

KENT SIKIŞMIŞLIĞI VE SİNEMADA 'KARŞI PENCERE'LER

Yrd. Doç. Dr. Janet BARIŞ*

Özet

Modern yaşamda kameralarla gözetleme, kayıt altına alma kendi içerisinde gözetleyenin gözetlenen üzerinde tahakküm kurduğu bir alan açar. Bentham'ın Panoptikon modeli görünür olmak, bakmakta olan gözün hâkimiyetine girmektir. Foucault'un Panoptikon fikrinden yola çıkarak tanımladığı iktidar, bedenleri normalleştirip kontrol altına almak üzerinedir. Sinemada ise bu durum gözetleyen ile gözetlenenin zaman zaman iç içe geçtiği bir hâl almıştır. Pencere bu anlamda çok önemli bir unsurdur, çünkü tek başına hem gözetlemeyi hem de gözetlenmeyi kapsayabilir. Sinemada da görünür olmak hem bir iktidar hem de teslimiyet alanıdır. Çalışmanın amacı sinemada gözetleme temsillerinin güç ve iktidar ile olan ilişkisini gözler önüne sermek ve örnek filmlerden yola çıkarak pencere unsurunu temel olarak gözetleme ediminin karakterleri nasıl etkilediğini araştırmaktır.

Anahtar Kelimeler: Gözetleme, Sinema, Panoptikon, Modernizm, Kent

CITY CROWDEDNESS AND "FACING WINDOWS"

Abstract

Surveillance and recording with cameras in modern life open a space in itself where the observed dominates the observer. In the history of cinema surveillance draws attention as an interesting subject. Foucault's description of authority, on the basis of Bentham's Panopticon idea, normalizes and controls bodies. In cinema this relation is between the observed and the observer. In this context, window is an important factor because it consists of both observing and being observed. The purpose of the study is to analyze the relationship of power and authority of surveillance by looking at windows factor and character.

Keywords: Surveillance, Cinema, Panopticon, Modernism, Urban

Giriş

Kentler gözlemek ve gözetlemek için müsait alanlardır. İnsan gözünün etkileyici ve birbiri üzerine tahakküm kurabilen bakışı kentlere kurulan, yerleştirilen kameralarla

* Nişantaşı Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü Öğretim Üyesi. janet.baris@nisantasi.edu.tr.

birlikte farklı bir boyut kazanmıştır. Kent kameraları insanı etki altına alırken, yönetmen kamerasıyla kayıt altına aldıklarını seyircisine aktarır. Gözetlemeyi temel alan filmler bu iki sürece de ortak olan bir yapı oluşturur. Böylelikle yönetmen, kent kameralarının tahakküm gücünü kamerasıyla kullanarak gözetlemenin boyutlarını karakterler üzerinden anlatır.

Kentin sokakları ve caddeleri her gün binlerce insanın adım atıp iz bıraktığı alanlardır. Bu adımlar ve izler günümüzde kentin çeşitli bölgelerine yerleştirilerek kameralarla kayıt altına alınmaktadır. Kentlerin 'gözetle(n)meye' uygun alanlar oluşu insanların birbirlerinin hayatını çıplak gözle görmeye, tanımaya ve takip etmeye uygun bir alan sağlamıştır.

Gözetim, modernitenin temel özelliklerinden biridir. Geleneksel ve feodal toplumların olgunlaşmamış teknik uygulamaları, modern çağda büyük ölçüde yoğunlaştırılıp, sistematikleştirilmiştir. Gündelik hayattaki birçok normal alışkanlığımız, şeffaflaştırılmıştır. Georg Simmel'e göre "modern yaşamın en derin sorunları toplumun egemen güçlerine karşı bireyin kendi varoluş bağımsızlığını koruma çabasından doğar" (Simmel, 2003: 92). Çünkü insanlar her şeye rağmen modern yaşamda kendi bireysel varoluşlarını, özgürlüklerini koruma çabası içindedir.

Jeremy Bentham'ın Panoptikon felsefesi bireyi devlet üzerinden gözetleme sürecini inceler. Bentham'a göre modern devletin bireyi kontrol altında tutmasında doğrudan ve sürekli gözetimin hedeflenmesi gerekliliği yatar. Panoptikon, merkezinde geniş pencereleri ve gözetleme kulesi bulunan halka biçiminde bir yapıdır. Bina hücrelere bölünmüştür ve bu hücrelerin biri içeri bakan ve kuleninkilere karşı gelen, diğeri de dışarı bakan ve ışık alan ikişer penceresi vardır. Ayrıca hücrelerin arasındaki duvarlar sayesinde mahkûmların birbirileri ile olan iletişimi de engellenmiştir.

Panoptikon, mimari bir yapıyı ifade etmekten öte, bir sistemin mantığını ve toplumsal denetime yönelik işleyiş mekanizmalarını ortaya koyar. Bu, iç dinamikleri ile tüm toplumu dönüştüren ve bireyleri sürekli gözetim altında tutan disipliner bir mekanizmadır.

Michel Foucault, gözetlemeyi açıklarken Bentham'ın "Panoptikon" metaforundan yola çıkar. Foucault panoptik toplumu, islah temelli olarak kişisel ve sürekli bir gözetime dayanan, denetim/cezalandırma ve ödüllendirme gibi mekanizmalar yoluyla bireylerin

belli kurallara göre dönüştürülmesini hedefleyen ve direkt bireyler üzerine uygulanan bir iktidar biçimi olarak tanımlar (Dolgun, 2008: 105). Foucault'ya göre panoptizm toplumun karakteristik özelliklerinden biridir. Bu, kişisel ve sürekli gözetim biçimi altında bireylerin ıslah edilmesi, bazı kurallara göre dönüştürülmesi ve şekillendirilmesiyle beraber bireylere uygulanan bir iktidar biçimidir. Panoptizmde bireylerin gözetlenmesi için yapılan şey düzeyinde değil, olunan şey üzerinde uygulanır, yapılmış olan şey düzeyinde değil, yapılabilecek olan şey düzeyinde uygulanır (Foucault, 2000: 237).

Panoptikon'un bu büyük etkisi de buradan kaynaklanmaktadır. Çünkü Panoptikon tutukluda iktidarın otomatik işleyişini sağlayan bilinçli ve sürekli bir görünülebilirlik yaratır. Panoptikon, birçok farklı sebeplerden hareketle, türdeş iktidar etkileri imal eden, bir makinedir. Hayali bir ilişkiden gerçek bir tabi olma durumu, mekanik olarak doğmaktadır. Öylesine ki, mâhkumu iyi davranmaya, deliyi sakın olmaya, işçiyi çalışmaya, okul çocuğunu özenli olmaya, hastayı tedaviye uymaya zorlamak için güç kullanmaya gerek kalmamaktadır. Disipliner iktidar bedenleri kontrol altına alıp uysal ve itaatkâr kılabilmektedir. Foucault Panoptizmi açımlayarak bireylerin gündelik yaşamı ve bedenlerini çevreleyen kurumların bireysel varoluş üzerindeki etkisini göstermeye çalışmıştır.

Bentham'ın ürettiği Foucault'un geliştirdiği bu modelde ana nokta izlendiğini düşünen insanın kendi kendini otokontrol altına almasıdır. İzlenmese bile izlendiğini, ya da her an izlenebileceğini düşünen birey kendi kendini denetlemeye başlar. Yani gözetleyen bir bakış ve bakışın ağırlığını üzerinde hisseden herkes bakışı içselleştirerek sonunda kendini gözleme noktasına varır. Gözetlenen toplumlar yok olan bedenleri görünür hale getirmek ve aktivitelerini düzenlemek için vardılar. Kent sürekli gözetlerken insan da kendi kendisini gözetlemek ve denetlemek zorunda kalır. Günümüzde kentin birçok köşesine yerleştirilen kameraların 'panoptikonvari' işleyişi, Foucault'nun dediği gibi 'kendi kendimizin gözetlenmesinin taşıyıcıları' olmamıza yol açar. Böylelikle gözetle(n)menin en önemli ögesi olarak insan kendisi için bir otokontrol mekanizması geliştirmek zorunda kalır. Foucault'un tarif ettiği 'görünmeyen iktidar' hayatımızı bütünüyle etki altına alan bir yapı kurmuştur.

Kevin Robins, 'panoptik' imgeyi, kentsel mekân düzeyinde ele alarak, panoptik ideali ve modern kentteki hâkimiyet ilişkisini karşılaştırır. Robins'e göre modern

planlamacılar ve mimarlar açık, camdan bir kent kurmak için uğraşırlar (Robins, 92.). Gözetleme, bugün yalnızca kamusal ve resmi kurumlar tarafından sağlanan bir şey değildir. Binlerce kentlinin bireysel olarak kendini içinde bulduğu bir faaliyet haline gelmiştir. Kentin kamerayla kaydedilmesi, bireysel düzeyde denetim olarak, vizyonun parçalanmasına ve sorumluluğun devredilmesine yol açar. Kameralarla denetlenerek tehlikeden korunduğunu düşünen kent, aslında tehlikenin tam ortasındadır.

Sinema perdesi ise insanı geçici de olsa şehrin bu tehlikelerinden uzaklaştırır ve seyircinin oturduğu koltukla birlikte soyutlanmasının önünü açar. Umut Tümay Arslan'a göre seyirciyi, göz-özne olarak görüş alanının merkezine yerleştiren, onu akan imgelerin, denge kuran anlatıların, görüntünün kaynağı olarak konumlandıran sinema, seyirciye bir tür bütünlük ve kontrol hissi verir ve zaten sinemanın kendine özgü mekânı, kurulumu da bu duyguya hizmet eder (Arslan, 2009: 18). Kent hayatının yaşattığı sıkışıklık içerisinde sinema hem fiziksel konumu hem de seyircinin içerisinde bulunduğu gerçeklikten koparma edimiyle işlevsel bir sanat haline gelir. Robins'e göre "İnsanlar düşlere daldıkları gibi daldılar sinema salonlarına. Fantazy ve arzu sahnelerinin içine girdiler, kendini kaptırmanın ürkütücü zevkini yaşadılar. Ama gerçek tehlikelerle aralarında bir perde olduğunun hep farkındaydılar" (Robins, 1999: 211).

Böylelikle sinema kent içerisinde kendine özgü bir yer edinirken kameranın sessiz 'gürültüsü' de kentte bir iktidar alanı üretir. Jacques Attali'ye göre pek çok kurucu efsane gürültülerin korunması etrafında döner. "Tarihe hükmetmek, bir halkın kültürünü ve soyağacını düzenlemek o halkın umutlarını ve şiddetini yönlendirmek için dinlemek, hafızaya almak, kaydetmek, gözlemlemek" (Attali, 2001: 17). Sinema da bu yapı içerisinde kentte sessiz bir gürültü alanı yaratır.

Çalışmada özellikle gözetleme ve iktidar alanlarının karakterler ve seyirci açısından nasıl süregeldiğini filmler üzerinden görmek, bu tip bir ilişkinin perdede ne tür bir iktidar ilişkisi yarattığını gözlemek açısından önemlidir. Gözetleme ve gözetlenmenin temel alındığı bu filmlerde kenttekinde gözetleme alanlarına benzer bir tahakküm ilişkisi kurulmuş gibidir.

Pencereler ve Kent Duruşu

Modern kent yaşamının kendisi, hem birey, hem de kişilerarası iletişim açısından başlıbaşına bir mücadele alanı haline gelmiştir. Georg Simmel kenti fiziksel sınırlarıyla

değil, sosyolojik sınırlarıyla tanımlar. Her ne kadar kent, içerisindeki toplumsal etkileşimler üzerinde temel bir etkisi olan kendine özgü bir toplumsal mekân olsa da, 'sosyolojik sonuçları olan mekânsal bir kendilik değil, mekânsal olarak oluşmuş sosyolojik bir 'kendilik' oluşturur (Simmel, 2003). Günümüz kentleri gibi metropolleşen, küresel çıkarların için içine girdiği, bilginin büyük bir hızla yayıldığı, kasabadan gelen göçlerle kentsel yaşam motifinin içeriğinin çokça değiştiği bir modelde, kentin nefes alma alanlarından biri olan kamusal alanda, kişiler arası iletişim kurulurken her türlü iletişim aracından yararlanılmaktadır (Erdönmez, 2010: 90).

Kent yaşamında gözetlemenin etkin olması bireyi de doğrudan etkiler ve birey olarak varolma sürecine sürekli gözetlenerek yaşama hissi eklenmiş olur. Kentlere kurulan kameralar şehri sessiz bir biçimde gözetlerken seyirci de perdeyi sinemada gözetleyerek 'gözetleme' edimini gerçekleştirmiş olur. Çünkü sinema doğası itibariyle görülen ve gözetlenen bir sanattır. Bu edim fiziksel olmaktan ziyade zaman zaman filmin kendi içeriğini de belirleyen bir duruma dönüşmüştür.

Özellikle gözetleme üzerine kurulu filmlerde birini diğerini farklı biçimlerde kuşattığına, gözetlenen tarafın bunu bilmeyiş ile de bu edimin daha güçlü bir hâl aldığı gözlenir. Sinemada da özellikle bu tip bir ilişki üzerine oturtulmuş filmlerin en önemli unsuru pencereler ve karşı dairelerdir. Çünkü karşı daireler dürbün, teleskop ya da çıplak göz ile bile gözetle(n)mek için en elverişli yerlerdir.

Kentin göbeğinde yer alan yüksek binaların pencereleri sinema için zengin bir kaynaktır. Birçok filmde pencerelerin dayanılmaz çekiciliği kendine yer bulur. Brian De Palma'nın Hi Mom filmi (1970) hem gözetlemenin yarattığı hastalıklı durumu, hem de kentin göbeğinde çıldıran bir adamın anatomisini ustalıkla bir şekilde çizer.

Hi Mom filminde Vietnam gazisi Jon, New York'a döner ve porno kralı Joe Banner'ın yönetmenlerinden biri olma umuduyla, harap bir daire kiralar, bir de kamera edinir. Amacı ise bir binayı gözetleyerek ve kaydederek bundan para kazanmaktır. Bununla ilgili bir anlaşma yapar, ardından da kamerasıyla birlikte karşı binayı gözetlemeye ve kayıt altına almaya başlar. Röntgenci bir şekilde sokağın karşı tarafındaki apartmanda yaşayan insanları ve olup bitenleri çekmeye başlar. Jon karşı binayı teleskopla değil kamerayla izlemektedir. Jon'un kamerası tıpkı sisteme ait bir sokak kamerası gibi çalışır

ama amacı sadece karşı binalardır. Ayrıca karşıdaki tek bir evi değil tüm binayı gözetlemekte ve kaydetmektedir.

Gözetlenenler ise farkında olmadan kendi doğal yaşamlarını sürdürmektedirler. Jon daha sonra gözetlemek ve kayıt altına almakla kalmaz ve dairelerden birinde yalnız yaşayan kadınlardan Judi'yle ilişkiye başlar. İsteddiği filmi elde etmek için her şeyi yapmaya hazırdır. Jon, New York sokaklarında dolaşır durur ama onun için kentin tek önemli noktası kayıt altına aldığı karşı binadır. Üç ay geçtikten sonra Jon artık karşı binadan olmuş, Judi'yle evlenmiş ve çocuk beklemektedir. Fakat Jon bütün bunları yıkmak için kurmuştur. Kendisinden beklenmeyecek bir şey yapar ve karşı binanın çamaşırhanesine koyduğu dinamitle binayı havaya uçurur.

İronik olan Jon'un kentin göbeğinde bir binayı aylarca kaydetmesi, o yaşama dahil olması ve sonunda onu bir dinamitle yok etmesidir. Jon yarattığı, gözetlediği ve kaydettiği her şeyden tek bir dinamitle kurtulmuş olur fakat kent arkasından gelir. Yıkık bina peşini bırakmaz üstelik bu binanın önünde her şeyden habersiz gibi gözükerek 'kent'i kandırır. Sonuçta kameraya dönüp söylemek istediği tek şey "Hi Mom" (merhaba anne) dir.

Kieslowski'nin 1988 yapımı *Aşk Üzerine Kısa Bir Film*'i Hi Mom'dan farklı olarak pencereler arasında başlayan bir aşkı anlatır. Tomek adında bir genç karşı apartmandaki kadına gözetleyerek âşık olur Tomek teleskopla sürekli izlediği kadını gözetleyerek hayatına dahil olmuştur. Teleskopunun yanında kadının eve geldiği saate kurulmuş bir çalar saat bile mevcuttur. Tomek gözetlemenin de ötesinde kendi iç dünyasında kadımla birlikte yaşamakta, onun yanındaymışçasına yemeklerini de onu izleyerek benzer saatlerde yemektedir. Kadın ise gözetlendiğini bilmemenin rahatlığı içinde davranmaktadır. Bu anlamda süreç Bentham'ın Panoptikon fikrinden ayrışır. Panoptikonda gözetlenen bunun bilincinde olduğundan bir otokontrol geliştirir fakat bu noktada kadın gözetlendiğinin farkında olmadığından herhangi bir otokontrol geliştirmez. Kadın bir yandan Tomek tarafından gözetlenirken bir yandan da seyirci tarafından gözetlenmektedir. Seyirci de tıpkı Tomek gibi gözetlemenin verdiği hazzı yaşamaktadır.

Kadının hayatına uzaktan dahil olan Tomek, onun çeşitli yollarla kendi çalıştığı postaneye gelmesini sağlamış daha sonra ise kadının süt dağıtıcısı olmuştur. Saplantılı

bir gözetleme ve dâhil olma süreci yaşanmaktadır. Her ne kadar tüm bu süreç kentin ortasında yaşanıyor gibi gözükse de Tomek ruhsal olarak kentten uzaktır. Onun için kentin tek ve en işlevsel alanı, sürekli izlediği karşı dairedir. Kentle kurduğu ilişki aşık olduğu kadın için postaneye gidişi ile sınırlı kalmıştır.

Tomek bir gün gözetlediğini itiraf etmek zorunda kaldığında ise kadın tarafından “seni röntgenci” denilerek suçlanır. Burada suçlanan Tomek’le beraber aslında kendisini izleyen herkes, yani seyircilerdir. Seyirci, karşı daireden olmasa da kentin başka bir yerinden kadını izlemektedir. Artık gözetlendiğinin farkında olan kadın Tomek’i kışkırtır. Gözetle(n)mek kadın için bir oyuna dönüşmüş, Tomek içinse tehlikeli olmaya başlamıştır. Kadınla yakınlaşıp hayal kırıklığına uğradıktan sonra ise bu gözetleme mevzusu onu bileklerini kesmeye kadar götürecektir. Filmin sonunda ise kadın Tomek’in teleskopunun başına geçmiş kendi boş ve karanlık evine bakmakta, Tomek’in gözüyle görmeye çalışmakta ve kendini evinin içinde hatırlayarak gözünde canlandırmaktadır. Bu kez kentin ters bir noktasında yine kendini izlemeye çalışmaktadır. Pencere başından ayrılmayan karakterler, binalar ve kentle bütünleşik yaşamaktadır. Bu yüzden aşk da kentin göbeğine oturtulmuş yüksek binaların penceresinden umut edilmektedir. Karşı pencerenin gözleri hep açık ve meraklıdır. Bu sokak kamerasının marifetlerinden daha içsel, içgüdüsel bir süreçtir.

Ferzan Özpetek’in 2003 yapımı Karşı Pencere’si ise modern kentte yaşayan insanların bunaldığı hayatlardan karşı daireleri gözetleyerek kurtulma çabasını anlatır. İnsanlar, gündelik hayatın sıkıcılığı ve yorgunluğundan aradığı çıkışı gözetledikleri pencerelerde bulurlar. Karşı Pencere’nin merkezinde diğerlerinden farklı olarak bir kadın ‘gözetleyen’ var. Daha ilk sahnede Giovanna’nın mutfak penceresinden karşı dairede oturan adamı uzun zamandır gözetliyor olduğunu anlarız.

Böylece kadının rolü erkek cinsiyetiyle rol değişimine maruz kalır ve gözetlenen erkek ‘arzu nesnesi’ne dönüşür. Kadın kendi hayatının monotonluğunda artık kalmayan heyecanını pencereden gizlice gözetlediği adamda ve bu gizli gözetlemenin verdiği hazda bulur. Bu gözetleme onu kendi hayatının monotonluğu ve sıkıcılığından kurtarmaktadır.

Kocasıyla yolda rastladıkları yaşlı adamı evlerine alırlar. Fakat adam bir süre sonra yeniden ortadan kaybolur. Çünkü bu yaşlı adam geçmişinin izlerini kentte, sokaklarda

aramaktadır. Giovanna adamı aramak için sokağa çıktığında, sürekli gözetlediği Lorenzo ile karşılaşır. Birlikte yaşlı adamı aramaya başlamaları yakınlaşmalarını sağlar. İkisi de artık pencereden inmiş ve kente karışmışlardır. Bu yakınlıkla birlikte adamın da çok önceden beri, kadını perdenin arkasından gizlice gözetlediğini anlarız. Böylelikle gözetleme süreci kadınla birlikte erkeğin de dahil olduğu bir süreç halini alır. Adam, kadını, sigarayı söndürüş biçimine kadar tarif eder ve ona “dışarıya baktığımı görüyorum ama ne gördüğünü bilmiyorum” der. Yani Lorenzo Giovanna’yı gözetlerken onun da dışarıya baktığını görmekte ama nereye baktığını bilmemektedir. Oysa kentin karanlığından sızan ışıpta Giovanni de Lorenzo’yu gözetlemektedir.

Foucault’nun bahsettiği ve Bentham’ın çizdiği biçimiyle kulede bir tek gözetleyen vardır ve gözetlenenler ne zaman ve nasıl gözetlendiklerini bilmeden hareket ederler. Burada her iki tarafta gözetlendiğinin farkında bile değil. Aynı zamanda gözetleyen konumuna da geçmişler. Burada bakış her iki taraf için de aynı iktidar alanı çerçevesinde gelişiyor.

Pencerelerarası ‘gözetle(n)me’ bir noktadan itibaren sonuç verir. Giovanna ile Lorenzo’yla arasında bir ilişki başlar Fakat her şey pencereden ‘göründüğü’ kadar kolay değildir. Giovanna hep izlediği karşı tarafta Lorenzo ile birlikte olmayı reddeder. Giovanna ters ışığa geçtiğinde, artık pencere gizemini kaybetmiştir. Pencerenin önüne gelir ve dışarı bakar. Aylardır gözetlediği pencerenin tam ortasında, merkezinde durmaktadır. Artık gözetleyen de, gözetlenen de aynı pencere arkasındadır. Buradan kendi evine dışarıdan bakma şansına sahip olur. Bu kez kendi evi ona çekici gelir. Lorenzo’yu gözetlediği mutfakta, kocası ve çocuklarıyla karşılaşır. Bakışı dışarıdan bir bakışa dönüşmüştür. Aynı pencereden kendini ve mutfakta dolaşırkenki hallerini görür, Lorenzo’nun onu gözetlediği biçimiyle kendini hayal eder.*

İnsanın ‘mahrem’ olana ilgisi sonsuzdur. İktidar kameralarını kamusal alana koyup mahremiyeti kontrol altına almaya çalışırken, insanlar da perdeler arkasındaki pencerede neler olup bittiğini merak ederler. Pencereler halka gibidir. İçerisinde olmayınca daha çekici bir hal almaktadır. Dışarıdan bakmak hep daha çekicidir. Halkanın içerisine dahil olmak, pencerenin cazibesini yitirmesine neden olur.

*Buna çok benzer bir sahne, Kieslowski’nin *Aşk Üzerine Kısa Bir Film* adlı filminde de geçmektedir. Film sonunda yine kadın teleskopun başına geçmiş kendi boş ve karanlık evine bakmakta, kendisini gözetleyen Tomek’in gözüyle kendini görmeye çalışmakta ve kendi kendini kadın gözetleyen tarafına geçerek kendilerini hayal etmişlerdir.

Arka Pencere'nin İntikamı

'Pencere'ler bir karşılaşma mekanıysa Hitchcock bu karşılaşmaların sinemadaki en bilinen versiyonunu 1954 yılında 'Arka Pencere' ile yapmıştır. Bu film iki bina arasında sıkışan bir adamın karşı pencereyi izlemesinin verdiği hazzı en iyi betimleyen örneklerden biridir. Gazeteci olan Jeff'in ayağının kırılması sonucu eve hapsedilmesi ve bir süre tekerlekli sandalyeye bağlı kalması onu kentten uzaklaştırır ama başka bir şeye, karşı binanın penceresine yöneltir.

Jeff'in arka penceresinden gördüğü bir olay onun komplo teorileri geliştirmesi ve hatta polisin canını sıkacak kadar meseleyle ilgilenmesine sebep olur. Artık sadece seyirci değil aynı zamanda gidişatı izleyen bir oyuncudur. Hitchcock bu filmle genelde 'izlenmekten korkan klişesini' değiştirerek, izlediği şeyler karşısında korkuya kapılan figürünü yaratır.

Robin Wood'a göre filmi düşünmenin iki yolu vardır. "Film hem merak gözetleme, röntgenleme gibi durumların kınanması gerektiğini savunur, hem de merak gözetleme ve röntgenleme duygularını cesaretlendirir" (Wood, 2004: 137). Wood'a göre film, her iki görüşün öne sürdüğünden daha karmaşık ve ayrıntılıdır. Jeff'in kentle olan bağlantısı zaten tekerlekli sandalyeye bağlı olduğu için kopuktur. Neredeyse evden hiç çıkmaz ve zaten 'pencere'sini keşfettikten sonra buna ihtiyaç da duymaz. Pencereye yönelttiği bakış etrafındaki her şeyin önüne geçer. Film boyunca sokak ya da cadde görmek mümkün değildir. Binalar ve binaların birbirine bakan pencereleri her şeyi açıklamak için yeterlidir.

Seçil Büker'e göre Hitchcock'un pek çok filminde kamera bizi dışarıdan içeriye doğru sürükler. Arka Pencere'de ise kameranın gözü dışarıdadır. Karşı apartmandaki kuşlar gözümüze çarpar (Büker, 2000: 17). Arka Pencere'de bakış, öykü örgüsünün merkezidir. Gözetleme ve fetişistik büyülenme arasında gider gelir. Yönetmen bir bükülme, bir anlamda bu bükülmeyi sezdirenen normal seyretme sürecinin daha öteye yönlendirilmesi olarak özdeşleşme sürecini kullanır. Hitchcock bunu, resmi ahlakın ideolojik doğruluğunu ve onaylayışıyla bağlantılı olarak kullanır ve onun sapkın yönünü sergiler.

Hitchcock'un kamerayı erkek kahramanın görüş noktasından özgürce kullanması, izleyiciyi güçlü bir biçimde erkeğin konumuna sokar ve tedirgin bakışı paylaşımlarını

sağlar. İzleyici, sinemadaki kendi durumunun parodisi olan, perdedeki sahnede yer alan gözetlemeci bir durumun içine çekilir. Jeff izleyicidir, karşı binadaki olaylar perdeyle benzerlik taşır. Gözledikçe, bakışına erotik bir boyut, dramaya ise merkezi bir imge katılır. Tıpkı izleyicilerin kendi günlük sorunlarından kaçmak için perdede gördüklerine ihtiyaç duyması gibi Jeff de karşı apartmanı gözetleme ihtiyacı hisseder.

Jeff'in ve onunla beraber izleyicinin öbür apartmanda olanları izliyor olması, Jeff'in etrafında olup bitenleri daha az önemli yapar. 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.

Hithcock Truffaut'a verdiği röportajda elinde yerinden kıpırdayamayan ve dışarıyı izleyen bir adam olmasının özgün bir film yapmak için fırsat olduğunu söyler. (Büker, s.20) Jeff'in kıpırtısız bir şekilde pencereden bakması fikri Hithcock'a farklı bir alan açmıştır. Sadece oturup pencereden dışarıyı gözetleyen bir adam fikri kısıtlayıcı görünse de tam tersine Hitchcock için geniş bir alan yaratmıştır.

Jeff'in içinde bulunduğu durumdan uzaklaşması için dışarı bakması yeterlidir. Fakat bu hem Jeff'in hem de onunla beraber izleyicinin Jeff'in 'aura'sından uzaklaşması anlamına gelmektedir. Öte yandan Jeff'in gözetleme edimi iyimser bir taraftan bakıldığında, aslında katilin bulunmasına yardımcı olduğundan bu edimi öne çıkaran olumlu bir davranış olarak gözükmür.

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 dâhil olur.

Sonuç

Kentler, hem sinema hem de gözetleme için 'mükemmel' alanlardır. Kentin göbeğine yerleştirilen kamera izlenmenin belirsizliği içinde yaşayan insanı kayıt altına alırken,

yönetmen kamerasıyla kayıt altına aldıklarını seyircisine sunar. Öte yandan 'gözetlemenin' merkeze alındığı filmler kentin yüksek binalarının pencerelerine sığırır.

Bentham'ın Panoptikon modelinde görünür olmak bir tuzakken bu durum sinemada benzer bir biçimde işlemektedir. Sinemada görünür olmak perdede olmak demektir ve seyirci gözetleyen tarafında olduğu için bir teslimiyet alanı da içerir. Gözetleyen panoptikonda görünmez ve bilinmezken, beyazperdede izleyici yani fiziksel olarak gözetleyen salonun ortasında açıkça görünmekte ama karanlıkta olduğundan emniyettedir.

Foucault'nun tanımladığı iktidar, bedenleri normalleştirip kontrol altına alırken sinema seyircilerinin bedenlerini ve bakışlarını karanlık bir salonda kontrol altına almaktadır. Yani bedenin bakışı ve fiziksel olarak kontrolü ironik bir biçimde de olsa sinema koltukları tarafından şekillenir.

Sinema, modern kentteki yaşam deneyimlerinin karmaşık görünümünü sergiler. Seyircilerini tehlikeler korkular ve caddelerin erotizmiyle dolu bir labirente sürükler. Ayrıca kendini güvenli kılarak, seyircileri kentin tehditlerinin ötesine taşır. Sinema görsel yani görünür olanı harekete geçirir, dokunulabilir kılar. Yakın çekimlerle yaklaşır, uzak çekimlerle mesafe oluşturur. İnsanları fantazyaya ve arzu girdabına sokabilir. Kevin Robins perdenin psişik alanının kentli hayalciliğine çok uygun düşüğünü öne sürer. Sinema, kent dünyası özellikle de kent kültürü bağlamında hem önemli bir görme biçimi hem de düşünme, anlama ve ilişki kurma biçimidir. Sinema bir çeşit düş alanıdır. Düş deneyimi olarak sinema öznenin alanına girer. Bunun yanında düşler uyanma alanı da içerirler. Çünkü her düşün bir uyanma anı vardır. Yaratılan şey gören ve görülen arasında bir ilişki doğurmasının yanında 'uyanma anı'nı da içerir.

Gözetleme ve gözetlenme kent alanına dair bir süreci kapsarken sinemada da kendine göre bir işlev üstlenmiş, karakterler için gözetlenmek de gözetlemek de bir tahakküm, bir iktidar alanı üretmiştir. Kentlerin ortasına yerleştirilen kameralar ile seyircinin bakışını çevirdiği perde ve yönetmenin bakışını hapsettiği kamera arasında da benzer bir ilişki doğmuştur. Pencerelerin ortak noktası Bentham'ın kuleleriyle benzerlik taşımalarıdır. Gözetlemeyi temel alan filmlerin ortak yönü ise merkezde bakışın, kuleden gözetleyen ve gözetlenen gözün oluşudur.

Kaynakça

- Akay, A., (2000). Foucault'ta İktidar ve Direnme Odakları, 2.bs. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Arslan, U. T., (2009). "Aynanın Sırları: Psikanalitik Film Kuramı", Kültür ve İletişim 12 (1): 9-38.
- Attali, (2001). Jacques Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi-Politiği Üzerine Çev. Türkmen. G. G., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Büker, S., (2000). Kim Korkar Hain Hitchcock'tan, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Çobanlı Erdönmez, I., (2010). "*Farklı Kültürleri Buluşturan Sokak Müziği*". Müzik, Direniş ve Haz içinde makale, der. Ayşe Bilge Gürsoy- Alkan Avcıoğlu, İstanbul: Es Yayınları.
- Simmel, G., (2003). Modern Kültürde Çatışma, Çev. Bora, T., Kalaycı, N., Gen, E., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Robins, K., (1999). İmaj-Görmenin Kültür&Politikası, Çev: Türkoğlu, N., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Dolgun, U., (2008). Şeffaf Hapishane Yahut Gözetim Toplumu: Küreselleşen Dünyada Gözetim, Toplumsal Denetim ve İktidar İlişkileri, İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Foucault, M., (2000). Büyük Kapatılma, Çev. Ergüden, I., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wood. R., (2004). Hitchcock Sineması, Çev. Yılmaz. E., İstanbul: Kabalcı Yayınları.