilişkisiyle bağlıdır.

Film sonunda Giovanna'nın arzusu gerçekleşmez yani pencerenin öbür tarafına geçer ve kendi evine bakar. Jeffries ise sadece tek taraflı gözetler. Karşı tarafa geçip kendi konumunu görecek tanımlayabilecek bir duruma gelmez. Giovanna Lorenzo'yla birlikte olmak istediği halde bundan vazgeçer ve istediği olmaz. Oysa Jeffries baştan beri katili bulmak derindedir. Çatışması bunun üzerine kurulmuştur

ve sonunda istediği gerçekleşir ve katil bulunur. Filmlerin sonları açısından baktığımızda her iki filmin de sonunda tüm bu hareketli gözetleme süreçlerinin yerini dinginlik ve sakinlik almıştır. Jeffries öbür ayağını da kırmıştır, Lisa ile yakınlaşmaları artmıştır. Komşular da günlük hayatlarına devam ederler. Giovanna ise tavuk fabrikasından ayrılır ve kocasından aldığı destekle daha sakin ve huzurlu bir hayata doğru yol alır. Her iki filmde de gözetleme sonuçsuz ve o an için içinde bulunduğu durumdan uzaklaşma kopma ve kaçış için tercih edilmiş ve daha sonra da eski sakinliğe geri dönmüştür.

Filmlerin ele aldığı sorunsallar da birbirinden farklıdır. Arka Pencere'nin 1960'lı yıllarda Karşı Pencere'nin ise 2000'li yıllarda çekilmiş olması değişen sosyoekonomik koşulları, kadın-erkek ilişkilerini ve toplumda değişen birçok öğeyi göstermesi açısından da düşünülmelidir. Yeni teknolojik sistemler ve yeni üretim biçimleri insanlar arasındaki iletişimi de farklılaştırmıştır. Bu gelişen yeni sistemde kadın-erkek ilişkileri de farklılaşmıştır. "Erkek-kadın ilişkileri denge unsurunun dışına çıkmış ve kadının kendi özerkliği ve erkeğin kendi özerkliği olarak iki ayrı türden bir uyum içine oturmuş ve süreklilik yerini değişkenliğe bırakmıştır." (Akay, 1991: 50).

Yeni hayat tarzında aşk da yerini ihtirasa bırakmıştır. Giovanna'yı da modern insana özgü olarak Lorenzo'ya yaklaştıran 'ihtiras'dır. Yani geçici olarak Lorenzo'dan etkilenmiş daha sonra da kocasına geri dönmüştür. Lorenzo'ya hissettikleri her şeyi bırakıp gitmesini gerektirecek kadar güçlü değildir. Kocasının bundan haberi bile yoktur.

Dışarıdan bakıldığında aile içi rollerin ağırlığı altında bireylerin yaşadığı psikolojik depresyonlar dile getirilmiştir. Felipe ve Giovanna sevmedikleri işlerde çalışmakta ve bu-

nun sonucunda ise ağır bir baskı altında kalmaktadır. Onlara yardımcı olan Emine ise bu ağır yükü paylaşmaya çalışmaktadır. Çocuklarına ilgi göstermeyen bu ebeveynler için aile içi ilişkileri derin bir bunalım içindedir. Arka Pencere’de bir aile söz konusu değildir. Jeffries Lisa’ya sözler vermekten kaçınıyormuş gibi bir izlenim yaratır. Burada kadın, evlenmek isteyen ve bu yüzden karşısındaki üstünde baskı yaratan klasik kadın tiplmesiyle karşımıza çıkar. Hitchcock filmleri evlilik kurumunu önemseyen bir yapıya sahiptir. Bu filmler evliliğe bir alternatif sunmazlar. “Bu filmlerin yaptığı şey, erkek egemen kapitalizmin toplumsal yapılarının ve cinsel örgütlenmesinin başarılı heteroseksüel birlikteliğe yüklediği sorunların tam ve köklü bir özümlemesidir.” (Wood, 2004: 280). Robin Wood’a göre Arka Pencere filmi önemli ölçüde evlilik üzerine kurulmuş bir temaya sahiptir.

“Film aslında erkekleri ve kadınları birbirine zıt roller içinde oluşturan ideolojik bir sistem içinde başarılı insan ilişkileri kurmanın olanaksızlığı üzerinedir. Film, ... göçebelik ve yerleşiklik arasında ilişki kurar. Filmin merkezinde ideal Amerikan erkeği Jeffries ve ideal Amerikan kadını Lisa yer alır... Apartmanların diğer sakinleri de bu temayla ilişkilidir: bu insanlar evlilik ve tek başınalığın ikili cehennemini somutlaştırırlar. İğdiş edilme ve sonunda ulaşılan iktidarsızlık üzerine vurgu kültürümüzün erkeklerden ve benzer biçimde kadınlardan desteklenemeyecek tarzda talep ettiği ‘iktidar’ (erkeklik) anlayışını sorgular.” (Wood, 2004: 403).

Hitchcock’da bireysel olan Özpetek’te evrensel olanıdır. Hitchcock sineması birey üzerine kurulmuştur. Özellikle Arka Pencere’de de bu hissedilir bir biçimde açıktır. Biz birey olarak Jeffries’i, onun günlük hayatını, kendine özgü sorunlarını, kız arkadaşını ve tedavisine yardım eden Stella’yı izleriz. Ferzan Özpetek ise Karşı Pencere’de İkinci Dünya Savaşı’ndan eşcinselliğe kadar birçok konuya birden değinerek sinemasını yalnızca birey üzerinden kurmamıştır.

Evrensel birçok konuya değinmiş, bu konuya farklı bakış açıları getirmiştir. Böylelikle modern hayatın yorgun, öfkeli, tahammülsüz insanlarına yaklaşılarak Hitchcock'un yarattığı karakterlerden daha farklı karakterler oluşturmuştur. Özellikle Davide'in durumu bu anlamda önemlidir. Eşcinsel olan Davide savaş zamanında Almanların baskınını eşcinsel aşkı yerine öncelikle Yahudi cemaate haber vermiş ve böylelikle eşcinsel olduğu için yitirmekten korktuğu saygınlığını yeniden kazanmıştır. Yaşadığı bu olay ve taşıyamadığı bu yük Davide'in omzundan hayatı boyunca inmemiş, kendini hep suçlu hissederek yaşayabilmiştir. Hitchcock'un ise böyle bir konuya değinmesi pek mümkün görünmez. Hitchcock'un ahlak anlayışı bunu kısmen meşrulaştırır. Robin Wood'a göre " ... Karakter eğer kadınlık belirtileri gösteriyorsa ve annesiyle yakın bir ilişkisi varsa o kişi büyük olasılıkla 'gay'dir; ya da kadınlardan nefret eder ya da onları öldürür."

Ferzan Özpetek de Alfred Hitchcock da önemli yönetmenlerdir. Bu yönetmenlerin sinemalarının farklı özellikleri vardır. Bu özellikler yaptıkları filmlere de yansımıştır. Sinemasal anlamda çok önemli bir edim olan gözetleme her iki yönetmenin de ele aldığı konulardan biridir. Alfred Hitchcock'un bu anlamda Arka Pencere filmi kendi içinde gözetleme ile ilgili derin anlamlar taşır. Hitchcock'un bu filmde bütün filmlerinde olduğu gibi psikolojinin derinliklerine inerek bireysel olanı bir adamın kendisine ait duygularını birçok psikolojik alt metinler ekleyerek ortaya koymuştur.

Foucault'nun Bentham'ın Panoptikon metaforuyla oluşturduğu düşüncelerine özgü birçok öge her iki film için de geçerlidir. Sinema evrensel ve çeşitli yollarla bakılabilecek incelenebilecek bir sanattır. Bu sanata özgü olarak görme-bakma edimleri önemlidir ve bu edimin merkeze alındığı filmler de sinema sanatı var oldukça çekilmeye devam edecektir.

## SONUÇ

Sinema ile sosyoloji arasındaki etkileşimden doğan sinema sosyolojisi bakir bir alan olarak çeşitli sosyolojik analizler için zengin bir veri içermektedir. Sinema üzerine yapılacak olan sosyolojik incelemeler hem toplumsal gerçekliğin hem de felsefi ve ideolojik bağlamda inşa edilmek istenen iktidar kavramının analizinde önemli bir veri kaynağıdır.

Sinemada gözetleme kavramı pek çok filme konu olmuştur. Bu filmler içerisinde korku filmleri ustası Alfred Hitchcock'un "Rear Window" (Arka Pencere) sinema tarihi açısından bir başyapıttır. Gerilimi ustaca yedirerek, seyirciyi ekrana kilitleyen Hitchcock'un bu filminde gözetleyerek dâhil olunan hayatlar konu edilmiştir. Her pencere ardında şekillenen farklı yaşamlar aynı zamanda farklı toplumsal ilişkiler de demektir. Arka Pencere, Jeffries'in yerine sinema seyircisinin geçtiği ve seyircilerin gözetleme eylemi ile filme dâhil olduğu bir başyapıttır.

Ferzan Özpetek'in "Facing Window" (Karşı Pencere) filmi ise modern hayatın sorumlulukları arasında sıkışmış bir kadının gözetlediği karşı pencere yardımı ile bir çıkış yolu aramasını konu edinmiştir. Özpetek, Hamam filmiyle sinema tarihinde oryantalist bir çıkış yapmış ve ardından çektiği filmlerle kendi seyircisini oluşturmuştur. Karşı Pencere filminde bir orta sınıf İtalyan ailesi, II. Dünya Savaşı anıları ve eşcinsel ve Yahudi bir kahramanın anıları konu edinmiştir.

Sinema bugün sanatlar üzerinde belki de en çok izlenen, takip edilen ve farklı sınıftan insanları bir araya getiren tek sanattır. İnsanları eğlendirmenin ötesinde ideolojik bağlamdan zevklerin ve arzuların biçimlendirilmesine kadar birçok farklı etkiye sahiptir. Bu kadar önemli olan bir sanata sosyolojinin ilgi duyması kaçınılmazdır. Giderek zenginleşen bir alan olan sinema sosyolojisinde yeni çalışmalar alana daha fazla güç katacaktır.

## KAYNAKÇA

- AKAY, Ali (1991). *Konumlar*, İstanbul: Bağlam Yayınları.
- AKAY, Ali (2000). *Foucault'ta İktidar ve Direnme Odakları*. 2.Baskı, İstanbul:Bağlam Yayınları.
- AKÇA, Kerem (2004). "Ferzan Özpetek Sineması" Sinema Dergisi, Eylül, Sayı 9. s.101.
- BERMAN, Marshall (2004). *Katı Olan Her Şey Bubarlaşıyor*, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker. İstanbul:İletişim Yayınları.
- CANPOLAT, Nesrin (2003). "*Foucault*" *Kadife Karanlık*. İstanbul:Su Yayınları.
- FOUCAULT, Michel (2006). *Hapishanenin Doğuşu*, Çev. M. Ali Kılıçbay, 3. Baskı, Ankara:İmge Yayınları.
- FOUCAULT, Michel (2012). *İktidarın Gözü*, Çev. Işık Ergüden, 3. Baskı, İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- FOUCAULT, Michel (2015). *Büyük Kapatılma*, Çev. Işık Ergüden, 4. Baskı, İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- GEZGİN, Suat, "Gerilim Filmlerinin Büyük Ustası Hitchcock", *Yüzyüncü Yılında Bir Sinema Klasığı: Sinema Sanatı 20. Yüzyıl Belleğinin Koruyucusudur*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Basımevi ve Film Merkezi, s. 77-80.
- SAİD, Edward W. (1996). *Oryantalizm*, Çeviren: Nezh Uzel, İstanbul:İrfan Yayınları.
- ORR, John (1997). *Sinema ve Modernlik*, Çev. Ayşegül Bahçıvan, Ankara:Bilim Sanat Yayınevi.
- TRUFFAUT, François (1987). *Hitchcock*, Çev. İlyas Hızlı, İstanbul:Afa Yayınları.
- TÜRKOĞLU, Nurçay (2000). *Görüyorum: Gündelik Yaşamda İmgelerin Gücü*. İstanbul:Der Yayınları.
- WOOD, Robin (2004). *Hitchcock Sineması*, Çev. Ertan Yılmaz. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.