

# GERİLİM SİNEMASININ BİR ALT TÜRÜ OLARAK “EV İSTİLASI”

Özlem Oğuzhan

Sakarya Üniversitesi  
İletişim Fakültesi

## Öz

Bu çalışma gerilim sinemasının bir alt türü olan “ev istilası”na ait iki filmi; *Panic Room* (*Panik Odası*, David Fincher, 2002) ve *Knock Knock* (*Yanlış Kapı*, Eli Roth, 2015) filmlerini analiz etmektedir. Çalışmada filmler analogi yöntemiyle analiz edilirken, “yer”, “ev” ve “tekinsiz” kavramları kullanılmaktadır. Makale bu kavramların sadece filmlerdeki değil, politik ve toplumsal karşılıklarını da eş zamanlı biçimde ele almaktadır. Bu eş zamanlılık, sosyal bilimlerdeki “olan”-“olması gereken” ilişkisine, sinemadan alınan muhayyile imkânıyla “muhtemel olan”ı da eklemektedir. Çalışmanın iddialarından biri olan “muhtemel olan”, bugün sosyal bilimlerin ihtiyaç duyduğu açılım olarak anlaşılmalıdır çünkü modernitenin kurumsallaşmış düşünömselliği üzerine düşünmeyi mümkün kılar.

**Keywords:** Düşünömsellik, yer, ev, tekinsiz, ev istilası.

## “Home Invasion” as a Subgenre of Thriller

### Abstract

This study analyses two films, *Panic Room* (David Fincher, 2002) and *Knock Knock* (Eli Roth, 2015), that belong to the “home invasion” subgenre of thriller. While analysing these films analogically, the study takes into consideration the concepts of “place,” “home,” and “the uncanny.” While discussing the reciprocals of these concepts in these films it also examines their political and societal implications. This concurrence includes “is possible” within the discussion of the “is” and “ought to” of social sciences through the opportunity of imagination provided by cinema. Today, “is possible,” one of the assertions of this study, should be grasped as the need for expansion of the social sciences, because it provides the opportunity to think about the established reflexivity of modernity.

**Anahtar Sözcükler:** Reflexivity, place, home, the uncanny, home invasion.

---

*Bu çalışma 31 Mayıs 2016 tarihinde sinecine dergisine ulaşmış, 25 Ağustos 2016 tarihinde kabul almıştır.*  
ozlemoguzhan@gmail.com

---

## Giriş

Modern insanın yarattığı uygarlık insanı değerlerle birlikte insanın dünya üzerindeki varlığını da tehdit ederek ilerlemektedir. Kitlesele savaşlar, nükleer patlamalar, virüsler, Berlin Duvarı'nın yıkılışı, terör saldırıları ve Ortadoğu'da devam eden savaş modernitenin içkin bir özelliği olan düşünümseelliğin (*reflexivity*) daha fazla kurumsallaşmasına, ilerlemenin “ne için” ve “kimin için” olduğu sorularının düşünce dünyasının odağına yerleşmesine neden olmuştur. Yönelimi kayganlaşmış sermaye ve onun teknolojisi, spekülasyon semsiyesi altında salınan yaşamı belirsizliğin istilasındaki bir varoluş biçimine dönüştürmüştür.

Düşünümsele modernleşme tartışmalarının anahtar meseleleri olan “güvenlik”, “risk” ve “şer dağılımı” sinemanın özellikle bilimkurgu ve gerilim türlerine kaynak sağlamaktadır. Bu çalışma da gerilim sinemasının bir alt türü olan “ev istilası” (*home invasion*) üzerine kurgulanmıştır. Piyasa koşullarında, sağlıkta, teknolojiye ve sosyal ilişkilerde giderek artan riskler ve güvenlik sorunlarından bir “yer” olan ev de etkilenmekte; geçmişteki korunaklı, mahrem ve iç-dış ayırımına dayalı “yuva” ya da “ocak” niteliği deforme olmaktadır.

Hem reel politikada (göçmenler, özellikle mülteciler vd.) hem de sinemanın ev istilası türünde (uzaylılar, zombiler, hırsızlar vd.) öteki/ler tarafından sınır ihlali yapılmak suretiyle içeridekilerin rutininin dışarıdan gelenlerce dönüşüme maruz bırakılması söz konusudur. Ancak bu maruz kalışın öncesinde, içeridekilerin genellikle sakladıkları ya da neden oldukları bir başka mesele daha bulunmaktadır. Bu mesele içeridekilerin üzerini örtmeye çalıştıkları bir durum ya da çıkışı olmayan bir gerilimdir. İddia edilebilir ki, rutinin değerlerini ve/veya can-mal güvenliğini konu edinen ev istilası filmleri kadim korkularımız kadar politik, ekonomik ve kültürel karşılıklılık durumundan da beslenmektedir. Böylece güncel duruma ve onun sınır sorunlarına bakarak bu alt türün özellikle sosyolojik analizinin giderek daha dikkate değer bir nitelik kazandığı söylenebilir.

Bu türde, ev sadece mesken anlamıyla düşünülmemelidir. İçerisi ve dışarısının, içerideki ve dışarıdakilerin (ötekinin) küreselleşme sürecinde esnetilmiş ya da delinmiş sınırlarla ve kimliklerle yeniden nasıl ve kimin lehine konumlandırılacağı sorununu bu türdeki filmler tartışmaya açmaktadır. Bugün hak ve özgürlüklerin, ulus devletlerin, hatta bilimlerin ve bilginin temeli olan tanımların dahi sınırlarını kaybederek müphemleştiği dönemde “ev” de bir gösterge olarak farklı bağlamlarda yeniden anlaşılmaya ve tanımlanmaya muhtaçtır.

Çalışma, sosyal bilimler ve sinema ilişkisine dair farklı hassasiyetler taşımaktadır. Seçilmiş filmler çalışmada ele alınış biçimleriyle, alışlagelmişin tersine, çalışmanın kuramsal iddialarına “destekçi” olma rolüne zorlanmamaktadır. Akıl yürütme biçimi bakımından analogjiye yakın duran çalışma bu nedenle ne filmleri kurama ne de kuramı filmlere angaje etmektedir. Tersine, iki farklı anlam ve ifade/anlatı dünyasını benzerlikler üzerinden ele almakta, analogjik akıl yürütmenin ihtimalleriyle ilerlemektedir. Bu benzerliklere dayalı ilerleyiş filmler üzerinden kurulurken kuramsal tartışma da sürece eşlik etmekte, dolayısıyla düşünme sürecinde ortaya çıkan benzerlik aynı zamanda sinema ve sosyal bilimler arasında da kurulmaktadır.

Özetle çalışma, içeriğinde tartıştığı meseleler dışında, biçimiyle de sosyal bilimler ve sinemanın alışlageldik buluşmasına farklı bir bakış açısı üretme iddiası taşımaktadır. Tam da bu bağlamda çalışma; hukuk, siyaset felsefesi ve etik gibi düşünme alanlarının temel meselesine; “olan” ve “olması gereken”e, yöntemsel anlamda ihtimallerle, sosyolojik bağlamda ise risklerle referans sağlayabilecek “muhtemel olan”ı da eklemekte ve muhtemel olanda yoğunlaşmaktadır. İlk ikisi tespit ve yargı içerirken, “muhtemel olan” hem reel politikanın risklere dayanan bilgisinden hem de muhayyileden yani ihtimallerden beslenmektedir. “Muhtemel olan”la birlikte, sosyal bilimlerde reel politığın ve ekonominin ürettiği risk ve şer ortamı üzerine düşünme, onlardan farklı ihtimaller üretme, “olması gerekenin” gökteki ideal biçimiyle yeryüzünde “olan”ı ihtimallerde buluşturma imkânı ortaya çıkar. Sinema, ürettiği muhayyile evreniyle yalnızca bir anlatı türü değil ama aynı zamanda “muhtemel olan” üzerine akıl yürütmenin de zemini olarak düşünülmelidir.

Modernitenin üzerine kurulduğu süreç olan akılcılaştırmanın “hesaplanabilirlik” ilkesi, pratikte öngörülen faydayı sağlayamamıştır. Şimdinin belirsizliği nedeniyle tekinsizleşmiş gelecek ve onun öngörülebilirliği sorunu, düşünümsel modernitenin risklerle dolu dünyasından sinemanın muhayyile evrenine kadar, temel meselelerden birine dönüşmüştür. Bu nedenle gerek çalışmanın akıl yürütme biçimi olan analogjinin gerekse gerçeği ve bu alt türü belirleyen tekinsizin ortaya çıkardığı ihtimaller önemli bir çalışma ve üretim alanı olarak görülebilir. Aslında sosyal bilimler ancak “olan”ı açıklamak ve “olması gereken”i anlamak imkânına sahiptir. Oysa sinema, sunduğu muhayyile evreniyle ihtimalleri tartışabilme ve uzgörü üretebilme olanağını sunmaktadır. Dolayısıyla sosyal bilimlerde muhayyel olanı da düşünmek; onun ihtimal ve imkânları kavrama, şimdi ve burada “olan” ve “olması gerekenle” sınırlı uzgürsüzlüğünü telafi etme olanağı sağlamaktadır. “Gelecek” bir potansiyel olarak, odaklarınca yönetilmeye çalışılan bir iktidar alanıdır. Risklerin yönetimi ve sistemin devamı bu alanın bir yanı iken, diğer yanı “başka bir dünyanın mümkün” olduğuna inanlarca kurulabilir.

Çalışma, ev istilası türüne ait iki farklı bakıştan hareket etmektedir. Hareket noktalarından ilki olan Paula Marantz Cohen (2011), gerilim sinemasının kralı olarak adlandırılabilir Hitchcock üzerine yaptığı çalışmada, bu alt türe ait filmlerin kamusal ve özel alan ayrımının erozyona uğramasından kaynaklanan korkuyu yansıttıklarını iddia eder. Aynı zamanda bu tür, izleyicisine dışarıdaki dünyanın geçmişe göre daha da tehlikeli ve öngörülemez hâle geldiğini anlatmaktadır. Tıpkı düşünömsel modernleşme teorisyenlerinin günümüz dünyasını “senaryo biçimli yaşam” (Giddens, 1997, s. 184) olarak tanımlaması gibi, mesaj filminden çıkararak gerçeğin alanına yayılmaktadır. Diğer yandan bu filmler aile kurumunun sorunlarına, görünüşte dingin bir yapı olmasına rağmen giderek artan sızıntılarına işaret etmektedir (Cohen, 2011, s. 136). Bu türdeki filmler dışarıdakilerin istilasına maruz kalmadan önce de içeridekilerin sorunlar yaşadıklarına, bir krizin yaklaştığına işaret etmektedir. Çalışmaya hareket noktası sağlayan diğer bakış Michael Fiddler’e aittir. Fiddler’e (2013) göre gotik edebiyatın mirasçısı olarak tanımlanabilecek bu tür, sınır ihlalleri ve karmaşasına, gerçeklik ve kâbusun tekinsiz bulanıklığına dayanır. Freud’dan ödünç aldığı “tekinsiz” (*uncanny*) kavramı üzerine kurduğu analizinde, tıpkı bu çalışmada iddia edildiği gibi, ötekinin gelişinden önce de evin zaten tekinsiz bir yer olduğunu iddia eder. Bu çalışmanın da iki alt bölümünü kuran bu iki bakış, kurumsallaşmış düşünömsellik üzerine düşünmenin fitilini ateşlemektedir.

Benzerlik (analoji) ve ihtimaller (muhtemel olan) üzerine kurulu bu çalışmanın muhayyileyi<sup>1</sup> kullanan karşılaşmalarla örüldüğü söylenebilir. İlk karşılaşma, yukarıda Cohen ve Fiddler’in bu alt türe yaklaşımlarıdır ki bu da çalışmayı iki kavramla tanımlamayı sağlamaktadır. Kamusal alan-özel alan kavramlarının belirsizleşmesi ve evin anlamındaki dönüşüm tartışmayı daha temel bir kavram olan “yer”e yönelmektedir. İkinci kavram ise aslında edebiyat ve psikanalize ait olan ancak bu çalışmada sinemayla ve dolayısıyla muhayyileyle yer alan “tekinsiz”dir. İkinci karşılaşma ise aklın alanındaki sosyal bilimler ve sinema yani yaratıcılığa dayalı düşünme arasında gerçekleşmektedir. Sosyal bilimlerin bakış açısı ve dili çalışmada daha insana dair kılınmaya çalışılırken, sinemanın yalnızca “özdeşleşme” ve “katharsis”ten ibaret olduğunu düşündürten indirgemeci bakışın ötesinde, insan ve toplum hakkında söylediklerini düşünömsel sürece katabilmek amaçlanmaktadır. Üçüncüsü ise seçilen iki filmidir: *Panic Room* (*Panik Odası*, David Fincher, 2002) ve *Knock Knock* (*Yanlış Kapı*, Eli Roth, 2015). Çalışmanın yöntemine bağlı olarak bu iki filmin seçilmesindeki temel neden, gerek temsil ettikleri yaşam tarzları gerekse biçimsel nitelikleri bakımından

<sup>1</sup> Duyu, akıl ve muhayyileye ilişkin daha ayrıntılı bilgi için bkz. Düccane Cündioğlu, “Cebrail’in Kanatları: Muhayyileye Dair” (2015).

birbirlerinden farklı özelliklere sahip olsalar da evin dönüşümüne ve tekinsize ilişkin benzer iddialara sahip olmalarıdır. Böylelikle filmler reel politikaya dair çıkarımlar yapmaya ve antropolojik analize imkân sağlayarak çalışmanın düşünme sürecini daha katmanlı bir alana açmaktadır.

### **Olmayana Dönüşen Yer, Ocağından Sökülmüş Ev**

“Tamir gerektirebilir ancak insanların ilgisini çekecektir. Çok duygu yüklü bir ev” (Emlakçı, *Panik Odası*). Film, bir emlakçının Manhattan’da kiralık ev arayan Meg Altman ve kızı Sarah’yı dört katlı, 400 metrekarelik, 1879’da inşa edilmiş bir evi gezdirmesiyle başlar. Evde yaşayacak olanlar sadece Meg ve kızıdır ancak bahçesi dahi olan bu devasa evi tutarlar. Kocası tarafından aldatılması nedeniyle yeni boşanmış olan Meg, evle birlikte yaşamında yeni bir başlangıç, yuva aramaktadır; bunu da “hazır duygulu” bu evde gerçekleştirebileceğini düşünmüştür. Filmin başında emlakçı tarafından söylenen “evin duygu yüküyle insanların ilgisini çekecek olması” aslında evin kültür piyasasındaki karşılığını ifade etmekte, getirim (rant) oranı oldukça yüksek olan Manhattan’da bulunmasıyla sahip olduğu “göstermelik” niteliğine vurgu yapmaktadır. Oysa Meg ve kızını bu evde farklı duygu ve deneyimler beklemektedir. Evin bir önceki sahibinden kalan milyon dolarlar değerindeki “bulunamayan tahviller” söylentisi adeta palimpsest<sup>2</sup> gibi hayatlarına yapışacaktır.

Gösteri mekânı/duygu vitrini olma potansiyeline sahip bu evin Meg için ayrıca bir karşılığı vardır. Aldatılma ve boşanma sonrası kendisinde meydana gelen duygusal boşluğu devasa büyüklükteki evin boşluğu ile cisimleştirmektedir. Dolayısıyla bir alt okumayla Meg’in yeni evinde boşluk aracılığıyla tersine bir duygusal karşılık bulduğu söylenebilir. Her iki durumda da evin kök ve aidiyetle ilintili anlamından uzaklaşmış ve kiralık bir kişisel göstergeye dönüşmüş olduğu söylenebilir.

*Panik Odası* dikey bir şehir olan New York ve gökdelenleriyle, *Yanlış Kapı* ise Los Angeles’in yatay uzanan villalarıyla açılır. Ağaçlar arasında adeta maket gibi uzanan steril yerleşim alanları şehrin yoğunluğundan uzak, “huzurlu” bir yaşam vaat eder gibi görünmektedir. Kamera bir eve girer ve filmin geçeceği evi tanıtmaya başlar. Bölgenin yapısına uygun olarak tasarlanmış, bahçeli ve tek katlı bir evdir. Modern bir iç tasarıma sahip olan

<sup>2</sup> Özellikle tarih yazımı ve kent çalışmalarında benzetme için kullanılan bu terim, aslında el yazmalarına ilişkindir. Gön ve benzeri malzemelerin üzerine evvelce yazılmış olan yazının silinerek malzemenin tekrar kullanılmasına işaret eder. Eski yazı silinmiş olmasına rağmen kalan izler yeni yazılana müdahale eder, anlamı tahrip eder ya da değiştirir.

ev, dört kişilik ideal burjuva yaşamına dair her türlü göstergeye sahiptir hatta bu sayıca fazla göstergeler filmde aşırı biçimde sergilenir. Neredeyse tüm duvarlar ailenin mutlu fotoğrafları ile kaplıdır. Bu "mutlu aile tablosunun" boğuculuğuna bir de heykeltıraş olan annenin kısa bir süre sonra açılacak sergisinin işleri de eklendiğinde ev, tasarımıyla boşluk korkusunu (*horror vacui*) hatırlatmaktadır. Evan, bir mimardır ve eşi ile mutlu gibi görünen oysa satır aralarından anlaşılabilceği gibi, sorunlu bir evlilikleri vardır. Bu bağlamda ev ve evin aşırı tasarımı tıpkı diğer filmdeki gibi "görünüştellik" üretmektedir.

Her iki ev de dışarıdan gelenler tarafından istila edilecektir. Her iki film de dışarıdan gelenin istilasından evvel, içinde zaten gerilim barındırmaktadır. Yani istila gerçekleşmeden önce, evin içinde yankısını bulmuştur. Bu gerilim aslında düşünümsel modernleşme kuramlarının da tartıştığı ve özellikle Batı'nın kendisinden olmayana içerde ve dışarıda şiddete dayalı uyguladığı politikalara benzetilebilir. Bunun için Batı'daki göçmenlere uygulanan dışlayıcı politikalar karşısında göçmenlerin/göçmen asıllıların araçları ateşe vermesi, terör eylemleri; daha genel bir coğrafyada, Ortadoğu'daki savaş ve terör ortamından kaçan mağdurların yasal ve yasal olmayan yollarla sınırları delip geçmesi ya da geçirilmemesi örnek verilebilir. Dolayısıyla sorun sadece evin dışından değil, bir adım daha derinde evin içinden kaynaklanmaktadır. Her iki filmde de aileler sorun yaşamış ya da yaşamaktadır. *Panik Odası*'nda ailenin içerisi ve dışarısı sorunu Meg'in aldatılmış olmasıyla başlarken, *Yanlış Kapı*'da Evan ve karısının ilişkilerinin pek de yolunda gitmediği yatak odasındaki ilk diyalogdan açıkça anlaşılacaktır. Evan gerek çocukları gerekse karısıyla canavar taklidi yaparak konuşmaktadır. Canavar teması yalnızca "sempatikleştirilmiş" bir iletişim biçimi değildir. Daha sonra yaşayacakları, seyirciye asıl canavarın kim olduğu sorusunu sordurmaktadır. Aileler ya dağılmış ya da dağılmak üzeredir, geriye içerideki "olumsuz" durumu görünür hale getirecek son hamle kalmıştır: Dışarıdan bir müdahale. Sonuç olarak bu filmler hikâyeleri, mekânları ve karakterleri bakımından farklıdır. Ancak *Panik Odası* dağılmış bir aileyi, *Yanlış Kapı* ise görünüşte mutlu olanı konu ederken aslında günümüzde sıkça rastlanan ve giderek daha büyük bir problem olarak düşünülen aile ve ilişkileri, sınır ve ötesi sorunlarına dikkat çekerek benzerlik sergilemektedir. Ev ve yurt zaten kendinde/içeride istila altındadır!

Ev istilas"ı bir tür olarak dışarıdakini/ötekini farklı biçimlerde seyircinin karşısına çıkarır. Dışarıdan içeriye giriş zorla ya da vampir geleneğinde olduğu gibi, davetle gerçekleşir. Girenler ise görünüşleri itibarıyla normal ya da anormal olabilirler, diğer yandan içeridekilerden farklı ve onları tehdit eden bir niyetleri vardır. Anormallik yalnızca insan formunun dışında, örneğin zombi

ya da hayalet gibi öte dünyalardan olmalarıyla değil; suçlu ya da göçmen gibi tam da bu dünyanın içinden ama hukuki, ahlaki, sınıfsal ya da bedensel olarak farklı olmalarıyla ortaya çıkabilir.

Cohen'in (2011) işaret ettiği "kamusal-özel alan sınırı" problemi düşünüldüğünde, bu filmlerin özelin istilasını kamusal bir probleme dönüştürdüğü de iddia edilebilir. Peki, kamusal alan neresidir, ev nasıl bir yerdir? Bu soru sorulduğu anda tartışma daha fenomenolojik<sup>3</sup> bir kavrama, "yer"e doğru yol alır. Filmlerin benzer özelliklerine ve işaret ettikleri toplumsal gerçekliğe daha yakından bakabilmek "ev", ev de "yer" üzerine düşünmeyi gerektirmektedir: "Ev" bir yerdir ve "yer" oldukça katmanlı bir muhayyiledir. 1970'lerden bu yana özellikle antropologlar ve coğrafyacılar tarafından tartışılmakta olan kavram, devri sürekli hızlanan sermayenin sosyo-kültürel etkileri daha da arttıkça diğer disiplinler tarafından da sahiplenilmiştir.

Meg'in kiraladığı ev, onun aynı zamanda bir köklülük (*rootedness*) ve köklerle doğrudan ilişkili gelenek arayışının da göstergesidir. Ev eskidir, eski olmasının yanında, bilinen bir tarihi ve "zengin" sicili vardır. Bir anlamıyla da Meg, bu sicile taliptir. Kendisi Columbia Üniversitesi'nde ders vermeye başlayacaktır ancak ilaç şirketi sahibi eski kocası tarafından da ekonomik anlamda himaye edilmeye devam etmektedir. Böylelikle bu evi kiralayacak gelire ve zengin sicile sahip olmaktadır. Yi-Fu Tuan'a (1980) göre köklülük (*rootedness*) kavramı ile yer çalışmalarında diğer önemli bir kavram olan "yer duygusu" (*sense of place*) arasında oldukça temel bir fark vardır. Köklülükte bilince başvurmadan evdesinizdir. Üzerine düşünmeye, fark etmeye gerek yoktur. Uzun süredir orada yaşamının verdiği bir yakınlık vardır. Oysa "yer duygusu" kendini o yerle/evle tanımlama, olumlu ya da olumsuz duygularla orayı hissetmeyle ilgilidir (s. 4-6). Ev sadece günlük ihtiyaçların karşılandığı ve rutinin sürdürüldüğü bir yer değil, aynı zamanda toplumun gözlerinden uzak durabilmenin, özelleşebilmenin de yeridir. Tuan (1975), Hannah Arendt'ten alıntılararak, evin Antik Yunan'daki "megaron" ve "atrium" karşılıklarının karanlık kelimesine de vurgu yaptığını söyler. Modern evin ise,

<sup>3</sup> Fenomenoloji (görüngübilim): "Yunancada 'görünüş' anlamına gelen *phenamènon* sözcüğü ile 'bilim' anlamına gelen *logos* sözcüğünden türetilmiş felsefe terimi. [...] Husserlci çerçevede görüngübilimin en son amacı görüngülerin özlerini kavramaktır. [...] Özü görüleyen bilincin en temel özelliği her zaman için belli bir şeyin bilinci olmasıdır. Daha açık bir biçimde söylenecek olursa her bilinç belli bir şeyin bilincidir. Husserl bu temel özelliği 'bilincin yönelmişliği' diye adlandırmaktadır. Buna göre gerçekliğin kendiliğindenliği diye bir şey olamaz; gerçeklik denen her zaman kendisine yönelinen, bilincine varılan, görülen bir şeydir. Dolayısıyla görüngübilim, bütün her şeyi açıklama savında olan bir felsefe dizgesi olmaktan çok, şeyleri betimleyerek anlamaya karşılık gelen özgül bir felsefe yöntemidir" ("Fenomenoloji", 2002).

bu karanlığın tersine “görünürlülük” esas" üzerine kurulduğunu iddia eder. Bu evler dokunma ve koklama duyularının ihtiyatlarından uzak, görünüşüyle ve emlak piyasasındaki değeriyle geçici barınaklar olarak düşünülürler (s. 155).

Evan mimardır ve filmde doğrudan dile getirilmese de ailesiyle kendi tasarladığı bir evde yaşamaktadır. Neredeyse yirmi dört saati anlatan filmde karısı ve çocukları, o gün babalar günü olmasına rağmen Evan'ı evde yalnız bırakıp hafta sonu için sayfiyeye, tatile giderler. Onları uğurlamak üzere kızıyla vedalaşırken Evan, çalışması gerektiğini yoksa bir kutuda yaşamaları gerekeceğini, bunun da eğer kutuyu kendi tasarlamadıysa kötü olacağını söyler. Mesele nerede yaşadıklarından çok Evan'ın tasarladığı bir yerde, onun tahayyülündeki gibi yaşamalarıdır. Evin içi film boyunca genel planda gösterilmez. Bir labirent gibi, odalar birbirinin peşi sıra dizilmiş izlenimi verir. Yönetmen tıpkı Evan'ın iç dünyasının karmaşıklığı gibi, bu dizilimin oluşturduğu dairevari yapının bütününe göstermez. Diğer yandan, bir baştan çıkarma hikâyesi olan filmdeki evin mimarisinde yoğun olarak cam duvarlar, şeffaflık kullanılmıştır. Özellikle bahçeye açılan sürgülü camlar zaten tek katlı evin bahçe ile bütünleşmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda evin içi ve dışı ayrımının mimari olarak da muğlaklaştığı söylenebilir. Filmin sonunda Evan'ın dışarıdan gelen iki kızla birlikte geçirdiği gecenin mahrem görüntüleri ertesi sabah Facebook'ta yayınlanacak, mahremde yaşanan “kamusal günahların” cezası pornografik görüntülerin alenileşmesiyle kesilecektir.

Çalışma çerçevesinde ev, bir “yer” olarak ele alınmaktadır. Doreen Massey'e (1995) göre yer, toplumsal bir yapıdır ve bu yapılar insanlar tarafından yaşarken oluşturulur. Özne oluşunun ötesinde fiziksel, ekonomik ve toplumsal bir gerçekliktir. Yer duygusunu birey kendi deneyimlerinden yola çıkarak ve kendi bakış açısıyla oluşturur. Dolayısıyla yerin anlamı bireyin kendisini içinde bulduğu ekonomik, toplumsal ve kültürel koşullardan kaynaklanmaktadır (s. 48). Yer kavramı üzerine düşünmeye başladığında akla doğrudan “mekân” kavramı da gelmektedir. Kimi düşünürler ikisini karşılaştırmak suretiyle, birbirlerine referans vererek tanımlamaya çalışırken; kimileri ikisi arasında bir bağlantı kurmaktan kaçınarak, farklı bağlamlarda ele alırlar. Farklılıklarına vurgu yapan isimlerden birisi de Edward Casey'dir (2001): İki kavram arasında hiçbir doğrudan karşılaştırmamanın mümkün olmadığını çünkü mekânın şeylerin içinde buldukları kuşatıcı gerçeklik olduğunu, yerin de fiziksel bir mekânla oluşabileceğini söyler. Ancak yine de bu iki kavram arasında herhangi bir bağlantı yoktur. Kavramlar arasında kurmaktan kaçındığı bağlantıyı modernite ve postmodernite arasındaki ilişkisellikle tanımlamaya çalışır. Modernler düzenlenmiş olan mekâna öncelik verirler, postmodernler ise özgün ve deneyimlenen yere (s. 404). Aslında yerin, deneyimin ürünü olması Almandaki deneyim kelimesinin



iki karşılığı ile düşünülebilir. “*Erfahrung*” özneliği nesnelden ayıran, sonuca yönelik tepki ya da yargı olarak tanımlanabilirken; “*Erlebnis*” duygudan hareket eden, yaşamı içinde taşıyan, olaya ya da sürece yönelik olan evredir (Lash, “experience”). Yerin deneyimi, *Erlebnis* ile anlaşılabilir. Varlığın iki temel kategorisinden biri olan mekânla yerin benzemezliği mekânın ontolojik olanın zemininde bulunmasından kaynaklanır. Yer ise ancak fiziksel, aynı zamanda muhayyel olanla ve hafızayla kurulan duygusal ve varoluşsal ilişkiyle ile varlık kazanabilir.

Antropolog Marc Augé (1997) yer kavramının zamanla o olmayana dönüştüğünü iddia eder ve yeri “yer olmayan” ile tanımlar. Bu iki kavram, “antropolojik yer” ve “yer-olmayan” arasında öncelik-sonralık ilişkisi içinde bir karşılaştırma yapar. Ona göre “Doğmak bir yer’de doğmaktır, ikamete tâbi tutulmuş olmaktır. Bu bağlamda doğum yeri, bireysel kimlik/özdeşliğin yapı taşıdır” (s. 59). Yerin kimlikle arasında kurduğu bağ “istikrar” ile tanımlandığı andan itibaren tarihseldir. Yani yer hem ilişkisel hem de tarihseldir: “Antropolojik yer’in sâkini, tarihin içinde yaşar, tarih yapmaz” (Augé, 1997, s. 61). Böylece Augé (1997) yer-olmayanları “kimlikleyici/özdeşleyici, ilişkisel ve tarihsel” niteliklerinin yokluğuyla tanımlar. Ona göre bugünkü modernlik, yerle uzlaşmayan (oteller, havaalanları, klinikler, tatil köyleri, mülteci kampları gibi) uzamlarda kendisini sürdürür. Kişiler bu mekânların içinde geçici bir süre bulunur ancak hiçbir iz bırakmadan, duygu üretmeden geçip giderler (s. 86). Yer-olmayanları medyatik süreçlere benzetir çünkü ekrandaki ve ekranın karşısındakinin ilişkisinde olduğu gibi, bu tür yerdeki kişiler yüz yüzedirler ancak aynı zamanda değildirler. “Yer-olmayanın uzamı ne özel kimlik ne de ilişki ama yalnızlık ve benzeşim yaratır” (Augé, 1997, s. 112).

“Ev bir yerdir” iddiası Augé’nin yer olmayan kavramıyla daha da geniş bir çerçeve kazanmaktadır çünkü iki filmde de görülen, içeridekinin dışarıdakinin müdahalesine maruz kalmadan önce de bir meseleyi bastırmakta olduğu iddiasını desteklemektedir. Ev günümüz koşullarında güven ve sevgi duyguları üreten “yuva”, gelenek ve ard arda gelen kuşaklarla üretimi ve sürekliliği işaret eden “ocak” anlamlarını yitirmekte ve “yatırım”a dönüşmektedir. Burada sözü edilen yalnızca evin pahasındaki dönüşüm değil, kullanım değerinden değişim değerine indirgenirken kaybettikleridir çünkü evin kullanım değeri yalnızca işleviyle açıklanamaz. Ev bir alışkanlık evreni olarak güvende olma hissi uyandırması ve duygusal sıcaklık/aidiyet sağlaması nedeniyle biriciklik niteliğine sahiptir. Oysa evin yatırıma dönüşmesiyle birlikte, evin mülkiyetinin diğer bir deyişle piyasa değerinin hatta çoğaltılabilirliğinin değer kazanması onu, Yi-Fu Tuan’ın (1980) da sözünü ettiği “köklülüğünden” sökerek bir yer olmayana dönüştürmüştür.

Kendi kültürümüzden de örnekle bu dönüşümü açıklayabilmek mümkündür. Ev giderek dışarıyla etkileşim niteliğini yitirmekte, hatta bireysel kullanım alanına dönüşmektedir. Geçmişte eve gelen misafirleri ağırlamak için odalar, hayatlar bulunmasına rağmen bugün evlerin; işlevinin dönüşmekte, sosyalleşmeye ilişkin anlamlarını kaybetmekte, kişisel ihtiyaçların giderilmesine yönelik tasarlanmakta ve giderek boyutlarının küçülmekte olduğu söylenebilir. Buna bağlı olarak misafirlik geleneğinin görece ortadan kalkmakta oluşu da iddia edilebilir. İçinde birden fazla kişi yaşasa bile yine de bireysellikle tanımlanabilen bugünün yeni evlerinde, sergileme değerinin ön planda olduğu eşyalarla birlikte maliklerinin de neredeyse misafir gibi gelip geçici yaşadığı söylenebilir: “Kendi evinde misafir olmak”. Evin kendisi de içi de neredeyse bir fetiş nesnesine dönüşmüştür. “Ancak teknoloji ve akılcı modernleşmenin, evi modern mimarlık aracılığıyla sermayeci sistemin bir ürünü olarak metalaştırması, modern zihinlerin asla tahmin etmeyeceği bir şekilde sonuçlanır: Ev ulaşılmaz imkânsız bir mite, bir arzu nesnesine dönüşür” (Talu, 2012, s. 73).

Reklâmlarda yaratılan ütopyalarda ev, çoğunlukla belli bir kimliğe (aslında süreksiz bir sınıfa) hizmet verecek olan güvenli sitelerle pazarlanır. Bu siteler küreselleşmeyle gelen risklerin yan etkilerinin neden oldukları güvenlik sorununa sermayenin sunduğu cevaptır ancak tersine bir cevap: Bizatihi kapalı siteler “yeni güvenlikçi sistemin mahalli tipidir” ve bu sitelerde “güvenlik” kavramı da müphemleşir çünkü bildik anlamından uzaklaşarak, statü sağlamaya yönelik “yapay bir oluşuma” dönüşür (Alver, 2010, s. 91). Ev geleneksel toplum yapısında üretimin, biraradalığın, hafızanın yeri olmasıyla “ocak” olarak adlandırılır. Tuan (1975) için yer, deneyimle biçimlenen anlam merkezidir ve sadece göz ve akılla değil, deneyimin aktif ve pasif biçimleriyle de bilinir: “Evde ocak da kalp de bir yerdir. Aile için anlam merkezidir ki zaten kalbin İngilizcede kullanımı ev anlamı taşır. Yemek odasındaki masa bir yerdir. Geleneksel olarak aile akşam yemeği için onun etrafında bir araya gelir” (s. 153).

Yaşamın giderek daha fazla medyatikleşmesinin bir sonucu olan görüntünün zihin dünyamızı kaplamasıyla evlerin “görünüşleri” giderek artan biçimde önem kazanmıştır. Ev her zaman içinde yaşayanların bir anlamda kültürel, ekonomik göstergesidir ancak bugün ev giderek gösterileni daha da kitleselleşmiş, tektipleşmiş bir göstergeye dönüşmüştür; tıpkı seçilen filmlerdeki birbirinden farklı ama alt metinleri aynı evler gibi. Bu tektipleşme, evdekileri köklerinden ve yer duygusundan uzaklaştırmaktadır. Evlerin, apartmanların görünüşlerine giderek daha fazla yatırım yapılmakta ve evler sermayenin uçucu sürecine daha fazla eklenmektedir. Oysa ev yalnızca fiziksel bir mekân değil, toplumsal, kültürel ve duygusal kuruluş biçimidir.

Bu yönüyle Kartezyen düşüncenin beden ve akıl arasında yaptığı ayrımla kaybolan bağlantıya ilişkin bir tahayyüldür (Easthope, 2004, s. 136).

Neticede her iki filmde de evlerin birer fetiş nesnesi oldukları açıktır. Tam da bu nedenle birbirlerine hiç benzememelerine ve farklı yaşam tarzlarına hizmet etmelerine rağmen dışarıdan istilaya mahal vermeden de zaten birer hayalete dönüşmüş oldukları ve içlerindeki yaşamları sürekli zorladıkları ve tehdit ettikleri söylenebilir. Bu durum yalnızca kent yaşamının kitleliliğini, emlak piyasasının işleyişini değil; daha geniş bir çerçevede devletlerin (bir yer olarak vatanın) küresel politikalarını, risk ve güvenliğin anlamlarını ve uygulamalarını tekrar düşünmek gerektiğine işaret etmektedir. Bu tekrar düşünmede önemli olan ve ihmal edilen bakışı içeriye çevirmektir çünkü bu tür politikaların küresel biçimde ima ettikleri şey, tehlikenin dışarıdan geldiği ya da en kötü ihtimalle içeri sızdığıdır. Ülkemizde olduğu gibi, Avrupa'da da meydana gelen terör saldırılarında ülkelerin en büyük darbeyi içeriye aitmiş gibi görünenlerden aldığı söylenebilir. Bauman'ın (2006) küreselleşmeye ilişkin "düşmanın modern dönemde içeride bulunduğu iddiası" bu çerçevede karşılık bulmaktadır (s. 57). Gerek evin geçici bir barınağa ya da kültürel vitrine dönüşmesi gerekse ülkenin sermaye gereğince küreselleşmesiyle bu sürecin sonuçlarını dışarıdakine yüklemesi, yerin yerini giderek yer olmayana bırakışını bastırma çabasına işaret etmektedir.

### **Tekinsizin Sinemasal İmkânı: "Muhtemel Olan" Üzerine**

Önceki ev sahibinin evde sakladığı tahviller nedeniyle yaptırmış olduğu panik odası, Meg'in tuttuğu evin kalbidir. Ev, dışarıdan gelebilecek herhangi bir etkiye karşı yalıtılmış olan bu odada saklanan tahvillerle tanımlanmaktadır. Meg emlakçı söylemeden önce duvarların bir yeri sakladığını fark eder ve emlakçı panik odasının hikâyesini anlatmaya başlar. Panik odası Meg'i rahatsız etmiştir, görmezden gelmeye çalışır, ta ki hırsızların evine girdiğini fark edene kadar. Oda yalnızca dış etkilere kapalı bir mekân değil, içindeki ekranlarla tüm evin izlenebildiği, adeta bir kuledir. Dolayısıyla oda, evin geri kalanıyla garip, içeriden panoptik bir ilişki içindedir: Zaten içindeyken, kendi evini gözetlemek! İçinde bulunan bu oda nedeniyle evin Meg ve kızı taşınmadan önce de tekinsiz bir yer olduğu aşikârdır.

*Yanlış Kapi*'da Evan, medeniyetin beraberinde getirdiği mesafelilik ve duygularını açıkça ifade edememe gibi kuralları aşırı içselleştirmiş olması nedeniyle karısı ve çocuklarıyla gerek gördüğü zaman canavar taklidi yaparak iletişim kurmaktadır. Filmde meydana gelecek olaylar "canavarın aslında kim olduğu" sorusuyla yüzleşmeyi gerektirmektedir. Planını açık etmeyen bu ev adeta bir döngü yaratarak, içindeki göstermelik mutlulukla kurulu

yaşamı yutacaktır. Bolluğuyla boğucu nitelik taşıması ve duvar malzemesi için yoğunlukla camın kullanılmış olmasıyla George Ritzer'in (2000) sözünü ettiği tüketimin, sterilliliğin ve kontrolün esası oluşturduğu "konulu mekân"a benzetilebilecek olan *Yanlış Kapı*'daki mutlu aile konulu ev, *Panik Odası*'ndaki gibi bir tehdide işaret etmemektedir. Olan zaten olmuş, ocak yani köklülüğün, sürekliliğin ve üretimin de mekânı olan ev dönüşmüş, aşırılaşmış estetiğın içinde ocak sönmüştür. Artık evin kimlikleyici niteliğı ocak oluşundan değil piyasa değerinden, bireyselleşmeye imkân sağlayan tasarımından kaynaklanmaktadır. Bu filmdeki tehdit Evan'ın yağmurlu gecede yollarını kaybetmiş iki genç kıızı eve almasıyla başlar. Tıpkı vampir geleneğinde olduğu gibi, şeytani olan rıza ile davet edilmiştir. Aslında iki filmin de türü ve konuları bakımından "pasif" ve "aktif" olan arasında geçtiğı söylenebilir. Zaten bu çalışmanın temel iddialarından bir olan sinemanın "muhtemel olan"ın imkânını sunması da bu çerçevede ortaya çıkmaktadır. Filmler istila ile tanımlanmaktadırlar. Bu istilada içeridekiler pasif, dışarıdan içeriye girenlerse "aktif"tirler ama yalnızca görünüşte. Evlerin olağan düzenini bozan dışarıdakiler, daha önce de sözü edildiğı gibi, zaten içeride var olan sorunun açığa çıkmasını sağlayanlar olarak işlev görmektedirler. Dolayısıyla bu filmler doğru bir alt okumayla, görünüştekinin tersine; içeridekilerin aktif, içeriye giren dışarıdakilerin ise pasif yani etkiye maruz kalan olduklarını düşündürür. Hırsızların sınıfsal, kızlarınsa gördükleri şiddete dair bir maruzatları ve mağduriyetleri vardır.

Meseleyi daha açık hale getirebilmek için ev ile doğrudan bağlantılı temel kavrama, "tekinsiz"<sup>4</sup> [*unheimlich (alm.)/uncanny(ing.)*] başvurmak gerekmektedir. Jentsch (1997), tekinsizi "evde hissetmemeye", "rahat olmayışa" neden olan yabancı şeyle tanımlar. Dolayısıyla kavram aynı zamanda bir yönelim yoksunluğuna (*lack of orientation*) işaret etmektedir (s.8). Ona göre eğer bir kişi tekinsizi merak ediyorsa, onun "ne olduğu" sorusunu sormak yerine, onun nasıl ortaya çıktığını araştırmalıdır (1997, s. 8-9). Bu bağlamda tekinsizin en temel etkisi insanın dünya ve şeyler üzerinde kurmaya çalıştığı zihinsel hâkimiyet ve kesinliğe yönelik arzularının kesintiye uğramasından kaynaklanmaktadır (Jentsch, 1997, s. 15). Freud (1919) tekinsizi Jentsch'in çalışmasından hareketle bir zamanlar oldukça tanıdık ve bilindik gelen şeyin, bastırılmış olanın artık korkutucu hâle gelmesiyle tanımlar. Bu korkutucu durumu kavramın türediğı diğeri bir kelimenin anlamı ile açıklar: *Heimlich* yani tanıdık, yerli ve eve ait. Kelimenin diğeri dillerdeki karşılıklarından sonra Almandan doğan bu kelimenin anlamlarından söz eder: "Eve ait olmak", "yabancı olmamak", "tanıdık olmak", "uyusal olmak", "yakın olmak", "konforlu olmak". Kelimenin eski karşılığı ise bu çalışmadaki

<sup>4</sup> Kavram her ne kadar Türkçede de kullanılsa da çalışmada Almanca'ya ait olması nedeniyle bağlantılar bu dildeki kökeni ve anlamı üzerinden kullanılacaktır.

yerin ve evin dönüşümüne yönelik iddiaları besleyen türdendir: “Bir eve, aileye ya da mülke ait olmak” (Freud, 1919, s. 1-2). Heimlich’in bugün kullanılan ikinci ana anlamı ise “görünüştten uzak”, “saklı”dır. Freud (1919) bu kez de Schelling’in tanımıyla devam eder: Gizli/saklı iken açık hale gelen şeydir ya da belirsizliğe doğru ilerlerken sonunda karşıtı olan “*unheimlich*” ile rastlaşandır. Bu kavramı kendi terminolojisi içinde “bastırılmışın geri dönüşü” ile tanımlayacaktır (s. 4). Geri dönüş bir yeri ve tekrarı işaret etmektedir ve bu dönüşte bastırılmış olan tuhaflaşmıştır. Freud’un referans aldığı iki düşünür de tekinsiz olanın anlamındaki dönüşüme, belirsizlikle ilişkisine ve yıkıcı bir oluş sürecine (yerin yitimine) işaret etmektedirler.

Freud (1919), sanatın anormal ve itici olanı konu edinmemesine serzenişte bulunarak başladığı bu çalışmasında, muhtemelen fantastik edebiyatın mirasını göz önünde tutarak, diğerlerinden farklı olarak roman türünün tekinsizi konu edinebildiğinden söz eder. Bir romanın tekinsiz ve korkutucu olabileceğini ancak tekinsizlik için konuya tanıdık olmayan ve belirsizliğe neden olan yeni bir şeyin eklenmesi gerekliliğinden bahseder (s. 1-2). Freud’un yaşadığı dönemde yalnızca romanla tanımladığı tekinsiz olanı kolaylıkla içine alan bu nitelik, bu çalışma çerçevesinde sinemaya dek genişletilmekte ancak en başından beri öne sürülen iddialarla farklı açılara taşınmaktadır. Ancak yine de kavram hem evle hem de belirsizlikle ilişkili olduğundan bu çalışmadaki iddiaların birçoğunu kendi içinde toparlamaktadır.

Şimdi sorulması gereken soru ev istilasının iki örneği olan bu filmlerde “heimlich” ve “unheimlich” olanın ne olduğudur. Aslında yukarıda sözü edilen tanım ve dönüşümlerden yola çıkarak, iki kelimenin birbirlerinden bağımsız anlaşılacak denli iç içe geçmiş olduğu en başından ifade edilmelidir. Çalışma boyunca evler ve evlerin içindekiler farklı bağlamlarda ele alınmış ancak bahse bu bağlamda konu olmaları için “dışarıdakiler” tercihen metnin de dışında bekletilmiştir. Aslında ev istilas"ı türü kabaca farklı değer ya da niyetler taşıyan insanların aynı evde karşı karşıya kalmaları, birbirlerini çeşitli nedenlerle tehdit etmeleri ve hatta birbirlerine zarar vermelerini konu edinmektedir. Genellikle de dışarıdan içeriye girenlerle birlikte içerideki yapı eskisi gibi olmayacak, onanmamak üzere bozulacak, dönüşüme maruz kalacaktır. Ancak bu çalışmanın iddiası içerideki yapının zaten bozuk olduğu; tersine bir bakış, bir alt okumayla “yavuz ev sahibi”nin hırsız"ı şer bakımından bastır"dığıdır. İşte tam da bu nedenle burada tekinsiz olanın “görünüşte” dışarıdan gelenlermiş gibi anlaşılmasına rağmen, aslında tekinsiz"in içeridekilerle “saklı/heimlich” ile kendini tamamlayan anlamını kazandığı iddia edilmektedir. Bu iddiayı öne sürebilmek, girişte sözü edilen sinemanın, sosyal bilimlerle ilişkisi bakımından “muhtemel olan”a, katmanlı okumaya ve çeşitli yorumların biraradalığına imkân vermesiyle gerçekleşir.

İki filmde de ilk bakışta tekinsiz olanlar evi istila edecek olan dışarıdakilerdir. *Panik Odası*'nda üç hırsız uzun süredir tahvillerin olduğu bu boş eve girerek, zengin olmanın hayâlini kurmaktadır. Eve girdikleri gece, birilerinin eve taşınmış olduğunu fark ederler ve aralarında devam etme ve vazgeçmeye ilişkin bir tartışma çıkar. Bu üç kişiden ikisi daimi hırsız, diğeri ise evin güvenlik sistemini döşeyen firmanın işçisi olan "bir kereliğine hırsız"dır. İşçi diğeri ikisiyle, bir kereliğine "işe" çıkmıştır. Burada tekinsiz olanın temel özelliği olan yere geri dönme ortaya çıkar: Güvenlik sistemini döşediği eve hırsızlık yapmak üzere dönmek. Bu karakterin aynı zamanda iyilik ve kötülük arasında kalan hâli de dönüşlü bir yol çizmektedir. Ayrıca iki hırsızın göçmen (hispanik benzeri), güvenlik işçisininse zenci olması dışarıdan gelen "öteki" düşüncesini pekiştirmektedir. Yani bu dışarıdakiler veya onların babaları evin/ülkenin dışından gelmişlerdir. Meg uyumadan önce kullanım kılavuzuyla boğuşmasına rağmen alarm sistemini kurmuştur ancak gelenlerden birisinin güvenlik şirketinin elemanı olması nedeniyle bu çaba işe yaramamıştır. Filmin sonunda biraz zarar görseler de ne Meg'e ne mülke ne de tahvillere zeval gelmemiştir.

*YanlıŞ Kapı*'da ise davet ile içeriye girenler iki genç kızdır. Güya davetli oldukları bir partiye gitmek üzere yola çıkmış, kaybolmuş ve çok ıslanmışlardır. Evan'ın evine "sığınırılar". Daha sonra Evan'ın da fark edeceği gibi kızlar, evvelce evin etrafında dolaşarak onun hayatını gözlemlemişler ve istila için yağmurlu bir gece Evan'ın evine dönmüşlerdir. Kızlar genç, güzel ve davetkârdır. Evan'a kendisi ve ailesiyle ilgili sorular sorarlar. Evan tıpkı fotoğraflardaki gibi, anlatırken de mutlu aile tablosu çizmektedir. Onlara bir taksici çağırır, kıyafetlerini kurutur. Ancak kızların başından beri sürdürdükleri Evan'ı baştan çıkarma teşebbüsleri bir süre sonra gerçekleşir. Evan da sabah uyandıığında kendisini kendi evinde, adeta kapısız bir "panik odası"nda bulacaktır.

Heimlich'in anlamındaki dönüşüm, bu evler için de geçerlidir. Daha önceleri "aileye, yuvaya ait" olan anlamının giderek "gizli, saklı"ya dönüşmesi gibi, dışarıdakilerin sınır ihlali ile aileye, içeridekilere ait olan birden bire bastırılmışın açığa çıkış yerine dönüşmüştür. *Panik Odası*'nda hırsızlardan korunmaya çalışan Meg ve kızının duygusal bakımdan bastırıldıklarının yüzleşmelerini gerektiren bir gerçeğe dönüşmesi, doğrudan anlamıyla "saklanmak"la ortaya çıkar. Diğeri filmde ise saklanması gereken Evan değil, kızlar ve onların bir önceki gece bıraktıkları izlerdir. Yani Evan bastırıldığı ama açığa çıkkanı yeniden saklamak ister. Evan'ın ikinci hatası bu kızlardan ve izlerinden ivedilikle kurtulmak istemesi ve bu isteğini de açık etmesidir. Kızların pedofiliye dair yaralarının neden olduğu erkek nefreti Evan'ın bu

davranışıyla iyice köpürür.<sup>5</sup> Artık hem ev hem de eve dair ne varsa zıvanadan çıkacaktır. Evan'ın ödemesi gereken bedel saklanamayacak denli büyüktür.

Tekinsiz olanın alt bir okumayla, ikinci düzeyde dışarıdan eve girenlerden çok, evin içindekilerle anlaşılabilceği iddiasına ilişkin sorulması gereken soru şudur: İçeridekiler, esas tekinsizler nereden ve nereye geri dönmektedirler? Bu sorunun cevabı filmdeki karakterler üzerinden verilebilir. Karakterlerin buldukları yer, daha önce de tartışıldığı üzere "görünüştellik"le tanımlanabilecek olan, yer olmayana dönüşmüş evlerdir. Bu evlerdeki anlam boşluğu evlerin biçimleriyle örtülmek istenmiştir. Ancak maya tutmamış, boşluk kendisini dışarıdan gelenlerle bastırılmaz bir sorun olarak tamamlamıştır. Bu nedenle tekinsizin tanımındaki gizli, saklı ya da bastırılmış olanın ürkütücü biçimde geri dönüşü söz konusudur. Her iki filmdeki ana karakterlerin saklı, bastırılmış olan duyguları onlara bir çeşit yansıtma yoluyla şiddetle döner. *Panik Odası*'nda hırsızlar, Meg, kızı, eski kocası ve polisler arasında geçecek olan fiziksel şiddet, *Yanlı Kapi*'de kızların uyguladıkları fiziksel şiddetle ve birlikte oldukları geceyi Evan'ın Facebook hesabında yayınlamalarıyla gerçekleşir. Başu dışında tüm bedenini toprağa gömdükleri Evan'a görüntüleri yayınlama anını ve sonra gelen yorumları telefonda izlettirirler. Sonunda Evan'ın kendisi de ev gibi seyirliğe dönüşmüş, kendi kendisini izlemiştir. Film bu bağlamda bir çeşit sosyal medya eleştirisi de üretmektedir. Tıpkı evi gibi, Facebook hesabı da Evan'ın yaşamını saydamlamış, hatta en mahrem olanın dahi ifşa edildiği yer olarak karşısına dikilmiştir. Dolayısıyla iki filmde de bastırılmış olandan bastırılmış olanın neden olduğu krize kat edilen yol ve yüzleşme ile dönüş tamamlanır.

Bastırılmış olan arzu yıkıcı biçimde geri dönmüştür: Meg'in kök salma, güvenlik arzusu ve Evan'ın cinsel arzuları. Bu noktada tam da modern olanın düşünömsellik niteliğine uygun biçimde, korkan da korkutan da aslında karakterin iç dünyası, onun yersizliği ve evsizliğidir. Sonuç olarak söylenebilir ki her iki filmde de hem dışarıdakiler hem evler ama asıl içeridekiler tekinsizdir. Bu durum Kafkavari bir bakışla, tıpkı *Dönüşüm* (1915) adlı eserinde olduğu gibi, aslında Samsa'nın ailesinin yani içeridekilerin "yabancılaşmış"

<sup>5</sup> Her iki filmde de toplumsal cinsiyete, özellikle kadınlığa ilişkin sorunlara gerek doğrudan gerek dolaylı olarak göndermeler yapılmaktadır. Örneğin *Panik Odası*'nda eve yasal ya da yasa dışı girmeye çalışan herkes erkektir. Ayrıca panik odası eve giren hırsızların arzu nesnesi olarak konumlandırılmıştır. *Yanlı Kapi*'de ise kızların özellikle Evan'a ya da birbirlerine seslenirken, cevap verirken kullandıkları kelime ve cümleler onların evvelce yaşadıkları cinsel istismarı açığa çıkarmaktadır. Çok önemli olmasına rağmen filmler bu açıdan, meselenin hassasiyeti ve literatürünün genişliği nedeniyle ancak başka bir çalışmada incelenebilirler.

olduğu iddiasını içerir. Bu hâlde artık içeridekiler ve dışarıdakiler ayrımı da silikleşmiş, kimin içeride kimin dışarıda olduğunun duygusal düzeyde pek de anlamı kalmamıştır. Ancak yine de sınırı asıl ihlal edenler içeridekilerdir çünkü hayalet misali ne içeride ne dışarıda, hem içeride hem de dışarıdadırlar.

İki filmdeki bu tekinsizlik meselesinin reel politika ve kent yaşamında doğrudan karşılık bulduğu söylenebilir. Tekinsizin “dönülecek yer”e ilişkin kaybı, birlikte bir ideal oluşturan “güvenlik”, “sağlık” ve “iyi yaşam” gibi daha soyut kavramların içlerinin boşalmasıyla karşılanabilir. Göç edilen yer aslında bu koşullara dönmek, ulaşmak istenen yerdir, ütopyadır. Terk edilen ise çoğu kez savaş ya da çeşitli yoksunluklar nedeniyle tekrar dönülemeyecek, dönülse de yerinde bulunamayacak olandır. Ev, yurt ve ocak gibi anlamlara karşılık gelen *Heim* kökünden türemiş diğer bir kavram olan “Heimatlos” (yurtsuzluk, vatansızlık, vatandaşlık hakkını kaybeden, yenisini de kazanamayan) her şeyden çok, bu gidilemez ve dönülemezliğe işaret etmektedir.

Bugünkü küresel anlamıyla göç sorunu aslında yine kentlerin ve kent yaşamının sorununa dönüşmektedir. Bu nedenle ister iç isterse dış göç olarak tartışılın, kitlesel ya da bireysel yer değişmelerin niyeti ve yönelimi Batıdaki büyük kentlere, metropollere doğrudur. Bauman (2006) “çağdaş korkuların” bir zamanlar surlar arasındaki kentin kurulmasına neden olan korkulardan uzaklaştığını, düşmanın içeride olduğu “kentsel korkular”la dönüştüğünü iddia eder. Böylelikle bir zamanlar kenti çevreleyen ve düşman saldırısından ayıran maddi ve görülemez duvarlar, kenti sınıfsal olarak içeride ayırtırmakta, kentin içinde dışarıdakini üretmektedir (s. 57). Duvarların ötesinde bugün göçmenler vd. gözetim teknolojileriyle hem bir çitin arkasına hapsedilmek (*panoptikon*) hem de belli bir çitin dışında bırakılmakla (*banoptikon*) karşı karşıyadır (2013, s. 69). Bauman’ın analizi çitlerin ötesi ve berisini küresel bir karşılıklılık olarak ele almaktadır. Oysa belirsizleşmeleri de en az kendileri kadar sorunlu olan bu çitler/sınırlar, egemen olanın içinde saklı olan bastırılmışın kendisini mekânsal olarak çit ya da sınır olarak şekillendirip dışavurması olarak görülmelidir. İç ve dış ayrımı böyle bir zihin dünyasında silikleşirken “yabancı olanın” istisnadan kaideye dönüştüğü söylenebilir. “Muhtemel olan” ve ihtimallerin önünü açacak olan, meseleye Kafkavari bakışla “yer”ini çoktan yitirmiş “yavuz ev sahibi”nin hırsızını nasıl “bastırdığını” da açığa çıkarmaktadır.

## Sonuç

Çalışma, “yer”, “ev” ve “tekinsiz” kavramlarının reel politik ve toplumsal karşılıklarını, gerilim sinemasının bir alt türü olan “ev istilasası”ndan seçilmiş iki filmle birlikte tartışmaktadır. Seçilen filmler, *Panik Odası* ve *Yanlış Kapı*, kuramsal analizin sadece nesnesi kılınmamış, sinemanın muhayyileye imkân



sağlaması bakımından kuramsal olanla eş değerde analizin içine doğrudan alınmıştır. Hem iki film hem de sinema ve sosyal bilimler arasında kurulan analogik yaklaşım, benzerlik ve ihtimallerden yola çıkmaktadır. Filmler bakımından özelden-özele doğru kat edilen ancak sosyal bilimler ve sinema ilişkisi bakımından eş zamanlılık niteliği taşıyan bu yol, muhtemel olandan yargı üretmeye girişen bir düşünme sürecidir.

Amaçlanan, sosyal bilimlerin temel tartışma alanlarından biri; “olan” ve “olması gereken”e, sinema aracılığıyla “muhtemel olan”ı da ekleyerek, çalışmanın düşünsel çerçevesine katabilmektir. Doğa bilimlerinden farklı olarak sosyal bilimler ilgilerini olmuş olan ve ideal olan etrafında şekillendirirler. Bu konumlanış sosyal bilimleri geleceğe ilişkin spekülasyon üretmekten alıkoyar. Oysa simsarlıktan kurama açılan anlamıyla spekülasyon, düşünmenin birçok biçimini ve niyetini içinde barındırır. İşte tam bu noktada muhayyilenin, ihtimaller üzerine düşünmenin önemi ortaya çıkmaktadır. Reel politığın risklerle ördüğü ve kontrol altına almaya çalıştığı geleceği, farklı biçimlerde tasavvur edebilmenin imkânı ancak “muhtemel olan”dan geçmektedir. Duyular evreninin “olan” ile aklın “olması gereken” arasında bağlantıyı kuran ve öteye taşıyan muhayyile bilimselciliğin katı sınırlarını, insanı laboratuvar deneği kılan zihniyetini ve bulgularını da dönüştüren bir imkân olarak düşünülebilir. Bu çalışma da evin ve istilasının ihtimalleri üzerine kurulmuştur.

Evin “köklülük” fikrinden “yer duygusuna” dönüşümü, oradan da fetiş karakteriyle giderek bir değişim değerine dönüşmesi ve “yer olmayan”la tanımlanışı, filmlerde adeta birer karakter olarak düzenlenmiş evler üzerinden tartışılmıştır. Filmlerdeki evlerin içerisi ve dışarı; içeridekiler ve dışarıdakiler ayrımının silikleşmesiyle ortaya çıkan “sınır sorunu”, politik ve toplumsal bir mesele olarak “ötekilik hâli”ni bir istisna olmaktan çıkması ve giderek bir kaideye dönüşmesi gerçeği ile ele alınmıştır. Bu dönüşümün izini ise “tekinsiz” (*unheimlich*) kavramı ile sürmek mümkündür. *Heimlich*'in bilindik, eve ait olan anlamının zamanla saklı, bastırılmış olan anlamına dönüşmesi gibi, tekinsiz olanın belirsizlik ve bastırılmış olanın geri dönüşü olarak ele alınışı, bu çalışmada içeridekiler ve dışarıdakiler ilişkisini belirlemiştir. Filmlerde ev ve ona müdahale edenlerin tekinsizliğinden çok, yerin yitimiyle belirlenmiş içeridekilerin tekinsizliği daha önemli bir mesele olarak ele alınmıştır. Bu spekülatif ele alış, görünenin ötesi hakkında düşünmekle mümkündür. Böylelikle filmlerde dış müdahaleye maruz kalmadan önce, zaten içeride saklanan, engel olunamayan içkin sorunun üstüne bir de dışarıdan gelen şiddet, aslında içeride “bastırılmış” olanın yansıtılması olarak düşünülmüştür.

Bu bağlamda yerin yitimini, eve dönüş özlemini en çok hissedenler içeridekilerdir. Güncel politika ve küreselleşme süreçlerine bakarak, bu tartışma modernitenin düşünümselliği ve göçmen sorunu ile birlikte ele alınmıştır. Geline nokta da, modernin kendi üzerine de düşünme gerekliliğini, deneyimlenen sürecin ve sonuçlarının yalnızca çitler ve sınırlarla anlaşılamayacağını açıkça göstermektedir. Tekrar etmek pahasına söylenmelidir ki "muhtemel olan" ve ihtimallerin önünü açacak olan, meseleye Kafkavari bakışla "yer"ini çoktan yitirmiş "yavuz ev sahibi"nin hırsız nasıl "bastırdığını" da açığa çıkarmaktadır. Düşünümsellikle tanımlanan modernite, zaten içkin bir özelliği olan düşünümselliği aşırı kurumsallaştırmasıyla neredeyse imha etmiştir. Bu imha sürecini ihtimaller üreterek potadan çevirebilmek; duyuların ve aklın arasından kendine "muhtemel olanla" bakabilmek ve onu yeniden üretebilmekle mümkündür.

### **Kaynakça**

Alver, K. (2010). *Siteril Hayatlar*. Ankara: Hece.

Augè, M. (1997). *Yer-olmayanlar Üstmodernliğin Antropolojisine Giriş* (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: Kesit.

Bauman, Z. & Lyon, D. (2013). *Akışkan Gözetim* (Çev. E. Gen). İstanbul: Ayrıntı.

Bauman, Z. (2006). *Küreselleşme* (Çev. A. Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı.

Casey, E. (2001). Body, Self and Landscape: A Geophilosophical Inquiry into the Place-World. P. C. Adams, S. Hoelscher & K. E. Till (Ed.), *Textures of Place: Exploring Humanistic Geographies* (s. 403-425). Minneapolis: University of Minnesota.

Cohen, P. M. (2011). Conceptual Suspense in Hitchcock's Films. T. Leitch & L. Poague (Ed.), *A Companion to Alfred Hitchcock* (s. 126-138). West Sussex: Wiley-Blackwell.

Cündioğlu, C. (2015). Cebrail'in Kanatları: Muhayyileye Dair. *Bersay İletişim Enstitüsü (Bİ'E) Felsefe Dersleri*. <https://www.youtube.com/watch?v=15P6mN9a0wk>

Easthope, H. (2004). A Place Called Home. *Housing, Theory and Society*, 21, 128-138. <http://dx.doi.org/10.1080/14036090410021360>

Fenomenoloji. (2002). A. Güçlü, E. Uzun, S. Uzun & Ü. H. Yolsal (Ed.), *Felsefe Sözlüğü* (s. 611-621). Ankara: Bilim ve Sanat

- Fiddler, M. (2013). Playing Funny Games in The Last House On The Left: The Uncanny and the 'Home Invasion' Genre. *Crime, Media, Culture*, 9, 281-299. [www.cmc.sagepub.com/content/9/3/281.full.pdf+html](http://www.cmc.sagepub.com/content/9/3/281.full.pdf+html)
- Fincher, D. (Yönetmen). (2002). *Panik Odası* [Film]. ABD: Columbia.
- Freud, S. (1995). The Uncanny (Çev. A. Strachey). S. L. Gilman (Ed.), *Psychological Writings and Letters* (s. 120-153). New York: Continuum. <http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>
- Giddens, A. (1997). Risk, Trust, Reflexivity. U. Beck, A. Giddens & S. Lash (Ed.), *Reflexive Modernization: Politics, Tradition, and Aesthetics in the Modern Social Order* (s. 184-197). Cambridge: Polity.
- Jentsch, E. (1997). On the Psychology of the Uncanny. *Angelaki*, 2(1), 7-16. <http://dx.doi.org/10.1080/09697259708571910> (Özgün eser 1906 tarihlidir)
- Lash, S. (2006). Experience - Problematizing Global Knowledge. *Theory, Culture & Society*, 23, 335-342. <http://tcs.sagepub.com/content/23/2-3/335.full.pdf>
- Massey, D. (1995). The Conceptualization of Place. D. Massey & P. Jess (Ed.), *A Place in the World* (s. 45-85). Oxford: Oxford University.
- Ritzer, G. (2000). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek* (Çev. Ş. Süer Kaya). Ayrıntı: İstanbul.
- Roth, E. (Yönetmen/Senarist). (2015). *Yanlış Kapı* [Film]. ABD: Lionsgate Premiere
- Talu, N. (2012). Bir Arzu Nesnesi Olarak Ev. N. A. Artun & R. Ojalvo (Ed.), *Arzu Mimarlığı: Mimarlığı Düşünmek ve Düşlemek* (s. 73-117). İstanbul: İletişim.
- Tuan, Y. F. (1980). Rootedness versus Sense of Place. *Landscape*, 24, 3-8.
- Tuan, Y. F. (1975) Place: An Experiential Perspective. *Geographical Review*, 65(2), s. 151-165. [www.jstor.org/stable/213970](http://www.jstor.org/stable/213970) 23.05.2016