

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO TELEVİZYON SİNEMA ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**BERNARD TSCHUMİ’NİN MEKÂNSAL ŞİDDET
KAVRAMI ÜZERİNDEN, KORKU
SİNEMASINDAKİ MEKÂNSAL ÖĞELERİN
OKUNMASI**

Beste Çırak

2501190815

TEZ DANIŞMANI
DOÇ. DR. Gülin Terek Ünal

İSTANBUL – 2022

ÖZ

BERNARD TSCHUMİ'NİN MEKÂNSAL ŞİDDET KAVRAMI ÜZERİNDEN, KORKU SİNEMASINDAKİ MEKÂNSAL ÖĞELERİN OKUNMASI

BESTE ÇIRAK

Mekândan bağımsız bir sinema düşünölemeyeceği gibi, olaydan bağımsız bir mekân da düşünölememektedir. Konu korku sineması olduğunda ise bu ilişkiler iyice çetrefilli bir hal almaktadır. Korku sinemasında mekân, yalnızca bir tasarım unsuru olarak değil; bir başrol oyuncusu olarak yer almaktadır. Beden ile mekânın, mimari tekinsizlikler aracılığıyla birbirlerine uyguladıkları şiddet ise korku sinemasının en temel unsurlarından birini oluşturmaktadır. İki farklı düzenin birbirine sokulması sonucunda kaçınılmaz olan mekânsal şiddet, günlük hayatımızın her alanında olduğu gibi sinemada da yerini sağlamlaştırmaktadır. Bu tezde; çalışma içerisinde belirlediğimiz mimari tekinsizlikler aracılığıyla incelenen korku filmleri üzerinden, mekânın bedene ve bedenın mekâna uyguladığı şiddetin, dolayısıyla mekânın, korku sinemasının temel unsuru olduğunu ortaya konmaktadır.

Anahtar Kelimeler: tekinsizlik, korku sineması, mimari tekinsizlikler, mekânsal şiddet

ABSTRACT

READING SPATIAL ELEMENTS IN HORROR CINEMA THROUGH BERNARD TSCHUMI'S CONCEPT OF SPATIAL VIOLENCE

BESTE ÇIRAK

Just as it is not possible to think of a cinema independent of the space, neither can a space independent of the event. When it comes to horror cinema, these relationships become more complicated. Space in horror cinema is not only a design element; takes place as a leading actor. The violence that the body and space inflict on each other through architectural uncanny forms one of the most basic elements of horror cinema. Spatial violence, which is inevitable as a result of the intermingling of two different orders, consolidates its place in cinema as in every aspect of our daily life. In this thesis; through the horror films, which are examined through the architectural uncanny we have determined in the study, it is revealed that the violence of the space to the body and the body to the space, and therefore the space, is the basic element of the horror cinema.

Keywords: uncanny, horror cinema, architectural uncanny, spatial violence

ÖNSÖZ

Tez yazma süreci, tüm sancılara rağmen, ruhuma çok iyi geldi. Durup düşünme özgürlüğü, sakince teze odaklanmak, zihnimin kapılarını aralamak, gerçekten istediğim bir şey için emek harcamak ve en önemlisi tüm bunları anlamlı kılmak. O yüzden teşekkürlerim, tüm içtenliğiyle.

Beni bu yolda yalnız bırakmayan sevgili tez danışmanım Doç. Dr. Gülin Terek Ünal'a, değerli jüri üyelerine, hayatta en keyif aldığım şeylerden biri olan sinema üzerine düşünmeyi öğrendiğim Dr. Çağdaş Emrah Çağlıyan'a ve yollar ne kadar çetrefilli olursa olsun oyunun içinde olmayı öğrendiğim Dr. Deniz Tansel İlic'e çok teşekkür ederim.

Her zaman bana destek olan canım annem ve babama, her zaman yanımda olan ve ufkumu açan ablama, tüm güzel dostlarıma, kız kardeşlerime ve biricik sevgilime; ayrıca içimi sıcacık yapan patili dostlarım Susu, Boncuk, Momo, Pembe Kulak, Dursun, Hasan Ali, Tarçın, Duman, Arap ve Muhtar'a çok teşekkür ederim.

Yaşattığınız tüm güzellikler için size minnettarım.

Beste Çırak

İstanbul, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
TABLolar LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

KORKU, KAYGI VE TEKİNSİZLİK KAVRAMLARININ İNCELENMESİ & KORKU SİNEMASI

1.1. Korku ve Kaygı.....	5
1.2. Tekinsizlik.....	6
1.3. Korku Sineması.....	7
1.3.1. Korku Sinemasında Alt Türler.....	11
1.3.1.1. Doğaüstü.....	12
1.3.1.1.1. Öteki Dünya.....	13
1.3.1.1.2. Canavarlar.....	13
1.3.1.2. Katiller ve Gore.....	14
1.3.1.3. Tekinsiz.....	15

İKİNCİ BÖLÜM

KARAKTER OLARAK MEKÂN, MEKÂNSAL ŞİDDET VE TEKİNSİZLİKLER

2.1. Karakter Olarak Mekân.....	19
2.2. Mekânsal Şiddet (Olay, Eylem, Program).....	23
2.2.1 Program ve Çatışma.....	28
2.3. Mimari Tekinsizlikler.....	30
2.4. Mekânsal Şiddet ve Tekinsizlik.....	35

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEKİNSİZLİK ANALİZLERİ

3.1. Karanlık ve Şiddet.....	39
3.2. Erişim Yoksunluğu ve Şiddet.....	41
3.3. Dar Hacimler ve Şiddet.....	42
3.4. Estetik Yüceler ve Şiddet.....	43
3.5. Harabe Estetiği ve Şiddet.....	45
3.6. Nirengi Noktaları ve Şiddet.....	46
3.7. Aşırı Kimlik Durumları ve Şiddet.....	48
3.8. Tenhalık ve Şiddet.....	49

TARTIŞMA VE SONUÇ.....	53
------------------------	----

KAYNAKÇA.....	56
---------------	----

EKLER.....	69
------------	----

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 3.1. <i>Karanlık ve Şiddet</i>	40
Tablo 3.2. <i>Erişim Yoksunluğu ve Şiddet</i>	42
Tablo 3.3. <i>Dar Hacimler ve Şiddet</i>	43
Tablo 3.4. <i>Estetik Yüceler ve Şiddet</i>	45
Tablo 3.5. <i>Harabe Estetiği ve Şiddet</i>	46
Tablo 3.6. <i>Nirengi Noktaları ve Şiddet</i>	47
Tablo 3.7. <i>Aşırı Kimlik Durumları ve Şiddet</i>	49
Tablo 3.8. <i>Tenhalık ve Şiddet</i>	51
Tablo 3.9. <i>Tekinsizlikler ve Şiddet</i>	52

GİRİŞ

Sinemayla olan gönül bağı, babamın elimizden tutup götürdüğü bir alışveriş merkezindeki küçük sinema salonunda başladı. 2002 yılında, sinema salonunda ilk izlediğim film olan Buz Devri'ni izlerken yaşadığım heyecanı ve bu heyecandan yerime oturamayışımı, bebek ile mamutun ayrılış sahnesine olan üzüntümden hıçkırığa hıçkırığa ağladığımı, bu ikilinin kavuşma sahnesinde ise koşup sevinçle ablama sarıldığımı hiç unutmadım. Yıllar geçtikçe, ikimizin de emekleriyle, bu coşkulu ilişki şekil değiştirse de hep devam etti ve beni buraya; bu tezi yazmaya itti. O sinema salonunda hissettiğim şey neydi? Peki, büyüdükçe tutkunu olduğum korku sinemasında beni çeken şey ne, sadece korkmak mı? Bu soruların cevabını ararken kendimi hep sinema ve mekân ilişkisini tartışırken buldum. Akademik meclislerde genellikle hor görülen ve sesli söylemekten korktuğum korku filmleri sevgim ise beni, bu konuyu düşünmeye ve korkunun derinliklerine inmeye yönlendirdi. Tschumi'yle ve onun olay ve mekânsal şiddet kavramlarıyla tanışmamla birlikte tam olarak bir açıklama getirebildiğim aklımdaki soruları sizlerle de paylaşmak ve korku sinemasında mekâna, hak ettiği başrolü vermek istedim.

Tüm gerçekliğimizin mekânlarla çevrili olduğu evrenimizde, mekândan bağımsız bir yaşam düşünölemeyeceğı gibi; insan zihninin dışı vurum alanlarından olan sinema da mekândan bağımsız düşünölememektedir. Doğası gereğı mekânla iç içe bir ilişkiye sahip olan sinemada, konu korku sineması olduğunda bu ilişki iyice ayyuka çıkmakta ve bir dayatma haline gelmektedir. Korku sinemasında mekân, bir tasarım unsuru olmanın çok daha ötesine geçmekte; tüm tekinsizliğiyle filme hâkim olmakta ve bir başrol gibi varlığını sürekli dayatmaktadır. Tüm karakterleri çepeçevre saran mekân, o karakterleri ve olayları yörüngesinde tutmaktadır. Bu bağlamda çalışma, korku sinemasında mekânın temel unsur olduğu tezini savunmakta ve bu tezi Tschumi'nin olay ve şiddet kavramları ile Freud'un tekinsizlik kavramı üzerinden açıklamaya çalışmaktadır.

Çalışmada araştırma yöntemi olarak söylem analizi seçilmiştir. Foucault'ya göre söylem, içinde birçok farklı hiyerarşik yapı ve iktidar ilişkileri barındıran bir yapıdır. Bu yapı içerisinde tüm insanlığı değiştirebilecek ve dönüştürebilecek ancak

sınırları da belirlenebilecek birçok kavram barındırmaktadır. Farklı düşünceler, inanışlar, normlar, değerler, kelimeler, kurumlar, gelenekler ve dilden oluşan her şey söylemi oluşturmaktadır (Baş & Akturan, 2008). Ona göre "...söylem birbirinden ayrı bir mevkiler ağıнын yayıldığı mekândır" (Keskin, 1999, s. 18). Bu bağlamda korku filmlerindeki mekânsal tekinsizlikleri ve bu tekinsizliklerin bir şiddet aracına dönüşmelerini incelerken kullanacağımız araştırma yöntemi olan söylem analizi "...söylenen cümlelerin anlamını bir başka deyişle gerçek değerini belirlemek ve anlatılmak isteneni ortaya koymaktır (Baş & Akturan, 2008, s. 28)".

Korku, kaygı tekinsizlik kavramlarını inceleyeceğimiz birinci bölümde; birbirine çok yakın duran bu kavramları tanımlamaya ve aralarındaki farkı ortaya koymaya çalışacak, tekinsizliği yaratan koşulları inceleyeceğiz. İkinci bölümde ise sinemada tür olgusunu, korku sinemasını ve ortaya çıkışını, korku sinemasının her dönemde popülerliğini sağlayan şeyin ne olduğunu, farklı dönemlerdeki korku filmlerinin yaratan küresel koşulları ve bu koşulların beyaz perdeye nasıl yansıdığını inceleyeceğiz. Aynı zamanda korku sinemasında bir alt tür ayrımı yapmaya çalışarak, türün ayrıntılı incelemesi ortaya koyacağız. Devam eden sayfalarda sinemada mekânın önemini açıklayacak ve korku sinemasında mekânın vazgeçilmez bir öge olduğunu ortaya koyacağız. Tüm koşullarıyla mekânın olanaklarını özel, kamusal, yarı kamusal/özel mekânlar ve mahremiyet kavramı üzerinden tartışacağız.

Üçüncü bölümde ise mekânın, bir karakter olarak varlığı üzerinde düşünecek ve tasarım ile kullanım arasındaki çetrefilli ilişkiyi inceleyeceğiz. Bu ilişkinin göz ardı edilmesi ve mekânın sosyoekonomik bağlamlardan koparılmasının doğurduğu sonuç ile bedenın mekâna dâhil olma durumunu tartışacağız. Bölüme Tschumi'nin olay kavramını açıklamakla devam edecek ve mekânsal şiddeti tanımlayacağız. Şiddet olmadan mekânın var olamayacağını; birbirinden farklı iki sistemin, beden ve mekânın, kaçınılmaz bir şiddet ilişkisine sahip olmalarını ve ilişkinin yeğınlığını ortaya koymaya çalışacağız. Beden ve mekânın karşılıklı olarak şiddet uyguladığı ilişkileri örneklerle açıklayacak, şiddetin nasıl bir ritüele dönüştürüldüğüne tanık olacağız. Program ve çatışma arasındaki ilişkiyi ortaya koyduğumuz başlıkta ise bedenın mekânın programını nasıl sekteye uğrattığını inceleyecek, program ve olay kavramlarının karşılıklı ilişkileri tespit edeceğiz. Mimari Tekinsizlikler başlığında ise

bu tekinsizlikler, korku sinemasında mekânı incelerken önemli dayanak noktaları olacağına inanılan, sekiz başlık halinde kavramsallaştırılarak tanımlanacak ve açıklanacaktır. Bu sekiz başlık; Karanlık, Erişim Yoksunluğu, Dar Hacimler, Estetik Yüceler, Harabe Estetiği, (İşgal Edilmiş) Nirengi Noktaları, Aşırı Kimlik Durumları ve Tenhalık ve Merkezden Uzaklık olarak sıralanmaktadır. Son olarak ise mekânsal şiddet ve tekinsizlik arasında ilişki Pompeii örneği üzerinden ortaya konmaya çalışılacaktır.

Tespit ettiğimiz tekinsizlik başlıklarını, mekânsal şiddete dönüştüren şeyin ne olduğunu tartışacağımız dördüncü bölümde ise mekânsal şiddetin iki yönünü de tüm tekinsizlik başlıklarında tek tek inceleyecek ve korku sinemasından örneklerle ortaya koyacağız. Her mimari tekinsizlik başlığının altında, analizlerimiz sonucunda tespit ettiğimiz mekânsal şiddetler küçük tablolar halinde verilecek, bölümün sonunda ise tüm mimari tekinsizlikler ve mekânsal şiddet örnekleri tek bir tabloda birleştirilecektir. Son olarak ise tekinsizlikler aracılığıyla uygulanan şiddetin, dolayısıyla mekânın, korku sinemasının temel unsuru olduğunu ortaya konacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

KORKU, KAYGI VE TEKİNSİZLİK KAVRAMLARININ İNCELENMESİ & KORKU SİNEMASI

Bu bölümde korkuyu tanımlamaya çalışacak, içimize ne kadar işlediğini ve bize ne kadar yakın olduğunu açıklayacağız. Aynı zamanda korku ve kaygı arasındaki farkı da ortaya koyarak; birbirine çok yakın duran bu iki kavramı yaratan koşulları tartışacağız. Korkunun büründüğü var olma hali ve kaygının verdiği hissedilme çabasını inceleyeceğiz. Tekinsizliğin ikili anlamı üzerinde duracak ve aslında ne kadar tanıdık olduğunu ortaya koyacağız. Korku sinemasının beslendiği köklere inecek ve tarihsel süreçlerini inceleyeceğiz. Daha sonra ise bir alt tür ayrımına inecek ve korku janrları üzerine bir ayrım ortaya koymayı deneyeceğiz.

“Gerçek veya beklenen bir tehlike ile yoğun bir acı karşısında uyanan ve coşku, beniz sararması, ağız kuruması, solunum ve kalp atışı hızlanması vb. belirtileri olan veya daha karmaşık fizyolojik değişmelerle kendini gösteren duygu (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2021).”

Korku, belki de kendi somut varlığını en çok hissettiren duygudur. Her yerde ve her zaman kendine bir yer bulur. Evrimsel süreç boyunca peşimizi bırakmayan korku; tüm psikolojik ve fizyolojik belirtileriyle kendini hatırlatır. Gözün görebileceği her yerde olan korku, göremediği yerlere de sinmiştir. Bazen fark edilen, bazen sinsice zayıf anımızı kollayan, bazen hazır olda dahi beklenen korku; her zaman bedenimize ve zihinlerimize sızmaya hazırdır. Çok küçük yaşta, hatta rahat ve sıcacık anne karnından birden kocaman ve buz gibi dünyaya atıldığımızda duyduğumuz ilk korku; içimize işler ve böylece tanıştığımız korku bizimle birlikte büyür. Her yaş ve her geçen yıl kendine özgü korkulara sahiptir ve kendinden öncekilere eklenir. Hayvanlarda da gözlemlediğimiz korku, kuşkusuz insanlardaki kadar varyasyonlu ve karmaşık değildir. İnsan ırkının bilişsel yeteneği, onun zihnini giderek daha komplike hale getirmiştir. Evrimsel olarak taşıdığımız ölüm, düşme, yaralanma, yalnızlık gibi

korkuların yanı sıra başka korkuları da birbirimizle paylaşır ve korkuyu yayarız. Yayılarak büyüyen korku, içinden çıkılmaz ve kontrol edilemez bir hal aldığında toplumsal krizlere hatta savaşılara neden olmaktadır. Freud'un "...korku önce hissedilen bir şeydir" (Freud, 2017, s. 65) tanımlaması da korkunun duygulanım yaratma becerisidir.

Korku bize tam anlamıyla ulaşmadan önce sinyallerini gönderir ve o sinyallerin yarattığı heyecan, korkunun; "ben geliyorum" deme şeklidir. Korkuya verilen tepkileri psikolojik ve fizyolojik olarak iki düzeyde inceleyen Mannoni, korku tepkisi verebilmek için öncelikle gerçek ya da düşsel olarak tehlikeyi tanımak gerektiğini söyler. Korkunun duygulanım yeteneği de tam burada devreye girer; kendini tanıtmadaki becerisi. Psikolojik düzeyde verilen tepkinin iki uç kutupta olduğunu söyleyen Mannoni'ye göre ilk tepki, cephe almak ve saldırıya geçmektir. Ürküntünün boyutu ne kadar büyükse, kişi de o kadar saldırganlaşmaktadır. İkinci tepki ise tehdite karşı bir direnişin olası görülmediği ya da zarar görülebilecek bir saldırıdan kaçış halidir. Mannoni, bu iki tepkinin saldırganla karşı işe yaramadığı durumlarda ise "klasik" olarak adlandırdığı ortak tepkinin verildiğini söyler: boyun eğme (Mannoni, 1992, s. 8-12). Ki bu çok uzak bir ihtimal olarak görülmemektedir çünkü "içgüdüden akla, reflekslerden eyleme kadar her şey korkunun etkisiyle daralır" (Delpierre, 1974, s. 55; akt. Mannoni, 1992, s. 11).

1.1. KORKU VE KAYGI

Korku ve kaygı; birbirini besleyen ancak sanılanın aksine karşılaştıklarında sadece birinin yola devam edebildiği iki farklı kavramdır. Kendini tanıtmaya becerisine sahip olan korku, bu tanışma için can atar. Saçlarını tarar, gömleğini ütüler ve en hazır haliyle karşımızdadır. Kimi zaman bir köşe başında bizimle çarpışmayı bekler, kimi zamansa düşünmeden çelmeyi takar. Onunla tanıştığımızda ise gözlerini kırpmadan bize bakar. Onu görürüz, biliriz ve tanırız. Korku, hayat bulabilmek için varlığa bürünmeli ve tanınmalıdır.

Kaygı ise varlığa bürünmesinden endişe duyulan ve tanımlanamayandır, sonsuz bir beklentidir. J. Favez Boutonier kaygıyı, içerik bekleyen bir boşluk biçimi olarak tanımlar. İçerik bulunduğu anda yani kaygı bir nesne tarafından ele

geçirildiğinde; korkuya dönüşür. Kaygı, kendine somut bir neden bulduğunda ortadan kaybolur ve yeni bir korku doğar (Mannoni, 1992, s. 37). Bu bağlamda korku bir şeyin korkusu yani bir nesnenin sahibiyken; kaygı, endişeli bir bekleyiştir. Korkunun nedeni ortadan kalktığında, korku da kaybolur; geçicidir. Fakat kaygı sürekli, durmadan işler. Sürekli bir nesneye tutunmak, onda var olmak ister. Bir dönme dolapta bizi misafir eden kaygı, nesnesini bulamadıkça dönüp durur ve bizi de asla indirmez. Ancak kaygı da korku gibi özümüzdedir ve çoğu zaman yaşamamız için gereklidir. Kierkegaard, yasağın Âdem'i kaygılandığı söyler ve bu kaygılar Âdem'in özgürlüğü fark etmesine sebep olur. Özgürlüğün olanaklılığı, yasakla birlikte gelen kaygı ile mümkündür (Kierkegaard, 2018). Bizi tehlikelerden uzak tutarak hayatta kalmamızı sağlayan kaygı; bu olumlu tavrını bırakıp, tehlikeleri devleştirerek sürekli bir riskle bizi deliliğin eşiğine sürüklediğinde ise en büyük dostumuz, en karanlık düşmanımıza dönüşür. Tıpkı en huzurlu uykularımızı uyuduğumuz yatağımızda bizleri bekleyen kâbuslar gibi.

1.2. TEKİNSİZLİK

Tekinsiz, unheimlich, evcil olmayan

Freud tekinsizi, korku yaratan şeylerin eskiden beri bilinen ve yabancı olmayan bir şeye geri uzanan türü olarak tanımlıyor. Türkçeye tekinsiz olarak çevrilen Almanca sözlük “unheimlich”; “heimlich” (evsel), “heimish” (yerli) sözcüğünün -bildik olanın- karşıtıdır (Freud, 2016, s. 326-327). Ancak bu bizi tanımadığımız her şeyin tekinsiz olduğu, tanıdık olanların ise güvenilir olduğu yanılgısına götürmemelidir. Yabancı şeyi tekinsiz hale getiren şey; kolayca tanıdık olana eklemlenebilir, onu değiştirebilir ve yabancı olana dönüştürebilir. Bu bağlamda Freud'un dikkat çektiği “heimlich”'in iki anlamlılığına göz atmak gerekmektedir. Heimlich ilk anlamıyla eve ait olan, yabancı olmayan, bildik, evcil, candan, dostça anlamlarına gelirken; bir yandan da gizli, başkalarının bilmemesi için gözden kaçırılan, başkalarından saklanan anlamlarını taşımaktadır (Freud, 2016, s. 329). Birisinin heimlichini bulmak, gizli bir şeyini açığa çıkarmak; eğer kendi isteğiyle vermezse zorla ve heimlich alabiliriz vb. örneklerle “heimlich” sözcüğünün karşıt ve farklı anlamları arasındaki geçirgenliği aktaran Freud, “heimlich” sözcüğünün “unheimlich” olanı da karşıladığını vurgular.

Bir yönüyle benimsenen ve bilinen bir şey ifade eden heimlich, diğer yönüyle ise gizli ve esrarengiz bir şeye dönüşmektedir.

Schelling'in, "unheimlich" gizli ve saklı kalması gereken ama ortaya çıkmış her şeye verilen addır (Freud, 2016, s. 330-331) tanımlaması ise yine bu iki anlamlılığa işaret etmektedir. Zihnimizde dönüp duran, en güçlü şekilde hissettiğimiz, en tanıdık duygularımızın ağıımızdan çıkmasıyla en korkutucu gerçeklerden birine dönüşmesi; belki de bu tanımlamanın en somut örneklerindendir. Böylece heimlich son raddede tekrar kendisiyle, karşıt anlamlı hali olan unheimlich ile karşılaşana dek bu iki anlamı da geliştirir ve taşır (Freud, 2016, s. 332).

1.3. KORKU SİNEMASI

Sinemada tür olgusu, çeşitli ticari koşullar ve popülerlik sonucu ortaya çıkmıştır. "Film yapımcısı için bir film öncelikle bir maldır ve satılması gereklidir" (Özden, 2014, s. 216). İzlemek istediği filme para ödeyen izleyici, popüler türleri yaratmış ve devamlılığını sağlamıştır. Bu bağlamda türler, aynı zamanda toplumun kendisiyle yüzleşmesine ve belirli kültürel kodların oluşturularak aktarılmasına da hizmet etmiştir. Bu durum filmler aracılığıyla değer yargıları oluşturulmasına neden olmuştur. Kültür endüstrisi, insanları her ürününde hatasız bir şekilde yeniden üretebilecek kalıplara dökerken; tür filmleri de yarattığı özdeşim yansımasıyla bu üretimi destekler.

Korku sineması, sinemanın en uzun ömürlü ve en çok ilgi gören türüdür (Abisel, 1999, s. 116). Korkunun temel çatışma alanı olan bilinçaltı, her zaman karanlık bölgemiz olarak kaldığı için korku türü köklü değişikliklere uğramaz ve popüleritesini yitirmez. Western türünün aksine uygar olan yer dışarıdır. Evimizin içi tehlikelerle ve tekinsizliklerle doludur. Bu, kendi içsel ve karanlık dünyamızın dışa vurumudur. İnsanın içi her zaman şehvetle ve karanlık tutkularla doludur. Aristoteles'in "...uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir" (Aristoteles, 2013, s. 12) cümlesiyle tanımladığı tragedyanın seyirci üzerindeki etkisi olan katarsis; korku türünün en önemli silahlarından biridir. Yaşanan özdeşim ve katarsisin temelleri; insani korkularımızın yanı sıra edebiyatta, folklarda ve dini öğretilerde yatmaktadır.

“Korku sineması; başkaca türler gibi sessiz dönemden kalma klasik yapıtlara ve upuzun bir edebiyat geleneğine, bir mirasa sahiptir. Korku sineması; ölümsüz mitoslarla beslenen, var olanlara başkaca ve yeni mitoslar ekleyen kocaman bir gelenektir (Scognamillo, 1996, s. 59).”

Yüzyıllardır nesilden nesle anlatılan hikâyeler, çocuklara korku salan gece canavarları, dul kadınlara musallat olan cinler, geç saatlerde yapılan işleri seyretmeye gelen şeytanlar ve daha niceleri; kültürlerin kendi korku-itaat ve eğitim mekanizmalarıdır. Aynı zamanda korku filmlerinin ucuza mal olması, kolay tüketilebilir olması ve bıraktığı etkiye odaklanması da yapımcılar için türü vazgeçilmez kılmaktadır.

“Korku filmlerinin dönemsel olarak ayrı temaları, karakterleri vardır. Fakat işlev aynıdır. Her film, kendi döneminin gerçekliğinin güdümlenmiş, mistifiye edilmiş izdüşümünü korkutarak veya tiksindirirerek yansıtır” (Yavuz, 2005, s. 94).

19. Yüzyılda Sanayi Devriminin getirdiği yabancılaşma, korkunun çıkış noktasıdır. Kendi kabuğuna çekilen insan, dünyadaki yerini sorgulamaya başlar ve inanç dünyası sarsılır. İlk korku filmi denemeleri, 19. Yüzyıl sonlarında dönemin bilinen isimleri Lumiere Kardeşler ve Georges Méliès tarafından yapılır. Bunlar sabit bir dekorda oynanan çok kısa gösteriler gibidir. Devam eden yıllarda tekniğin gelişmesi, 1. Dünya Savaşı sonrası yaşanan ekonomik dalgalanmaların ve geleceğin belirsizliğine duyulan korkunun sinemaya yansması olan Alman dışavurumculuğunun da etkisiyle daha çok mekân, set, açı ve ışık kullanılan daha uzun filmler çekilir. Gerçek dışı dekorlar ile ışık ve gölgenin abartılı kullanımıyla yaratılan kontrast ve perspektiflerin çarpıtılması akımın en belirgin özellikleridir. *The Cabinet of Dr. Caligari* (Wiene, 1920) ve *Nosferatu* (Murnau, 1922) klasikleri, bu filmlere örnek gösterilebilir.

1930'lara gelindiğinde korku sineması altın çağını yaşar. Sesin de ortaya çıktığı bu yıllarda aniden yükselen seslerin kullanıldığı korkutma üzerine olan sinema popülerdir. 1940'larda da düşman hala apaçık ve dış görünüşüyle toplumdan direkt ayrışarak hemen tanınır. 1950'lerde ve 1960'larda düşman artık içimizden biridir. Joseph McCarthy'nin adıyla anılan cadı avı dönemi, II. Dünya Savaşı sonrası başlayan Soğuk Savaş dönemine işaret eder. Bir kızıl panik dalgası yaratılan dönemde, McCarthy elinde ABD'yi devirmek isteyen bir komünistler listesi olduğunu iddia eder. Toplumda antikomünist bir kuşkuculuk yaratan olay, bir av ayinine dönüşür ve birçok insan acı dolu soruşturmalar geçirir. Herkes artık olası bir düşmandır. Bu dönemin korku sinemasına yansıması da düşmanın silikleşmesi ve görünüşündeki aşırı kimlik durumlarından sıyrılıp herhangi birine dönüşmesi şeklinde görülür. Düşman artık Norman Bates (*Psycho*, Hitchcock, 1960) gibi içimizden biridir ve kimseye güvenemeyiz.

70'lere gelindiğinde korku tekrar altın çağlarını yaşar. ABD Başkan Adayı Robert F. Kennedy'ye yönelik suikast, yine ABD'de gerçekleşen büyük bir siyasi ve federal skandal olan Watergate ve milyonlarca sivilin öldüğü Vietnam Savaşı'nın etkisiyle tekinsizlik bütün dünyayı sarar. Dönem filmlerinde savaşa ve yıkıma karşı olan gençlerin eylemleri *The Exorcist*'teki (Friedkin, 1973) küçük kız Regan, *Night of the Living Dead*'teki (Romero, 1968) kaçacak yeri olmayan gençler ve *Rosemary's Baby*'de (Polanski, 1968) gördüğümüz içinde yaşadığı topluma uyum sağlamak zorunda kalan genç anne Rosemary gibi örneklerle gençler cezalandırılır ve sistem olumlanır. Muhalefet olanın sesi kesilir.

80'ler ise korku hayranlarının ve film yapımcılarının kanlı hayallerinin görkemli yılıdır. Animatronik, sıvı ve köpük lateks alanındaki teknik gelişmeler, yakın çekimler ve tamamen renklenmiş sinema; canavarları kuyusundan çıkarır. Ekrana sıçrayan kan ve gerçek gibi görünen uzaylılar; korku sinemasında devrim yaratır. *From Beyond* (Gordon, 1986) ve *Society* (Yuzna, 1989) gibi örnekler; gelişen malzeme teknolojisinin örnekleridir. Yaygınlaşan ekranlar ve internet, insanın başkalaşması üzerinden *Videodrome* (Cronenberg, 1983) gibi filmlerde eleştirilirken; yükselen neoliberalizm sonucu artan kamusal alan – özel alan çatışması da *A Nightmare on Elm Street* (Craven, 1984) ve *The Shining*'e (Kubrick, 1980) konu edinir.

90'lara geldiğimizde korku sineması, 80'lerdeki kan, çıplaklık ve lateks üçlenmesinden uzaklaşır. Hedonizm ve canavarlar eski kuytularına geri çekilir ve gölgelerdeki yerini alır. Soğuk savaş bitse de dünya genelinde yayılan kapitalizm ile 90'ların hemen başında patlat veren ve televizyonlarda canlı olarak izlenen Körfez Savaşı, çağın korkularını yaratmak için yeterlidir. 1992'de 4 polisin siyahi Amerikan vatandaşı Rodney King'i darp etmeleri ve ardından serbest kalmaları sonucu başlayan Los Angeles isyanları, yine bir siyahi olan O. J. Simpson cinayeti, 1994 yılında yaklaşık yüz gün içinde 800.000 insanın öldürüldüğü Ruanda Soykırımı, 1992 - 1995 yılları arasındaki Bosna Savaşı sırasında gerçekleşen Boşnak Soykırımı; insanlara korkmak için yeterli koşulları sağlamaktadır. Öteki için saklanacak bir yer kalmamıştır. Artan seri katil filmleri, bu tekinsizliğin sonucudur. Evlerimizde bile rahat değilizdir, artık nedensiz yere öldürülebiliriz. Aynı zamanda yaklaşan milenyum da bazıları için dünyanın sonu demektir ve toplu intiharlar yaşanır; *End of Days* (Hyams, 1999) gibi filmler ise bu korkunun eseridir.

1 Ocak 2000'e gelindiğinde ise her şey eskisi gibi görünür. Ancak gerçek milenyum 11 Eylül'de başlayacaktır. ABD'ye yönelik terör eylemleri olan 11 Eylül Saldırıları ve ABD'nin "barış" götürme girişimleri toplumda infial yaratır. Bu toplumsal korku, korku filmlerinin gösterildiği salonların da katarsis yaşamak isteyen izleyici gruplarıyla dolup taşmasına sebep olur. Irak ve Afganistan'daki yerleşik muhabirler, 24 saat kesintisiz canlı yayınlar ve haberler sonucunda; küresel bilince askeri görüntüler hâkim olur. Medya ve askeri teknoloji, halka hiç olmadığı kadar yakından savaşı gösterir; artık askeri üniforma hepimizin kâbuslarında yerini alır.

Dog Soldiers (Marshall, 2002) ve *Deathwatch* (Bassett, 2002) filmlerinde serbest kalan birtakım doğaüstü güçlere karşı savaşan askerler, televizyonlardaki savaşa doymayan kitleleri sinema salonlarına çeker. Düşman insan dışı bir varlıktır, o zaman tüm insanlık bir arada olmalıdır. "Terörle Küresel Savaş" başlığı altında her şeyin mubah görüldüğü yıllarda işkence ABD'nin en büyük silahı geline gelir. Ebu Gureyb Cezaevi işkenceleri olarak anılan ABD ordusu ve CIA'nın Irak'ta Ebu Gureyb Cezaevi'ndeki tutuklulara uyguladıkları fiziksel ve cinsel şiddetler, siviller tarafından kameralı cep telefonları ile kaydedilir ve bu işkence görüntüleri yayınladılar. *Saw* (Wan, 2004), *Hostel* (Roth, 2005) ve *Captivity* (Joffé, 2007) gibi işkence filmleri de

gecikmez. Konformizmi ya da aksi takdirde cezalandırılmayı öğreten korku filmleri, halk kitlelerinin sistemle uyumlanmasını öğütler; yoksa işkence her an ve her yerde bizi beklemektedir.

Korku sinemasını incelerken, türün alt türlerini ortaya koymak ve daha ayrıntılı bir incelemesi sahası elde etmek gerekmektedir. Devam eden bölümde bu alt türler de kendi içinde gösterge bilimsel ve çatışma eksenli olarak devam eden bölümde kategorize edilmeye çalışılmıştır.

1.3.1. KORKU SİNEMASINDA ALT TÜRLER

Korku sinemasında alt türlere yönelik ayrımlar zamana, bakış açısına ve türe yönelik ilgiye bağlı olarak sürekli olarak değişmekte; çizilen sınırlarsa bu değişime ayak uydurmaktadır. Akademik metinlerin de ötesinde birçok farklı alt türe sabit olan korku sineması; korkularımız kadar ayrıntılı, farklı, çeşitli, öznel ve toplumsal başlıklarda incelenebilmekte. Korku, doğası gereği kolayca tanımlanamadığı için Todorov'un fantastik edebiyat tanımının, korku sinemasında alt türler hakkında bize yardımcı olabileceğini düşünüyorum. Todorov, 3 biçim ayırt etmektedir: tekinsiz, doğaüstü ve fantastik (Prohászková, 2012, s. 132). “Fantastik, kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlıktır (Todorov, 2004, s. 31)” tanımlamasını yapan Todorov; bu kararsızlığın dışına çıkıldığında fantastiğin sınırları dışına çıkıldığını ve verilecek herhangi bir kararın ise bizi tekinsize ya da doğaüstüne götürdüğünü söyler.

“Ya duyulardan kaynaklanan bir yanılsama, düş gücümüzün yarattığı bir şey söz konusudur ve o zaman yasalar olduğu gibi kalır ya da olay gerçekten oluşmuştur, gerçekliğin bir parçasıdır. İşte o zaman bu gerçekliği bizim bilmediğimiz yasalar yönetir (Todorov, 2004, s. 31).”

İlk durumda, zihin gücümüzün duyularımız aracılığıyla yarattığı bir yanılsama söz konusudur ve bu durumda gerçek dünyanın yasaları olduğu gibi işlemektedir; bu da tekinsizi yaratmaktadır. Gerçekten olan ve oluşunu sahip olduğumuz bilimsel

koşullarla açıklayamadığımız durumda ise doğaüstü olanla tanışırız. Bu bağlamda korku sinemasında alt türleri incelerken 3 ana başlık kullanmayı uygun görmekteyim. Bunlardan ilki gerçekleşen olayın bizim kontrolümüzde ve bilginiz dâhilinde olmadığı, Todorov'un fantastik tanımının dışında kalarak korkuyla buluşan doğaüstüdür. İkincisi ise tamamen akılcılaştırabildiğimiz ve ne yanılısamaya ne de düş gücüne yer veren bir kategori olarak katiller ve gore; son olarak ise metin kapsamında üzerine özellikle eğileceğimiz, dünyamızın yasalarının aslı gibi geçerli olduğu fakat duyularımızın bize çeşitli yanılısamlar ve düşünceler sunduğu tekinsizdir.

1.3.1.1. DOĞAÜSTÜ

Bildiğimiz doğa yasalarını aşan, onlarla tanımlayamadığımız ve deneyimlerimizin alanını ihlal eden durumları doğaüstü olarak tanımlamaktayız. İçine öteki dünyayla ilgili şeytanlar, melekler, hayaletler gibi birçok kavramı ekleyebileceğimiz doğaüstü; insan zihnini aşan telekinezi, büyü ve parapsikolojik çeşitli kavramları da kapsamaktadır. Çağlar önce doğaüstü olarak görülen ancak günümüzde ekolojik döngünün bir parçası olduğunu bildiğimiz yağmur yağması, şimşek çakması gibi doğa olayları ya da geçmişte psişik bir güç olarak görülen rüya görmek, doğaüstü olarak tanımlanmaktaydı. Geçen yıllar içinde tanımı ve kapsamı değişen doğaüstü, bazı toplumlarda ve dinlerde hala çok önemli bir güce sahiptir ve günlük hayatın bir parçasıdır.

Korkularımızın vücut bulmuş hali olan canavarlar da zombiler, vampirler, kurt adamlar gibi formlarda kendini var etmektedir. Bazen insan eliyle yaratılan canavarlar bazen de doğadaki varlıkların devleşmiş halidir. Metnin devamında doğaüstü başlığında incelediğimiz öteki dünya varlıkları ve canavarlar, ayrıntılı olarak kategorize edilmeye çalışılmıştır.

1.3.1.1.1. ÖTEKİ DÜNYA

Dünyamız dışında bir yaşam olduğu ve o dünyanın kendine ait kuralları olduğuna birçok insan inanmakta ve bunu savunmaktadır. O dünyanın sakinlerinin çeşitli sebeplerle, özellikle cezalandırma amacıyla, bizim dünyamıza yaptığı ziyaretleri konu alan filmler oldukça popülerdir. Genellikle modern dünya insanının

ve özellikle kadınların ya da ergenlikle birlikte cinselliği keşfeden bireylerin sahip olduğu özgürlüklerin cezalandırıldığı bu filmleri; kendi aralarında da, kısa örneklerle kategorize edebiliriz:

Hayaletler: *Candyman* (Rose, 1992), *Annabelle* (John R. Leonetti, 2014), *IT* (Muschietti, 2017).

Ev Musallatları: *Haunting* (Wise, 1963), *Poltergeist* (Hooper, 1984), *The Conjuring* (Wan, 2013).

Bedeni Ele Geçirenler: *The Exorcist* (Friedkin, 1973), *The Unborn* (Goyer, 2009), *The Rite* (Håfström, 2011).

Şeytanlar: *Demons* (Bava, 1985), *Constantine* (Lawrence, 2005), *Hereditary* (Aster, 2018).

Cadılar: *Rosemary's Baby* (Polanski, 1968), *The Blair Witch Project* (Sánchez & Myrick, 1999), *The Witch* (Eggers, 2015).

1.3.1.1.2. CANAVARLAR

Küçük yaştan itibaren canavar hikâyeleriyle büyürüz. Pek çok kültürün kendine has canavarları ve o canavarların kendine has kuralları vardır. Bu canavarlar zaman ve toplumsal değerlerle birlikte değişir, dönüşür ve yeni şeyler anlatır. Sınırlarımızı aştığımızda bizi cezalandırmak için ortaya çıkan bu canavarlar, biz harekete geçmeden dahi yargıda bulunmaya hazırdır.

Küçük bir çocukken merakla ama dehşet içinde Karadenizli babaannemden dinlediğim, yaramaz çocukları gece ziyaret eden canavar “*makluvat*”; ben büyüdükçe kendine birçok dost edindi. İnsanoğlu, içinde yaşadığı dev dünyada küçücük olduğunu fark ettiğinde büyük korkulara kapıldı. Büyük korkular büyük canavarlara, anormal boyutlu hayvanlara, yaşayan ölülere, dev bir boşluktan gelen uzaylılara dönüştü. Aslında kendi korkularımızın yansıması olan bu canavarların yaratımında kimi zaman da somut olarak yer aldık. Perdede karşılaştığımız canavarları sıralamak istersek:

Zombiler: *I Walked With a Zombie* (Tourneur, 1943), *Night of the Living Dead* (Romero, 1968), *28 Days Later* (Boyle, 2002).

Vampirler: *Nosferatu* (Murnau, 1922) *Dracula* (Browning & Freund, 1931), *Only Lovers Left Alive* (Jarmusch, 2013).

Kurt adamlar: *Werewolf of London* (Walker, 1935), *The Wolf Man* (Waggner, 1941), *An American Werewolf In London* (Landis, 1981).

Dev Yaratıklar: *Godzilla* (Honda, 1954), *King Kong* (Guillermin, 1976), *Cloverfield* (Reeves, 2008).

Hayvanlar: *Them!* (Douglas, 1954), *The Birds* (Hitchcock, 1963), *Jaws* (Spielberg, 1975).

Uzaylılar: *Alien* (Scott, 1979), *Saturn 3* (Barry & Donen, 1980), *A Quiet Place* (Krasinski, 2018).

İnsan Eli Değenler: *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Wiene, 1920), *Frankenstein* (Whale, 1931), *Splice* (Natali, 2009).

1.3.1.2. KATİLLER VE GORE

Ölümün ve öldürmenin yüzbinlerce sebebinin olduğu dünyamızda, yaşamak kadar doğal olan ölüm; neredeyse her hikâyenin önemli bir parçası. Sinemada ise her öldürme eylemi neredeyse kısa bir film. Bu vahşeti izlemeye gösterdiğimiz büyük ilgi; bir yandan yaşanan olayın bizim başımıza gelmemesinden duyduğumuz rahatlıktan, bir yandan korku sinemasının akademik literatürde değer savaşı vermesinin sebebi olan hazcılığından, bir yanıyla ise karanlık arzularımızın gerçekleşebilme ihtimalinden kaynaklanmaktadır. İtici gücü fark etmeksizin insanoğlunun en büyük korkusu olan ölümü temsil eden katiller, bu korku sürdüğü süre popülerliğini koruyacaktır.

Perdede gördüğümüz kesikler, organlar, kan ve acı çeken insanların sayısı arttıkça daha da *gore* bir hal alan cinayet ya da işkenceler; sürekli olarak insanı kırılğanlığımızı, ölüme olan yakınlığımızı, güvende sandığımız canımızın kolayca elimizden alınabileceğini bizlere anlatır. Sinema tarihinde sıkça karşılaştığımız katil tiplerini basitçe sıralayabiliriz:

Eli Bıçaklılar: *Scream* (Craven, 1996), *Halloween* (Carpenter, 1978), *Friday The 13th* (Cunningham, 1980).

Ahmaklar: *Deliverance* (Boorman, 1972), *The Texas Chainsaw Massacre* (Hooper, 1974), *The Hills Have Eyes* (Aja, 2006).

Seri Katiller: *Psycho* (Hitchcock, 1960), *Deep Red* (Argento, 1975), *The Silence of the Lambs* (Demme, 1991).

Ev Basanlar: *Funny Games* (Haneke, 1997), *You're Next* (Wingard, 2013), *Don't Breathe* (Alvarez, 2014).

Gore: *Cannibal Holocaust* (Deodato, 1980), *High Tension* (Aja, 2003), *Martyrs* (Laugier, 2008).

1.3.1.3. TEKİNSİZ

Konu üzerine tartışmalar devam etse de emin olduğumuz kadarıyla sahip olduğumuz 5 duyu organımız bulunmaktadır; görmek, duymak, koklamak, tatmak ve dokunmak. Çoğu zaman yaşamımızı sağlıklı devam ettirmemize hizmet eden bu duyular, en olmayacak anlarda bize yanılsamalar sunar. Karanlık odamızda uzanırken gördüğümüz bir hırka, bizi gözetleyen bir adama; ıssız bir sokakta yürürken gördüğümüz gölgemiz, etrafımızı saran kötücül bir karanlığa dönüşür. Duyularımızın ve düş gücümüzün karşılıklı atışmaları etrafımızı tekinsizliklerle örер. İçinde yaşadığımız dünyanın yasaları olduğu gibi kalırken, gerçekliğimiz yeni bir forma bürünür.

Birçoğumuz farklı dönemlerde farklı fobilere sahip olabiliyoruz. En huzurlu anımızı bir bıçak gibi bölebilen fobiler, tüm tekinsizliğiyle zihnimizi kaplıyor. Çocukken hepimizin korktuğu karanlık, bilinmezliğin tekinsizliğinin en somut kanıtıdır. Mantık sınırlarına dâhil etmekte zorlandığımız fobiler, sahibi biz olduğumuzda; aldığımız nefes kadar gerçektir. Abartılı gurur, kuşku, sanrı, güvensizlik ve bencillikle belli olan bir ruh hastalığı (Türk Dil Kurumu Sözlükleri, 2021) olarak tanımlanan paranoya ise var olmayan bir duruma yönelik verilen tepkilerdir. Oldukça güçlenmiş bir kaygı olarak da tanımlayabileceğimiz paranoyaya, sinemada olduğu gibi edebiyatta da oldukça sık rastlamamızın sebebi; kuşkusuz insanın korunma arzusu ve olacaklara yönelik duyduğu bitmeyen kuşkusudur.

Fobiler: *Arachnophobia* (Marshall, 1990), *Buried* (Cortés, 2010), *Phobia* (Kripalani, 2016).

Paranoya: *Blow Up* (Antonioni, 1966), *The Conversation* (Coppola, 1974), *Disturbia* (Caruso, 2007).



İKİNCİ BÖLÜM

KARAKTER OLARAK MEKÂN & MEKÂNSAL ŞİDDET VE TEKİNSİZLİKLER

Mekân ve dolayısıyla mimarlık, sinemanın doğası gereği etkileşim içinde olma zorunluluğu taşıdığı kavramlardır. Korku filmleri için bu durum yalnızca geçerli değil, diğer türlere kıyasla oldukça güçlüdür. Korku sineması; mekânı öykülerine göre kurgular, yeniden üretir ve yaratır. Korku sinemasında mekân, çoğu zaman en tekinsiz unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Terk edilmiş evler, sisli mezarlıklar, kamp yapılmaya gidilen gizemli kasabalar, tozlu çatı katları ve daha niceleri; olmazsa olmaz unsurlar olarak korku sinemasında başrolü kapmaktadır. Mimari literatürde kesin ve herkesçe kabul edilen bir ayrım bulunmasa da kamusal mekân, yarı kamusal/özel mekân ve özel mekân olarak sınıflandırabileceğimiz mekânlar; farklı kitlelere ve durumlara hizmet etmektedir.

“Kamusallık herkese açıklık ile tarif edilmelidir. İster kapalı mekân ister kentsel açık alan olsun, kamusal mekân derken “erişilebilir” yani genel kullanıma izin veren yapı grupları ya da kentsel açık alanlar ifade edilmektedir (Gürallar, 2009).”

Bu bağlamda kamusal mekân herkesin kullanımına açık olan mekânlardır. Sokaklar, parklar, meydanlar, çarşılar ve pasajlar gibi herkesin erişebileceği ve ayak basabileceği mekânlardır. *The Purge*'de (Demonaco, 2013) gördüğümüz bir katliam yarışına sahne olan sokaklar, herkese açık ve herkes tarafından erişilebilir şekilde kan akıtacak kurbanlarını beklemektedir.

Kamusal mekânlar ve özel mekânlar birbirlerinden tamamen ayrılamamaktadırlar (Newman, 1996). Özel mekânın karşısı gibi kullanılan kamusal mekân ve özel mekân, birbirinin tamamen zıttı olarak düşünülmemelidir. İki alan da birbirine geçişleri bünyesinde, kuytu köşelerinde saklamaktadır. Kamusalın içinde barınan özel mekâna örnek olarak “telefon kulübeleri” gösterilmektedir (Pollock 1998; akt. Gürallar, 2009). *Friday The 13th Jason Takes Manhattan*'da (Hedden, 1989)

gördüğümüz, Jason peşindeyken telefon kulübesinde yetkililere ulaşmaya çalışan adam; girdiği sokağın içindeki özel mekânda Jason tarafından kolaylıkla ulaşılabilir durumdadır ve boynuna uzanan elle özel alanı ihlal edilir.

Yarı kamusal/özel mekânlar; kamusal ve özel mekânlar arasında geçişi sağlayan, kişiler tarafından görülebilir, gözlemlenebilir ve denetlenebilir nitelikteki alanlardır (Konuk & Akı, 1998; akt. Özparlak & Meşhur, 2012). Özellikle son yıllarda, ülkemizdeki büyükşehirlerde sınırları zorlayan nüfus yoğunluğu sonucu artan çok bloklu sitelerdeki ortak kullanım alanları, yarı kamusal/özel mekâna örnektir. Kentlerde topluma, kamuya ve özel şahıslara ait alanlar vardır. Bazen bir müzenin giriş merdivenleri, bir evin bahçesi ve bahçe kapısı topluma ait alan ile özel alan arasında yarı özel alanı oluşturmaktadır (İnankul, 1993, s. 33). Aynı zamanda avlular ve apartman içleri de yarı kamusal/özel mekânlara örnektir.

Özel mekânlar ise yoğunlukla kişilerin kontrolünde olan ve onların ihtiyaçları sonucunda şekillenen mekânlardır. Anne karnından sonra yaşadığımız ve sahibi olduğumuz ilk yer olan evlerimiz, çoğumuz için en özel yerdir. Büyüdüğümüz yer olan evimiz; insanlarla, nesnelerle, aletlerle, duvarlarla, iç ve dışla da ilk karşılaştığımız yerdir. Bu özel alan tüm varlığıyla bizi çepeçevre sarar ve tüm sınırlarını dayatır. Bazen *insanın evi gibi yokken* bazen koşarak kaçmak istediğimiz, en gizli ve coşkulu duygularımızı yaşadığımız ev; en özelimizdir. Birinin evine çat kapı gidecek kadar yakın olmak ve evinin kapısının önünden bile geçmemek; ev ve onunla kurduğumuz varoluşsal ilişki hakkında çok fazla şey anlatmaktadır.

Mahremiyet kavramıyla özdeşleştirdiğimiz ev; izinsiz girilmesi halinde *haneye tecavüz* olarak adlandırılacak kadar dokunulmazdır. En güvenli yer olması gereken evlerimiz, korku sinemasında belki de en güvensiz yerdir. Ev baskını filmlerinin popüleritesinin ve nefessiz izlenmesinin nedeni de tam burada yatmaktadır; mahremiyetimize yönelik olan saklama, gizleme ve koruma çabamızda. Daha önce ev basan katil filmlerine örnek gösterdiğimiz *Funny Games* (Haneke, 1997); bir burjuva çekirdek ailesinin huzur bulmak için gittikleri villada yaşanan sınır ve mahremiyet ihlallerini işler.

2.1. MİMARLIK VE KOPMA

Kopma: bir bağın kopması ya da bağdan kopmuş olma; ayrılma, birliğin bozulması. Bir ayırık önermenin terimleri arasındaki bağıntı.

-Webster's Dictionary (akt. Tschumi, 2018, s. 11)

Mimarlık ve Kopma'ya bu tanımlamayla başlayan Tschumi, mekân ve mekânı kullanımın körü körüne bir bağlantısının kalmadığını savunmaktadır. Mekânda sürekli olarak gerçekleşen kopmalar, mimarın kontrolünden çıkmaktadır ve mekânı masa başında tasarlanan, arınık yapısından koparmaktadır. Yapının beton, demir, kerpiç, ahşap vb. iskeleti ve kullanımı arasındaki bağ, gün geçtikçe gücünü kaybetmektedir.

“Salt radikal aklın erişemediği olasılıktaki kopmalar, modern kutular tarafından zapt edilmeye çalışılmakta ve başarısız olunmaktadır. İstikrarlı ve sağlam olduğunu varsaydığımız bu kutu mimarisi, ittire ittire içine sığdırdığı hayatların; tüm eylem ve tacizlerine sahne olmakta, kopma giderek belirginleşmektedir (Çırak, 2021)”.

1955'te ABD'nin Missouri eyaletindeki St. Louis'de tamamlanan Pruitt-Igoe projesi, kutu mimarisi kopmalarının en belirgin örneklerindendir. Dönemin St. Louis Belediye Başkanı demokrat Joseph Darst 1951 yılındaki bir konuşmasında “Kentlerimizin kalbini yeniden inşa etmeli, açmalı ve temizlemeliyiz. Gerçek şu ki varoşların bütün belaları herkesin hatasıyla yaratıldı. Şimdi zararını düzeltmek de herkesin sorumluluğu.” derken; varoşlara burjuvazi ve bir gelenek olarak, doğuya *barış* götürmeyi vaat etmekteydi. “Fakir insanlar için dikey mahalleler” hedefiyle yola çıkan ve 11 katlı 33 apartmandan oluşan bu toplu konut projesi (Ek 1); çete savaşlarının ve dönemin ABD'sindeki ırkçılık temelli işlenen suçların merkezi haline

geldi. Suç oranının tavan yaptığı *fakir insanlar için dikey mahalle*deki 11 katlı 33 apartman, aynı iktidar güçleri tarafından teker teker yıkıldı (Ek 2).

Yapının mimarı Minoru Yamasaki ise “İnsanların bu kadar yıkıcı olduğunu hiç düşünmemiştim” (Koyuncu, 2011) derken mimariyi toplumsal dönüşümü sağlayacak sihirli bir değnek olarak putlaştırmakta ve saf bir kurtarıcı gibi görmektedir. Kopmanın asıl sebebi olan bu bakış açısı, insan ve onun davranışlarının mekânsal örgütlenme ile değişebileceğini yanılgısını tüm sosyal ve ekonomik bağlamları dışlayarak sürdürmektedir ve kopmanın asıl sebebini yeniden üretmektedir.

Mimarlığın doğası gereği, mekân ve kullanımın karşı karşıya gelişi sonucu, kopmanın kaçınılmaz olduğunu savunan Tschumi; mimarlığın, 3 bin yıldır, istikrar ve sağlamlık gibi kavramlardan ibaret olduğunun savunulmasını paradoksal bulmaktadır (Tschumi, 2018, s. 32-33). Sanıldığı gibi tam aksine sürekli değişim ve dönüşüm içinde olan mekân, iktidarı bir tekel olarak elinde bulunduramamaktadır. Değişen dünya dinamiklerinden, ekonomiden, siyasetten ve tüm insani eylemlerden bağımsız, salt ve yalıtık bir mimarın var olamayacağı günümüzde gözle görünür bir gerçekken; bunun aksinin iddiası, mimariyi tek yönlü ve etkileşimden yoksun bir metaya dönüştürmektedir. Tschumi “Mimarlığın tanımına kullanım, eylem ve hareketin kestirilemezliğini dâhil etmemek, mimarlığın toplumsal değişikliği sağlayacak bir etken olabileceğini de yadsımak demekti (Tschumi, 2018, s. 34)” derken de, etkileşimden yoksunluğa karşı çıkmaktadır. Bu tek yönlülük; yalnızca dış etkenlerin mimariyi şekillendirmesini değil, mimarın de dış etkenleri şekillendirmesini yok saymaktadır. Mimariyi hazır planlara hapseden bu bakış açısı; mekân ve beden arası tüm iletişim biçimlerini yani yaşanan mimariyi yok saymaktadır.

Binalar ve kullanımları arasında artık nedensel bir bağ bulunmadığını savunun Tschumi, mekân ile kullanımının sonsuz bir belirsizlikler yelpazesine yol açtığını söylüyor. Birbirini sürekli olarak dışlayan bu iki kavram, mimarın yaşanan doğasını ve bedenle birlikte karşılıklı değişim/dönüşümlerini gözler önüne seriyor. Tasarlanan binaların inşaatları sırasındaki ve elbette tamamlandıktan sonraki sürekli değişimlerine Tschumi, örnek olarak Parc de Villette’de bir binayı gösteriyor. En başta bahçecilik merkezi olarak tasarlanan bina, iskeleti tamamlanıncaya kadar lokanta olarak tekrar

düzenleniyor. Bina, en sonunda ise çocuklara yönelik bir resim ve heykel atölyesi olarak kullanılıyor (Tschumi, 2018, s. 35). Benim çocukluğumdan beri şahit olduğum bir kullanım değişikliği de İstanbul, Esenler’de gerçekleşti. Başta muhtarlık binası olarak tasarlanan ve kullanılmaya başlanan tek katlı bina; birkaç yıl sonra bir dövmeci, birkaç yıl sonra bir evcil hayvan dükkânı ve bundan birkaç yıl sonra ise bir simit fırını olarak kullanıldı.

Mimarlığın doğasının bir parçası olan bu diyalektik kullanım değişikliği, mimarinin temel paradoksuna da göz kırpmaktadır; beşeri koşulların sonucu olarak ortaya çıkan gerçek mekân ile zihinsel sürecin bir ürünü olarak ideal mekân. Toplumsal praksisin ürünü olan gerçek mekânlara evlerimiz, onlarca bloklardan oluşan siteler ve küçük bir araziye binlerce insan sığdıran plazalar örnektir. Fiziksel, ekonomik ve toplumsal koşullarla şekillenen gerçek mekânların kullanım odaklı, ayrıntısız tasarımlarının aksine ideal mekânlar; bir ideolojik kaygı gütmekte ve bunu fiziki olarak da yansıtmaktadır. 1919 yılında Walter Gropius şunları yazar:

“Teknik güçlüklerle aldırmaksızın fantezi içinde inşa edin. Daima insanoğlunun düzenleme gücüne ayak uyduran tekniğe kıyasla fantezi çok daha önemlidir” (akt. Özer, 2009, s. 400).

Mimariyi salt fiziksel yapısından çıkaran ve kavramlar dünyasına davet eden bu çağrı, idealist bir çerçeve çizmektedir. Ütopya mimarlığı olarak da adlandırılan ideal mimarlık, hayata geçirilen nadir örnekleri dışında, kâğıt mimarlığı olarak kalmıştır. Ron Herron’un 1964 yılında tasarladığı, şehrin istenilen yere taşınabildiği Walking Home (Yürüyen Ev) (Ek 3) ve Peter Cook’un 1964-1966 yılları arasında tasarladığı strüktür ağıyla şehri birbirine entegre eden Plug-in City (Tak-Sök Kent) (Ek 4 & 5) ütopya mimarlığına örnek gösterilmektedir. Simon Sadler ise Plug-in City için şunları söylemektedir:

“Ortaya çıkan dinamik ve değişken şehir, beraberinde çok yeni bir şehir anlayışı getiriyor. Plug-in City, kentsel deneyimi fiziksel ve zihinsel tetikleyicilerden ayırmayı hedefliyor. Şehircilik anlayışı geleneksel olarak statik ve ideal mimari objeyi tasarlıyorsa, Plug-in City mimarlığı bir olay olarak ele alır ve şehir ancak sakinlerinin aktif katılımı ile var olabilir (Sadler, 2005, s. 242-243)”.

Kullanıcı olmadan mekânı tanımlamak, olay olmadan mekânı anlamak ve mekânı istikrarlı bir mekanizma olarak okumak; hareketin ve değişimin kestirilemezliğini reddetmektedir. Mekânın bedene ve bedeninin mekâna koyduğu sınırları, ihlallerini ve yeniden sunumları görmezden gelmektir. 1978 yılında yayınladığı Advertisements for Architecture (Mimarlık için Reklamlar) serisinin bir parçası olan afişte (Ek 6), mimarının tanık olduğu eylemlerle olduğu kadar duvarlarının çevrelemesiyle de tanımlandığı söyleyen Tschumi; sokakta işlenen bir cinayet ile katedralde işlenen bir cinayetin tamamen farklı anlamlara geldiğini vurgulamaktadır. Mekân, olayın işleyişine ve anlamına doğrudan müdahalede bulunduğu gibi; olay da mekânı dönüştürmekte ve tüm anlam ilişkilerini yerle bir etmektedir.

Bad Lieutenant’ta (Ferrara, 1992) ve *I Spit on Your Grave*’de (Zarchi, 1978) iki farklı genç kadınla karşılaşırız. Bu iki kadının, yaşadıkları aynı olay üzerine verdikleri farklı tepkiler ve gelişen olaylar; kuşkusuz Tschumi’nin bu yorumunu doğrulamaktadır. *Bad Lieutenant*’ta gördüğümüz, kilisede tecavüze uğrayan beyaz rahibe; Tanrı’nın affediciliğine ve iyiliğin kibrine sığınarak genç ve siyahı erkek tecavüzcülerini affeder. *I Spit on Your Grave*’de gördüğümüz doğada avlanan bir grup erkeğin tecavüzüne uğrayan genç kadın yazar ise doğa-kültür ve kadın-erkek karşıtlıklarından sıyrılıp tüm tecavüzcülerinin peşine düşer ve hepsini tek tek iğdiş eder. Kendini gerçekleştirerek doğayı ve bedenini özgürleştirir.

2.2. MEKÂNSAL ŞİDDET (OLAY, EYLEM, PROGRAM)

“Eylem olmadan mimarlık olmaz, olay olmadan mimarlık olmaz, program olmadan mimarlık olmaz. Bu sözlerin kapsamını genişletirsek, şiddet olmadan mimarlık olmaz (Tschumi, 2018, s. 161).”

Şiddet olmadan mimarlığın da olamayacağını söyleyen Tschumi, mekân ve kullanıcısı arasındaki ilişkiyi de bir şiddet ilişkisi olarak tanımlamaktadır. Mimarlık fikrinin doğasında olan bu şiddet, mekânsal tasarımın en başından itibaren mimarın tüm kararlarında belirleyici bir yol oynamaktadır. Mekânın ötesinde var olan ve uzun yıllarca mimarlık teorilerinde bahsi bile geçmeyen mekân kullanımı, mekân ve kullanıcı arasında diyalektik bir ilişkiye sahne olmaktadır. Birbirinden tamamen bağımsız şekillerinde var olan bu iki düzen, mekan ve kullanıcı, bir şekilde birbirlerine entegre olmak ve birbirlerine alan açmak zorundadır. Tam bu noktada ise sınır kavramı karşımıza çıkmaktadır. Mekânın sınırı nerede başlar ve nerede biter, bedenın sınırları nedir? Mekân ve beden birbirlerinin sınırlarını nasıl ihlal eder, şiddet kaçınılmaz mıdır?

“Lastik, beton ve et kokusu her tarafı kaplar; tozun tadı; bir dirsek aşındırıcı bir yüzeye sürülür, rahatsızca; kürk kaplı duvarların verdiği zevk ve karanlıkta bir köşenin verdiği acı; bir salondaki yankılanma: Mekân zihnımızdeki bir yeniden-sunumun üç boyutlu yansıtılması değildir sadece, işitilen ve buna uygun eyllenen bir şeydir. Gözümüz çerçeveler: Pencereyi, kapıyı, yok olup giden geçiş ritüelini... Hareket mekânları, yani koridorlar, merdivenler, rampalar, geçitler, eşikler... (Tschumi, 2018, s. 148).”

Tschumi mekân tanımında, mekânın yalnızca zihin ürünlerimizin üç boyutlu hali olmadığından; eş zamanlı olarak tüm duyu organlarımızla deneyimlediğimiz ve eylemlerle karşılık verilen bir pratikten bahsetmektedir. Beden, Tschumi'nin duyuların mekânı dediği bu mekânlarda yalnızca hareket etmekle kalmamaktadır.

Hareketleriyle yeni mekânlar da yaratmaktadır. Gözün çerçevelediği mekânları ve hareket mekânlarını ise duyuların mekânıyla, toplumun mekânı arası bir eklemlenme olarak tanımlamaktadır (Tschumi, 2017, s.148).

İş yerlerimizde kapanıp sinirle ağladığımız küçücük tuvaletler ya da ayakkabılarımızı çıkartıp evimizin eşiğinden adımımızı attığımızda hissettiğimiz rahatlık. Duyuların mekânı, kapalı kapıların ardı ve toplumun mekânı arasındaki çatışmaya günlük hayatımızda olduğu gibi sinemada da sıklıkla rastlamaktayız. *Repulsion*'da (Polanski, 1965) gördüğümüz Carole'un halüsinasyonlarındaki hamurlaşmış ve içinden erkek elleri fışkıran koridor duvarları (Ek 7); Carole'u saplandığı duyular mekânına ve dünyasına daha da çekmekte ve toplum mekânından onu uzak tutmaktadır. Günlerce evden çıkmayan Carole için, evin kapısı bir sınır ve uyumlanamadığı toplum mekânına geçiştir. Büyüdüğü evde babasının tacizine uğrayan Carole için ev, hem tüm tekinsizliklerin mekânı hem de en büyük sırdaşı olarak duyuların mekânıdır.

Rosemary's Baby'de gördüğümüz (Polanski, 1963) dolap ise gizli bir kapı işlevini yerine getirerek (Ek 8 & 9), sıradan görünenin şeytansılığına açılmaktadır. Gözün çerçevelediği bu mekân, bir dolaba saklanarak; mekân olarak varlığını yineliyor ve duyuların mekânına açılıyor. Toplumun sıradan ve uyumlanmış ideal bireyleri, gözün çerçevesinden çıktığında şeytani bir ayinin parçası haline geliyor (Çırak, 2021).

Beden ve mekân arasındaki karşılıklı şiddet, kaçınılmazdır. Tüm eylemlerimiz, farklı mekânlar içinde farklı anlamlara gelirken; mekânları niteleyen de eylemlerimizdir. Birbirine bu denli bağlı olan iki kavramın sürekli bir çatışma içinde olması da olağandır.

“Bir bina ve kullanıcıları arasındaki her ilişki bir şiddet ilişkisidir, çünkü her kullanım insan bedeninin verili bir mekâna sokulması, bir düzenin başka bir düzene sokulması demektir. Bu sokulma mimarlık fikrinin doğasında vardır; mimarlığın olaylarını bir kenara bırakıp mekânlarına indirgenmesi mimarlığın cephelerine indirgenmesi kadar basitleştiricidir (Tschumi, 2018, s. 161)”.

Birbirlerine dâhil olmaya çalışan bu iki düzen; kesintisiz olarak sürdürdüğü ilişkisini şiddet yoluyla kurmaktadır. Tschumi sadece orada olmakla bile, bedenini; mekâna uyguladığı bir şiddetten bahsetmektedir (Tschumi, 2018, s. 163). Burada şiddet; bir tahribattan bahsetmemektedir, karşılıklı bir güç savaşını tanımlamaktadır. Tschumi bu şiddet türünü şöyle tanımlamaktadır:

“Şiddet derken fiziksel ya da coşkusallıkla tahrip eden kalabalığı değil, bireylerle kendilerini çevreleyen mekânlar arasındaki bir ilişkinin yeğinliğini kastediyorum (Tschumi, 2018, s. 162).”

Hiçbir mimari fotoğrafta görmediğimiz bedenler de kuşkusuz bu savaşın bir sonucudur. Mimari yapılar tüm heybetiyle, varoluşu bağımlı değilmişçesine, insandan yalıtık bir halde boy göstermektedir. Beden, fotoğrafa eklemlendiği anda kendi varlığını mekâna dayatmakta ve mekânın keskin geometrisini bozguna uğratmaktadır. Sosyal medyada ve belgesellerde gördüğümüz, bir ekranın arkasından bakarak hayran kaldığımız mekânları gidip görünce yaşadığımız hayal kırıklığının sebebi de insandan ve yarattığı iç içe geçmiş mekânlardan yalıtık bir mimari anlayış sunmasıdır¹, yeğnilik savaşını görmezden gelmektir.

Eugene Delacroix’in 1830 yılında Fransız halk ayaklanmasını resmettiği ve Fransız Devriminin bir simgesi haline gelen “Halka Yol Gösteren Özgürlük” tablosuna (Ek 12) baktığımızda ise, şehrin sokaklarını işgal eden ve ele geçiren güçlü bir halk görmekteyiz. Bedenin mekâna uyguladığı şiddeti açıkça gördüğümüz resimde; yukarıda bahsettiğimiz mimari fotoğrafların aksine, bedenler merkezdedir. Şehir en köşeye itilmiştir, dumanlar içinde ve küçücük kalmıştır. Halk kitlesinin üzerine çıkırdığı barikat, kentin yeniden kazandığı biçimi; üzerindeki direnişçiler ise kamusal bir mekân olan şehrin sokaklara şiddet uygulayan bedenleri yansıtmaktadır (Sargın, 2003). Tschumi’nin hep örtük olduğunu söylediği bedenini mekâna uyguladığı şiddet (Tschumi, 2018, s. 163), belki de çok az koşulda bu kadar görünür haldedir. Oysaki

¹ Bkz. Ek 10 & Ek 11.

bedenin mekâna uyguladığı şiddet durmaksızın her mekânda kendini yenilemektedir. Geçilen her koridor, mükemmel oranlarla tasarlanmış boşluğu bölmekte; açılan her kapı, mekânı taciz etmektedir. Ancak unutulmamalıdır ki mekân tüm bu eylemleri gerçek kılan tek koşul olarak var olmalıdır.

Mekânların bedenlere uyguladığı şiddet ise hiç kuşkusuz hepimizin birçok defa deneyimlediği ve deneyimlemek zorunda bırakıldığı bir gerçektir. Tschumi, bu şiddeti şu cümleyle tanımlamaktadır: “Dar koridorların geniş kalabalıklara uyguladığı şiddet, binaların kullanıcılara uyguladığı simgesel ya da fiziki şiddet.” Hatta *mekânsal işkence* kavramından da bahseden Tschumi, mekânın kullanıldığı ve işkencenin mekân yoluyla uygulandığı tüm şiddetleri mekânsal işkence olarak tanımlamaktadır (Tschumi, 2018, s. 164).

“Bir işkenceci sizden, kurbandan geri çekilmenizi ister, çünkü avını alçaltmak ister, özne olarak kimliğinizi yitirmenizi ister. Birdenbire artık hiç çareniz kalmaz; kaçmanı da olanağı yoktur. Odalar ya çok küçük ya da çok büyüktür, tavanlar ya çok alçak ya da çok yüksektir (Tschumi, 2018, s. 164).”

Mimarinin sapkın bir araca dönüştüğü bu gibi durumlara; rahatsız edici mekânlar sıklıkla eşlik etmektedir. Bembeyaz ve bomboş bir oda, deforme olmuş yapılar, çok dar koridorlar ve ucu bucağı görülmeyen merdivenler. Şiddet kavramını tartışırken iki ayrı kısmi şiddetten de bahseden Tschumi, bunların ilkinin nesneler arasındaki çatışmayı anlatan bir kavram olarak *biçimsel şiddet*; diğerini ise bir metafordan öte tasarım gereği kötücül ve yıkıcı olan mekânları kapsayan *programatik şiddet* olarak tanımlamaktadır.

Biçimlerin çarpıştığı, birbirlerini sıkıştırdığı ve manipüle ettiği biçimsel şiddeti düşündüğümüzde hemen aklımıza Alman Dışavurumculuğu ve *Das Cabinet des Dr. Caligari*’deki (Wiene, 1920) mekânlar gelse de Tati’nin modernizm eleştirisi *Mon Oncle*’da (Tati, 1958) gördüğümüz Villa Alpel de (Ek 13) biçimsel şiddete kuşkusuz iyi bir örnektir. Adeta birbiriyle köşe kapmaca oynayan yer döşemeleri, envaiçeşit formdaki küçük ağaçlar, binanın kusursuz köşeli yapısına kondurulan iki adet göz ve

küçücük bir havuzun ortasına dikilen dev bir balık fiskiyesi; biçimsel şiddetin tanımı olsa gerek. Programatik olarak şiddet, öldürme, işkence ve saldırıya sahip olan mekânlara ise toplama kamplarını, mezbahaları, bazı cezaevlerini ya da işkence odalarını örnek gösterebiliriz.

Unutulmaması gereken bir nokta da bazen insanın bile isteye bu şiddeti seçtiği, bir ayın, bir arınma ya da bir ritüel olarak şiddeti içselleştirdiğidir. Tschumi'nin *şiddet sevgisi* olarak tanımladığı bu durum, mimaride ayakları yere basan bir yer edinememiş ve ancak korku sinemasında, tiyatro sahnelerinde, bedenlerin çarpıştığı spor müsabakalarında kendine yer bulmuştur. Mimarinin bedenleri rahat ettirmeyi seçmesi, şiddetin kontrolünü elinden bırakacağı anlamını da taşımamalıdır. Mutlak denetim, koşullar ne olursa olsun sağlanmalıdır. Mimar, ritüeller aracılığıyla bu şiddeti dizginlemekte ve saflaştırmaktadır. Bedenlerin yönünü, hareketini ve duruşunu uyguladığı şiddetle biçimlendiren mekânı hiçbir sürpriz beklemeyecek; her şey kontrol altında tutulacak ve bedenler uyumlanacaktır. Böylece bir denetim şiddeti yaratılmakta ve bu ritüelleştirilmektedir.

“Mimar bu denetimsiz şiddeti hep saflaştırmayı düşleyecek, uysal bedenleri tahmin edilebilir patikalar boyunca ya da göz alıcı manzaralara açılan rampalar boyunca yönlendirecek. Bedenlerin mekânda ihlal edilmesini ritüelleştirecektir (Tschumi, 2018, s. 66-67).”

Bu ritüelleştirmenin en yalın örneklerinden birini Le Caorbusier'in Carpenter Center'ında görmekteyiz (Ek 13). Bedenlerin zorla yönlendirildiği rampa, binayı parçalarcasına içinden geçip gitmekte; bu harekete beden zorla dâhil edilmektedir. Rampa; bedenlerin hareketine yaptığı zoraki yönlendirmeyi, bir ritüel gibi sunmaktadır. Ancak böyle bir denetim bile elbette ki her zaman her türlü insan eylemine açıktır.

2.2.1. PROGRAM VE ÇATIŞMA

Mutlak bir denetimin hiçbir konuda mümkün olmadığı, denetimsizlikler ve tahmin edilemez olasılıktaki eylemlerden oluşan dünyamızda; bu mekanizmadan bağımsız mimari bir mutlaklık mümkün olmamaktadır. Gündelik yaşam, sıradan olarak tanımlayabileceğimiz tüm eylemleri içinde barındırmasına rağmen; kestirilemezliği de sürekli olarak yanında taşımaktadır. İnsanı ve eylemlerini anlamlandırma sürecinde çoğu kez içinde boğulduğumuz düşünceler, kitaplar, şiirler ve filmlerin aksine; günlük hayat, içinde çok daha fazla eylem ve açıklama barındırmaktadır. Aynı şeyleri okuyup, dinleyip ya da izleyip farklı şeyler hissetmemizin gizi de tam olarak burada yatmaktadır; günlük yaşamı anlamlı kılan kestirilemezliğinde.

“Biz artık insanların yaptıklarını kavrayamıyoruz. Onları oldukları yerde özellikle mütevazı, aşına, gündelik nesneler içinde görmeyi bilmiyoruz. İnsanı çok uzakta ya da çok derinde bulutlarda ya da esrarlarda aramaya gideriz. Oysa insan bizi her yerde bekliyor ve kuşatıyor (Lefebvre, 2012, s. 137).”

Günlük hayatın tüm temasına karşı denetimi elinde tutmak isteyen mimari; bir dizi tebliği, bir program dâhilinde bizlere sunmaktadır. Her mekân kendine has bir programa sahiptir ve olaylar bu program çerçevesinde gerçekleşmelidir. “Tschumi’ye göre “program”, genellikle sosyal davranış ve alışkanlıklara dayalı durumlara, “olay” ise beklenmedik eylemlere işaret etmektedir (Güleç, 2012).” Program, dayandığı alışkanlıklar ve rutinler sebebiyle; kutu kutu evlerde yaşayan modern insana oldukça uygun ve hayatını kolaylaştırıcı yollar çizmektedir. Ancak günlük hayat her zaman akış halindedir ve bu akış içindeki olaylar; gerçekliği yontar, değiştirir ve yeniden var eder. “Kaynağı Deleuze’ün söylemlerinden gelen “olay” kavramı, gerçeğin akış ya da farklılaşma durumunda olduğu bir oluş felsefesi ile açıklanmaktadır (Williams, 2000, s. 203 akt. Güleç, 2012).”

Tschumi, program ve olay arasındaki ilişkiyi üç farklı kategoride incelemektedir. Bunlardan ilki, mekân ile programın birbirinden bağımsız olduğu;

karşılıklı olarak bir kayıtsızlık stratejisi güttükleri durumdur. Bu kayıtsızlığa sıklıkla *banyoda yemek yapmak* eylemi örnek olarak gösterilmektedir. Banyoda yaşanacak bir yemek yapma eylemi, kuşkusuz ki mimari tasarımın hazırlıksız olduğu bir olaydır. Tam bu noktada program alt üst olur ve günlük yaşamın belirsizliği galip gelir. Program ve olay birbirinden tamamen bağımsızdır.

“Oluşacak olayların koşulları belirlenebilir, ancak olay mimarın denetimi altında değildir. Bu nedenle “düzen”, “strüktür” ve “hiyerarşi” gibi birçok geleneksel kavram da tartışmaya açılmaktadır; çünkü olay nedeniyle bozulan bir düzenin strüktürel ve hiyerarşik yapısı sorgulanır hale gelir (Güleç, 2012).”

Bir başka olasılık da program ve olayın birbiriyle tamamen uyumlu olması ve eşgüdümlü olarak ilerlemesidir. Bu durumda program ve olay var oluşunu birbirine borçludur. Bu durumda mekân, kullanıcının eylemlerini belirlemekte; aynı zamanda kullanıcı da alınan mimari kararları etkilemektedir. Böyle bir eşit bağımlılık durumuna 1920’lerin *ideal* mutfak yerleşimini (Ek 14) örnek gösteren Tschumi, bir ev kadınının tüm adımlarının tasarım tarafından programlandığını ve gözlemlendiği; ev kadınının neredeyse bir biyokimya ürününe dönüştüğünü vurgulamaktadır (Tschumi, 2018, s. 169-170). “Frederick’e göre, evsel alanda verimlilik ilkeleri doğrultusunda yapılacak bir reform ile basit bir ev hanımı, saygıdeğer ve profesyonel bir ev yöneticisine dönüşecektir (Frederick, 1914 akt. Eroğlu, 2000, s. 91).” Böylelikle ataerkil düzenin kadına uygun gördüğü *içerisi*, tüm tasarımsal süreçleriyle de erke hizmet etmekte, beklenmedik herhangi bir olaya mahal vermemektedir. *Profesyonel bir ev yöneticisine* dönüşen kadın ise *içeriye* giderek uyumlanmaktadır.

Birçok olay – mekân ilişkisi ise bu iki kategori arasında gerçekleşmektedir. Mekânların eylemleri nitelemesi gibi eylemler de mekânlar tarafından nitelenmektedir. Birbirlerinden bağımsız olarak var olan eylem ve mekân; birbirlerini yalnızca kesişme noktalarında etkilemektedir. Olay ve mekân birbirini etkilemekte, yeni anlamlar kazanmakta ancak bir bütün olmamaktadır.

“Mutfakta uyuyabilir insan. Kavga edebilir, sevişebilir de. Yaşanan bu kaymaların hep bir anlamı var (Tschumi, 2018, s. 172).”

2.3. MİMARİ TEKİNSİZLİKLER

Mimari tekinsizleri incelerken, günlük hayatımızda ve sinemada sıklıkla karşılaştığımız tekinsizlik örnekleri tespit edilmeye çalışılmış; bu tekinsizlikleri yaratan kavram ve olaylar başlıklar altında sıralanmıştır. Bu mimari tekinsizlik kategorilerinin yaratımının; ilerleyen bölümlerde inceleyeceğimiz mekânlarda, mekânı tekinsiz hale getiren şeyin ne olduğunu tartışırken önemli bir dayanak noktası olacağına inanılmıştır. Bazıları daha maddi, bazıları ise daha gayri maddi olan mimari tekinsizlikler, bir mekânda tek başına ya da bir arada bulunabilmektedirler. Maddi ya da fiziki mimari tekinsizlikler daha çok mekânın bedene uyguladığı şiddet sonucu ortaya çıkan tekinsizliklerken; maddi olmayan, psikolojik yönü daha ağır basan mimari tekinsizlikler ise daha çok bireyin mekâna uyguladığı bir şiddetin ürünüdür ve daha bireysel bir noktadadır.

Mimari tekinsizlikler, devam eden bölümlerde 8 başlık altında kategorize edilmektedir. Bunlardan ilki Batı dünyasında güzellmelerle bezenen, Tanrı ve düzeni tarif eden aydınlığın/ışığın aksine; kargaşa, korku ve cehaletle yan yana anılan karanlıktır (Alvarez, 2001, s. 23). İkincisi, bulunulan mekânın dışına çıkmanın olanaksız olduğu erişim yoksunluğu ve üçüncüsü ise birçok insanın sahip olduğu klostrofobinin tetikleyicisi olan dar hacimlerdir. Dördüncü mimari tekinsizliğimiz ise Burke’nin “Yüce, ruhun öyle bir durumudur ki bu durum içinde, ruhun tüm hareketleri, âdeta bir korku derecesinde donup kalmışlardır (Burke, 1757; akt. Arat, 1977, s. 70).” tanımını ve Aristoteles’in matematik ve dinamik olarak yüce ayrımı doğrultusunda incelediğimiz estetik yücelerdir. Beşinci olarak, geçmiş ve şimdi arasında diyalektik bir köprü kuran harabe mekânları kapsayan harabe estetiği ve altıncı olarak ise bir kentte, mekânda ve semtte nerede olduğumuz konusunda bize rehberlik eden nirengi noktalarının işgali kategorileştirilmiştir. Yedinci başlıkta ise mekânın bir kimliği aşırı sahiplenmesi ya da kimliğin bir mekânı aşırı sahiplenmesi sonucu; mekânın artık soyut bir kavrama dönüştüğü aşırı kimlik durumları incelenmektedir. Son olarak ise bazen

kafa dinlemek için çekildiğimiz, bazen ise tüm tekinsizliğiyle bizi saran tenhalık ve merkezden uzaklık; mimari tekinsizliklere konu edilmektedir.

- KARANLIK

Hiç ya da yetersiz ışık olarak tanımlayabileceğimiz karanlık, korku sinemasında tekinsizlik duygusunun yaratılmasındaki en önemli araçlardan biridir. Karanlıkta yapılan en küçük bir eylem, mistisize olmaya hazırdır. Seken bir taş, göze takılan bir gölge, bir köpeğin havlaması ve bir çocuğun ağlaması; gün içinde sürekli muhatabı olduğumuz bu uyarılar, konu karanlık olduğunda gözlerini üzerimize diker. Ateşin icadıyla birlikte güneş batınca da mağaralarından çıkan atalarımız; karanlığı alt ettiğini sandığında, gece canavarlarına ışıklı bir masa sundular. Kültürümüzde akşam olup havan karardığında kullanılan “karanlık basmak” deyimini, karanlığın aslında ne olduğunu anlatır.

“Ay aydınlık gece kara

Gözlerimin ardında karanlık ölesiye

Canlı ve cansız ne varsa sımsıkı”

Yukarıdaki dizelerinde ise Akın (Akın, 2000, s. 41), karanlığın canlı ve cansız her maddenin içine ölesiye işleyişi ve kaskatı kesişi tüm görkemiyle aktarır. Karanlık, durmadan içimize akar.

- ERİŞİM YOKSUNLUĞU

Dışarıya erişimin yok edildiği iç mekânlar ya da güvenli bir iç mekâna erişimin olmadığı açık alanlar erişim yoksunluğu yaşanan mekânlar olarak tanımlanabilir. Bireyler, dışarıdan gelen bir tehlikeye karşı kapalı bir iç mekâna sığınlabileceği gibi tehlikenin kendisiyle birlikte iç mekânda kapalı da olabilir. Herhangi bir iletişim aracına erişimimiz olmadan yolumuzu kaybettiğimiz bir orman ya da birbirine benzeyen sokaklar da açık alandaki erişim yoksunluğu yaşanan mekânlara örnek

gösterilebilir. İlk durumda mekân en yakın arkadaşken, ikinci durumda azılı bir düşmana dönüşür. Özellikle Amerikan korku sinemasında sıklıkla gördüğümüz uçsuz bucaksız mısır tarlaları ise içinden çıkılması imkânsız bir açık hava labirentidir. Örneğin *Curse of the Scarecrow* (Warren, 2018) filmindeki tarladan geçmek zorunda kalan kuzeyli gençler, güneyli Amerikan muhafazakârlığının ortasına düşer. İç savaşın tekrar sahnelendiği bu tarlada, haddini aşanlar cezalandırılır. Ayrıca yoksulluk da, özellikle ülkemizin doğusundaki yüksek alanlarda, mekânı erişimden yoksun bir hale getirebilmektedir.

- DAR HACİMLER

Dar hacimler, özellikle kaçış ve saklanma gibi eylemlerde kullanılmak zorunda kalınan alanlar olarak dikkat çekmektedir. Herhangi bir tehlikeden kaçarken ya da peşimizdeki birinden saklanırken sığındığımız dar alanlar; çocuklar, belki de büyükler, için bir oyun alanı da olabilir. Saklambaç oyununda saklanmak için ideal mekânlar olan dar hacimler, yakalanmak içinse pek uygun değildir. Dar hacimlerin içine girmenin bir tercih olmadığı, zorla alıkonularak ya da habersizce de bireylere bu hacimlerin dayatıldığını da atlamamak gerekmektedir. Bu durumda çoğunlukla erişim yoksunluğuyla birlikte ele almamız gereken dar hacimler, baskının en önemli aracına dönüşür. Ülkemizde son yıllarda giderek artan kadın ve çocuklara yönelik şiddet, taciz ve cinayet vakalarının en çok yaşandığı yerin kadınların kendi evleri olduğu² düşünüldüğünde ise belki de en dar hacim *sıcacık* yuvalarımızdır.

- ESTETİK YÜCELER

Kant, matematik ve dinamik olmak üzere yüceyi iki türe ayırmaktadır. Matematik yüce, doğadaki sonsuz büyüklüğü tarif etmektedir. Yanında küçük kaldığımız Mısır Piramitleri ya da Samanyolu Galaksisi matematik yüceye örnek gösterilebilir. Dinamik yüce ise doğanın ezici gücünün estetik değerlendirmesi ile ilişkilidir (Altuğ, 2016). Genelde formsuz olarak var olan dinamik yücelere de doğal afetler, büyük okyanuslar ve fırtınalar örnek gösterilebilir. Kant, genel olarak yüceyi

² Ülkemizde 2021 yılında öldürülen 497 kadının 217'sinin ölümü faili meçhuldür. Sebebi bilinen 280 kadın cinayetinin ise 178'i evinde öldürülmüştür (Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu, 2021).

tanımlarken korkutucu bir hayranlıktan bahseder. Yücenin çekiciliği karşısında yalnızca boynumuz değil, tüm varlığımız kıldan incedir.

“Yüce, bizi, güçlerimiz sanki ona uygunmuş gibi, kendisine yaklaşmak üzere dâvet eder. Ama biz onun karşısında bir yılgınlık duyarız. Çünkü kendimizi onunla, örneğin: başımızın üstündeki gökyüzü veya vahşi bir şekilde yükselen dağlarla karşılaştırdığımızda kendi değerlendirmemize göre, onlar karşısında biz, bir hiç sayılırız (Kant, 1790; akt. Arat, 1977, s. 70).”

- HARABE ESTETİĞİ

Mekânlar, gerek insan gerek doğa etkisiyle dönüşür ve değişir. Zamanla yıkıntıya uğrayan harabe mekânlara, özellikle İstanbul gibi tarihi kentlerde sıkça rastlarız. Geçmiş ve bugün arasında bir zaman ve anlam köprüsü kuran bu görüntüleri Benjamin “diyalektik görüntüler” olarak adlandırır ve bunları “durağan konumdaki diyalektik” olarak tanımlar (Benjamin, 1993. s. 32-36). Geçmiş ve bugün arasında diyalektik bir ilişki kurmamızı sağlayan harabe yapıların çekiciliğinin kaynağı ise Tschumi’ye göre “...ölümü ve yaşamı birlikte var etmesinde, günlük yaşamın, zamanın ve insanın izlerini üzerinde taşıyor olmasıdır (Artun, 2012)”. Geçmişin, geçmiş yaşamların, kayıpların ve yıkımın bir adım ötemizde, sokağımızda var olması; ölüme ve yaşlanmaya bu denli yakından tanık olurken yaşamak, gelişmek ve büyümek, bizleri büyük bir diyalektik görüntünün hem en yakın tanığı hem de bu tekinsiz çekiciliğin temel kaynağı yapmaktadır.

- (İŞGAL EDİLMİŞ) NİRENGİ NOKTALARI

“İşaret öğeleri, gözlemciler için dışsal öğeler olarak algılanan noktasal referanslardır. Bunlar ölçekleri çeşitlilik gösterebilen basit fiziksel unsurlardır. Kenti daha iyi tanıyan denekler, işaret öğeleri sistemini rehber olarak kullanma eğilimi göstermişlerdir (Lynch, 2020).”

İşaret öğeleri bir kentin sokaklarında yürürken, kendimize referans aldığımız noktalardır. Çevresinden açıkça ayrılan fiziksel yapılar, bu tezatlığıyla önemli bir yol göstericidir. Pek çok noktadan görülebilen işaret öğeleri ya uzunluğuyla ya da diğer yapılara göre hizasıyla dikkat çeker ve kentte yaşayan insanlar ya da turistler tarafından tanınır. İstanbul’da Galata Kulesi, Dolmabahçe Sarayı ve İstiklal Caddesi üzerindeki Fransız Kültür Merkezi; bir işaret öğesi olarak okunabilir. Bu bağlamda bu önemli noktaların işgali büyük bir tekinsizlik yaratmakta ve kenti alt üst etmektedir. Atatürk Kültür Merkezinin yıkımı, Mescid-i Aksa ve 11 Eylül saldırıları; bir nirengi noktası olan mekânların işgaline örnek gösterilebilir.

- AŞIRI KİMLİK DURUMLARI

Mekânın soyutlanması ya da bir kimliği aşırı sahiplenmesi olarak tanımlayabileceğimiz aşırı kimlik durumları, mekânın bir kimlikle anılması ve artık kendi fiziksel varlığının önüne geçen bir kimliğin varlığı olarak okunabilir.

“Mekân zamanla çatı olmaktan çok daha öteye giderek insanları ayıran, birleştiren, insan etkinliklerini organize eden, insanın düşünce ve duygularını pekiştiren ya da değiştirebilen ve onu denetim altına alabilen bir yapı haline gelmiştir (Taşcıoğlu, 2013, s. 29).”

Taşcıoğlu’nun da ifade ettiği gibi mekan, örneğin en tanıdık mekan olan evimiz, bizim onu değiştirdiğimiz ve dönüştürdüğümüz gibi; bize şekil vermeye başlamaktadır. Kimliğinin fiziksel varlığının önüne geçtiği bu mekanlar; bazen bize ne yapıp yapmayacağımızı bile dayatır. 9 Kasım 1989’da yıkılan Berlin Duvarı, “utanç” ön adını alarak; tüm baskıcı ve sert duruşuyla büyük bir coşkuyla yıkılmıştır. İslam dininde en kutsal yer sayılan ve 400.800 m²’lik bir alana sahip olan Mescid-i Harâm içinde bulunan kübik yapı Kabe, dünyanın her yerindeki müslümanların ona dönerek namaz kıldığı bir inanç simgesine dönüşmüştür.

- TENHALIK VE MERKEZDEN UZAKLIK

Modern insanın kafa dinlemek, gürültüden uzaklaşmak, doğayla baş başa kalmak için gittiği şehirden uzak mekânlar, تنها alanlar olarak adlandırılabilceği gibi; kimselerin olmadığı bir sokak, sabaha karşı birkaç yalnızca birkaç kişinin olduğu bir cami avlusu ya da gece yarısı yalnız kaldığımız bir park da kimsenin bulunmadığı veya çok az insanın bulunduğu bir alan olarak تنها tanımlamasına uymaktadır. Merkezden uzak alanlar ise geçmişte çoğunlukla tenhayken, günümüz büyükşehirlerinde sürekli gidiş geliş olduğu iş merkezleri halini almışlardır. Merkezden uzak alanlarda kurulan fabrikalar, her gün binlerce mavi ve beyaz yakalı işçinin saatlerini geçirdiği alanlardır.

2.4. MEKÂNSAL ŞİDDET VE TEKİNSİZLİK

Mekânsal şiddet ve tekinsizlik birbirinden bağımsız var olamayacak iki kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekânsal şiddetin baş aktörü mekânsal tekinsizliklerdir ve bu tekinsizlikler sonucu ortaya çıkan şiddetle birlikte, tekinsizlik de etkisini arttırmakta; iki kavram da karşılıklı olarak güçlenmektedir. Tschumi, mekân ve kullanıcısı arasındaki her ilişkiyi bir şiddet ilişkisi olarak tanımlamaktadır (Tschumi, 2018, s. 161). Kuşkusuz ki sahip olduğu cüsseyle, beden üzerinde tahakküm kuran mimari yapılar; en ufak bir beden hareketiyle de anlamını tamamen yitirebilmekte ya da sahip olduğu programı aşarak bambaşka bir yöne savrulabilmektedir.

Tekinsizlikten söz ederken, ürkütücü olanın içinde yatan belirli şeyleri tekinsiz olarak ayırt edebilmek de bunu tam olarak tanımlayamamakta ve neyin bize tekinsiz geldiğini açıklamakta zorlanmaktayız. Ürkütücü olan şey, korkuyu uyandırmaktadır; böylece tekinsizlik genel olarak korkuyu uyandıran şeyle örtüşme eğilimindedir (Vidler, 1994, s. 14). Bu noktada, bir mekânda bizi neyin ürküttüğünü ya da korkuttuğunu kestirebilmek; o mekânı tekinsiz yapan şeyin ne olduğu konusunda büyük bir ipucu vermektedir.

Ancak kesin olarak somutlamamızın zor olduğu tekinsizlik duygusunu, ne mutlak dehşet ne de hafif kaygı olarak tanımlayabilmekteyiz. Vidler, bu nedenle tekinsiz olanın ne olmadığı konusunda düşünmenin, tekinsizliğin kendi temel

anlamından daha kolay göründüğünü söylemektedir. Vidler'e göre tekinsizlik; onurdan ve tüm güçlü korku duygularından kolaylıkla ayırt edilebilir ve parapsikolojik olarak tanımlanamayacak bir şeydir. Aynı zamanda büyü, halüsinatör, mistik ve doğaüstü ile de tanımlanamamaktadır. Tekinsizliğin kendini sinsice hissettirdiği ve her nefesimizde ciğerlerimize dolan varlığı, alıştığımız abartılı korkuların aksine karikatürize ve çarpıtılmış değildir hatta bunun tam tersidir. Özgünlüğünün kaynağı da burada yatmaktadır (Vidler, 1994, s. 16-18).

Tekinsizliğin gücünü aldığı yer, tanımlanmış ve tanınan bir korku kaynağından ziyade; tam olarak açıklanamazlığındadır. İsteddiği şartları sağlayan her mekânda pusu kuran, huzursuzluk yaratan ve asla yakalanmayan tekinsizlik; sahip olduğu rahatsız ediciliği bir sır gibi saklamaktadır. Freud'un *unheimlich* tanımına, kasıtlı olarak, görünürdeki zıttı olan *heimlich* yoluyla yaklaşması da bu sırrın bir parçasıdır. Böylece iki zıtlık arasındaki rahatsız edici ilişkileri açığa çıkartan Freud, birini diğerinin ön koşulu olarak ortaya koymaktadır (Freud, 2016, s. 329).

Duyularımızla algıladığımız mekânı tekinsiz kılan da tam olarak bu noktadır. Duyularımız aracılığıyla mekânı tanırız, anlarız ve karşılıklı ilişkiler kurmaya başlarız. Büyüdüğümüz ev, her günkü yürüyüş yolumuz, gittiğimiz sinema salonu ve yeni keşfettiğimiz o kahveci; hepsi oldukça tanıdaktır, *heimlich*dir. Ancak heimlich olanın unheimliche dönüşmesi, yani tanıdık ve bildiğimiz şeyin tekinsize dönüşmesi çok da uzak değildir. En bildiğimiz, içinde en rahat hissettiğimiz mekân, en ufak bir tekinsizlikle karşılaştığında tekinsize dönüşmekte; yeni bir program ve yeni bir anlamsal çerçeve kazanmaktadır. Böylece mekân, artık düşmanımızdır. Tekinsizliğin mekânı ve bizi dönüştürme gücü; kolay açıklanamamasına karşın çok kolay hissedilmesinde, yeni bir gerçek yaratma ve mekânın tanıdık olan gerçekliğini yok etme hızında ve yok sayılamamasındadır. "Gerçeğe bir son veren şey gerçekten daha da gerçek gibi görünendir (Baudrillard, 2020, s. 120)."

"Geçen yüzyılın ortalarında bilim adamları bu muazzam harabeyi kazmaya başladılar. İnanılmaz bir sürpriz; yanardağın içinde bir şehir, küllerin altında evler, evlerde iskeletler, mobilya ve resimler buldular (Vidler, 1994, s. 47)."

Mekânın tekinsizliğinin dönüşümü ve beden ile mekân arasındaki şiddet ilişkisi konusundaki en çarpıcı örneklerden biri kuşkusuz İtalya’da bulunan Pompeii’dir. Bir antik Roma kenti olan ve hala bir kısmı gömülü olan Pompeii’de MS 79 yılında patlayan Vezüv Yanardağı, şehirde bulunan yaklaşık 11.000 kişiyi ve diğer tüm canlıları taşlaştırmış cesetlere dönüştürmüştür. Evler, villalar, liman, karmaşık bir su ağı, amfi tiyatro ve spor alanlarıyla içinde yaşayanlar için tarihin ilerisinde bir şehir olan Pompeii; doğanın yüce gücü karşısında tekinsizleşmiş, katılaşmış ve donmuştur. Bu yıkım sonucu ise günümüzde Pompeii, yaklaşık 2,5 milyon yıllık ziyaretçi sayısı ile İtalya’nın en çok ziyaret edilen turistik *cazibe* merkezlerinden biri konumundadır (UNESCO, 2018).

“Modern tren istasyonu ile antik kentin yan yana olması, turistlerin mezar sokaklarındaki mutluluğu, rehberin Pompeii vatandaşlarının kalıntılarının önünde korkunç ölümlerini anlattığı "sıradan sözler". Hepsi, tekinsizin yapılarının oldukça sistematik bir şekilde yeniden üretilmesi gücüne tanıklık ediyordu (Vidler, 1994, s. 48).”

Taşlaşmış binlerce bedenin bulunduğu bir mekânın tekinsizin elinden alınması(?), turistik bir merkeze dönüşmesi, bazen yanından geçip gidilen bazense incelenen ve fotoğraflanan cesetler (Ek 16), bazen bu kadar insan cesedinin yanında tek başına tatmin etmeyen bir taşlaşmış köpek cesedinin yeniden ve yeniden üretimi (Ek 17); sanki tüm bunlar tekinsizin kendine ait olanı geri almak için verdiği bir savaş gibi durmaktadır. Canlı canlı gömülenlerin, canlılara meze olması; sanılanın aksine tekinsizin ikinci büyük zaferidir. Tanıdık bedenler, insan bedenleri, tüm cansız ve taşlaşmış yapısıyla koridorlar boyunca uzanmakta; mekân taze bedenlere yaşananları sürekli olarak yeniden ürettirmektedir. Bu bağlamda mekân, bir mezarlık görevi görerek sürekli olarak hatırlattığı matematiksel yücelik ve ölümle bedenlere, turistlere, şiddet uygulamaktadır. Turistler ise bir zamanlar bir Roma kenti olan Pompeii’yi sürekli olarak programı dışında tutmakta ve belki birilerinin yatak odasının üzerine basarak ilerlemekte, belki de bir mahkeme salonunda *selfie* çekmektedir.

Mekânı tekinsiz yapan şeyin ne olduğu, mekânın tekinsizlik yoluyla uyguladığı şiddeti, bedenın mekâna uyguladığı şiddeti ve mimari tekinsizleri biraz daha düşüneceğiz ve devam eden bölümde mekânsal tekinsizlikleri, mekân ve beden arasındaki şiddet ilişkisini; tekinsizliğin kol gezdiği korku sinemasından örneklerle tek tek inceleyerek ortaya koymaya çalışacağız.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TEKİNSİZLİK ANALİZLERİ

Tekinsizlik analizleri bölümünde; mimari tekinsizlik olarak belirlediğimiz karanlık, erişim yoksunluğu, dar hacimler, estetik yüceler, harabe estetiği, (işgal edilmiş) nirengi noktaları, aşırı kimlik durumları, tenhalık ve merkezden uzaklık başlıklarını tek tek inceleyecek ve bu başlıkları korku sinemasında gördüğümüz mekânlar üzerinden analiz edeceğiz. Bu analizle amacımız mekânlarda uygulanan şiddetin yönünü ve hangi tekinsizlikler aracılığıyla uygulandığını ortaya koymaktır.

Mimari tekinsizlikler bölümünde belirlediğimiz tüm tekinsizliklerin; mekânın bedene ya da bedeninin mekâna uyguladığı şiddeti tespit edilerek korku sinemasından örneklerle somutlaştırılacaktır. Belirlenen tekinsizliklerin korku sinemasının ve mekânsal şiddetin temel taşlarından biri olduğu iddiasıyla; film ve sahne örnekleri, korku sinemasından farklı dönemlerinden ve farklı janrlarından seçilmeye özen gösterilecektir. Her mekânsal tekinsizlik türü için bir film üzerinden ayrıntılı inceleme yapılacak ve sahip olduğu mekânsal şiddetler tespit edilecektir.

Tekinsizlikler önceki bölümde sahip oldukları sıralamalarına uygun olacak şekilde incelenecektir ve son olarak tüm veriler tablolastırılacaktır. Tablonun sol tarafında şiddet türleri, üst kısmında ise film örnekleri bulunacaktır. Filmlerde karşılaştığımız şiddet türü tablo üzerinde işaretlenecek ve sahnedeki tekinsizlik anahtar kelimelerle kısaca tanımlanacaktır. Şiddet 1, mekânın bedene uyguladığı şiddeti; Şiddet 2 ise bedeninin mekâna uyguladığı şiddeti temsil edecektir.

3.1. KARANLIK VE ŞİDDET

Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Murnau, 1922), filmini inceleyeceğimiz bu bölümünde; korku sinemasını mekândan bağımsız düşünemeyeceğimiz gibi, en gizli sırlarımızın saklandığı yer olan karanlıktan bağımsız olarak da düşünemeyeceğimizi ortaya koymaya çalışacağız. Neredeyse her korku

filminde karşılaştığımız karanlık, mekânsal bir tekinsizlik yaratmakta ve mekânın başrolde olduğu bir şiddet ilişkisi kurmaktadır.

İçinde bulunduğumuz 2022 yılında 100 yaşına giren Nosferatu, Alman dışavurumculuğunun yüksek ışık kontrastının bir tezahürüdür. Orlok, bir vampir ve gölgenin ta kendisidir; ışık ise kutsaldır ve onun en büyük düşmanıdır. Karanlığın vücut bulmuş hali olarak Orlok, bulunduğu hatta yaklaştığı her mekânı karanlık hale getirmektedir. Karanlıkla bir olan Orlok tespit edilememekte ve mekân, onun elinde bir oyuncağa dönüşmektedir. Karanlık bastırdığında sadece ona hizmet eden ev, diğerleri içinse bir kâbustur. Gölgeleleriyle varlığını tüm eve dayatan Orlok, uzun ve ince parmaklarıyla tüm mekânı kontrol altında tutmaktadır. Hatta gölgesiyle âşık olduğu Helen'in kalbini bile kavrayabilen Orlok, yalnızca mekâna değil; o mekânda yaşayan diğer bedenlere bile şiddet uygulamaktadır. Tüm ev, en kuytu köşelerinden geniş duvarlarına kadar; Orlok'a hizmet etmektedir. Bedenin mekâna uyguladığı bu şiddet, karanlığın ve en kuytu noktalarda mekânın karanlığıyla bir olan Orlok'un tekinsizliğinin sonucudur. Mekân ise Orlok'tan öcünü tüm kutsal ışığı içeri süzen penceresiyle alacaktır ve Orlok, sonsuz karanlık yaşamına veda edecektir (Ek 18). Birbirlerine dâhil olmaya çalışan ve sürekli çatışma halinde olan bu iki düzenin, beden ve mekânın, verdiği savaşta artık nihai kontrol mekânın elindedir. Orlok'a daracık bir tabutu, farelerle dolu bir döküntüyü, yalnızca kuytuları reva görmesine rağmen Orlok'un kontrolünde olan mekân, Orlok'un iplerini elinden almıştır. Karanlığın kaynağı olan ve bu karanlıkla ona hizmet eden mekân, bedenin karanlık yoluyla kendisine karşı uyguladığı şiddeti kanatlarını açarak geri yansıtmakta ve özgürleşmektedir. Bu bağlamda oluşturduğumuz özet tablo aşağıdaki gibidir.

TABLO 3.1. KARANLIK VE ŞİDDET

	Nosferatu (Murnau, 1922)
ŞİDDET 1 MEKÂN/BEDEN	- Bedeni yok eden mekân ve pencere.
ŞİDDET 2 BEDEN/MEKÂN	- Mekâna yansıyan karanlık gölgeler. - Karanlıkta saklanan Nosferatu.

3.2. ERİŞİM YOKSUNLUĞU VE ŞİDDET

Korku sinemasında genellikle temel bir dayanak noktası olan erişim yoksunluğunu ve erişim yoksunluğu yoluyla uygulanan mekânsal şiddetleri ortaya koyacağımız bölümde, erişim yoksunluğunun tüm hikâyeyi kapladığı 3 filminden oluşan *Cube Serisi*'nin ilk filmi *Cube*'ü (Natali, 1997) inceleyeceğiz.

Hiç bilmedikleri ve dışarıya erişim olanaksız olduğu bir mekânda uyanan karakterler, kuşkusuz ki mekânın mekâna uyguladığı şiddetten ilk nasibini almaktadır. Mekân hakkında hiçbir şeyin bilinmiyor olması tekinsizliği arttırmakta ve mekânın uyguladığı şiddeti perçinlemektedir. Bulmacalarla dolu odalar ve mekânın herhangi bir erişime el vermeyen birbirine bağlı odalardan oluşan çıkmaz labirenti, karakterleri paranoyalara sürüklemekte ve birbirlerine düşürmektedir. Mekân, bedenlere uyguladığı şiddeti; diğer bedenler aracılığıyla tekrar tekrar bedenlere yöneltmektedir. Bazı karakterler mekânın kurduğu baskı ve uyguladığı şiddet sonucu zaman zaman erişim yoksunluğunu kanıksamakta ve ölümü bir kurtuluş olarak görerek bu şiddete boyun eğmektedir. Bazıları ise şiddetin yıkıcı gücünün korkusuyla ve herhangi bir erişim olanağına sahip olma umuduyla, ölümcül bulmacalara başka bedenleri feda etmektedir.

Her hareketiyle mekânımız olan küpün yönünü, yapısını ve çıkış yolunu değiştiren karakterler ise sahip oldukları yeteneklerle bulmacaları çözebilmektedirler. Odaya ayakkabı ya da bir insan fırlatmak gibi yaratıcı fikirlerle odadaki tehlikeleri alt etmeyi başaran karakterler, mekânın sahip olduğu programı alt üst etmektedir ve tuzaklarla dolu odalar sıradan bir kutuya dönüşmektedir. Mekânın oyunları bozulmakta ve tuzaklar karakterlere zarar verememektedir. Mekânsal bir erişim yoksunluğu olarak okuduğumuz bu durumda bedenlerin mekâna ve onun programına uyguladığı şiddet sonucu; mekân, ettiğini bulmakta ve erişim yoksunluğunu sahip olduğu en büyük şiddet gücü üzerinden yaşamaktadır. Erişim yoksunluğu bağlamında ortaya çıkan özet tablo aşağıdaki gibidir.

TABLO 3.2. ERİŞİM YOKSUNLUĞU VE ŞİDDET

	Cube (Natali, 1997)
ŞİDDET 1 MEKÂN/BEDEN	- Erişimin olanaksız olduğu tuzaklı odalar. - Küpün kendi varlığı.
ŞİDDET 2 BEDEN/MEKÂN	- Mekânın programını bozan bedenler. - Odaların tuzaklarını bozan bedenler.

3.3. DAR HACİMLER VE ŞİDDET

Korku sinemasında genellikle tehlikeden korunmak ve saklanmak için seçilen dar hacimler, bazense kendi isteğimizle değil zorla alıkonulduğumuz mekânlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Dar hacimlerin nasıl bir şiddet aracına dönüştüğünü inceleyeceğimiz bu bölümde bir savaş ve riyakârlık eleştirisi taşıyan *Buried* (Cortés, 2010) filmini ele alacağız.

Tek mekânda geçen *Buried*'te, bedeni hapseden bir tabut karşımıza çıkmaktadır. Ancak bedenimiz tüm duygularından arındığında, öldüğümüzde, içine girdiğimiz tabut; belki de en klostrofobik mekânlardandır. Hepimizde var olan ve en başta anne rahminden başlayan, diri diri gömülme korkusuyla (Vidler, 1994, s. 55) bizlere Pompeii'yi hatırlatan tabut; tüm dar hacmiyle Paul'a şiddet uygulamakta ve ona yaşaması için bir alanın ötesinde nefes alabilmesi için bile yeterli oksijeni sağlamamaktadır. Irak'ı işgal eden Amerika'nın savaşın altında kaldığı gibi bir Amerikan vatandaşı olan Paul da toprak altında kalmıştır. Israrla sivil olduğunu belirtip hayatta kalacağını düşünen Paul, Amerikan vatandaşlarının olan bitenden bihaberliğinin küçük bir örneğidir. Ölü bedenlerin değil tabuta konulması, üst üste yığıldığı yıllar süren savaşta; kendine bir tabut bulan Paul, gerçek yaşamdan soyutlandığı gibi diğer bedenlerden de soyutlanmaktadır. Mekânı hapseden beden, ona dayattığı hareketsiz hacimle şiddet uygulamaktadır.

Paul da aynı oranda mekâna şiddet uygulamakta, mekânın en önemli özelliği olan boşluğu en ufak bir söz hakkı tanımadan tüm bedeniyle doldurmaktadır. Beden,

sürekli hareketleri ve eylemleriyle mekânı daraltmaktadır. Bedenin mekâna uyguladığı şiddetin somut örneklerini de gördüğümüz filmde, Paul tabuta yazılar yazmakta ve tabuta giren yılanı karşı ateş yakmaktadır. Programında yalnızca ölü bedenleri taşımak olan tabuta ise zorla programı dışına çıkartılarak şiddet uygulanmaktadır. Aynı zamanda savaş sırasında atılan bombaların patlaması yüzünden sallanan ve kumla dolan mekân; giderek sahip olduğu hacmi kaybetmektedir. Elde ettiğimiz veriler aşağıda gördüğümüz tabloda yer almaktadır.

TABLO 3.3. DAR HACİMLER VE ŞİDDET

	Buried (Cartos, 2010)
ŞİDDET 1 MEKÂN/BEDEN	- Tabutta kapalı kalmak. - Oksijensizlik.
ŞİDDET 2 BEDEN/MEKÂN	- Bedenin hareketleri. - Tabuta verilen fiziki zararlar.

3.4. ESTETİK YÜCELER VE ŞİDDET

Hayatımızın her alanında varlığını hissettiğimiz estetik yüceler, en büyük korkularımızda ve en büyük hayallerimizde yer almaktadır. Korku sinemasında estetik yüceler dediğimizde ya dinamik yüce olarak doğal afetleri ya da matematik yüce olarak Everest Dağı gibi dev doğal yapıları konu alan felaket filmleri aklımıza gelmektedir. Ancak modern hayatımızın yüceleri olan gökdelenler, adalet sarayları ve hapishaneler gibi dev yapılar da gözden kaçırılmamalıdır. Bu bölümde estetik yücelerin nasıl bir şiddet aracına dönüştüğünü ve şiddetin katmanlı yapısını *High-Rise* (Wheatley, 2015) filmi üzerinden inceleyeceğiz.

Modern yaşam ve teknoloji üzerine kafa yoran ve eleştiren J. G. Ballard'ın 1975 yılında yayımladığı aynı adlı kitabından uyarlanan *High-Rise* Margaret Thatcher iktidarının yükseliş dönemlerinde geçmektedir. Lefebvre, dikeyliğin şiddetinden bahsederken "...dikeylik, kulelerin politik kibri, kulelerin feodalizmi göz ile fallus arasındaki ittifakı şimdiden belirtmektedir (Lefebvre, 2014, s. 27)." der. Kırk katlı ve bin dairesi gökdelen, kuşkusuz ki Kant'ın matematik yüce kavramını karşılamaktadır. Hatta ana kahramanımız olan iktidar ve zenginlikten başı dönmüş genç Doktor Robert

Laing, bu yüce gökdeleni tapınmaktadır. Büyük bir sadakat beslediği gökdelen, onu toplumun geri kalanından soyutlamakta ve kendine bağımlı hale getirmektedir. Mekân sahip olduğu tüm yücelikle, adeta kullarını cehennemin katlarına yerleştiren bir tanrı gibi, gökdelen sakinlerini sosyoekonomik durumlarına göre katlara yerleştirmekte ve kendi hiyerarşisini dayatmaktadır. Bu estetik yücenin Doktor Laing üzerinde yarattığı şiddet, onu gökdelenin mimarıyla tanışmaya ve yakın ilişkiler kurmaya böylece yücenin bir parçası hissetmeye zorlamaktadır. Mimar Royal onu gökdelenin en tepesindeki maskeli partiye davet etmektedir, “Yüce, bizi, güçlerimiz sanki ona uygunmuş gibi, kendisine yaklaşmak üzere dâvet eder.”, ancak oraya giden doktor en üsttekiler tarafından aşağılanarak geldiği kata geri gönderilir çünkü “...onlar karşısında biz, bir hiç sayılırız (Kant, 1790; akt. Arat, 1977, s. 70).”.

Bir zaman sonra ise alt katlarda yaşayan gökdelen sakinleri isyan etmeye başlamaktadır. Yaşadıkları elektrik kesintileri ve asansör arızaları karşısında üst katlarda havuz keyfi yapan çocuklar ve gününü gün eden sakinler öfkeyi tetiklemektedir. Modern bir sığınağa dönüşen gökdelende, tüm yüceliğine karşın, insanoğlunun yıkıcı yüceliği galip gelmekte ve gökdelen; vaat ettiği yalıtık lüks yaşam programından çıkarak bir savaş alanına dönmektedir. Bedenlerin yarattığı kaosu yüceliği ve şiddeti, mekânı tüm günahların merkezi haline getirmektedir. Modern insan tüm gerçek yüzünü açığa vurmakta ve gökdelen sakinlerinin maskeleri tek tek düşmektedir. Doktor Laing balkonunda köpeğini yerken, mekânın yaratmak istediği bastırılmış insanın aksine tüm idiyile hareket etmekte ve mekânı dönüştürmektedir. Estetik yüceler üzerine incelememiz sonucunda elde ettiğimiz bilgilerin özeti aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

TABLO 3.4. ESTETİK YÜCELER VE ŞİDDET

	High-Rise (Wheatley, 2015)
ŞİDDET 1 MEKÂN/BEDEN	- Mekândakilere yüceliğini dayatma. - Onları aşağılama ve soyutlama.
ŞİDDET 2 BEDEN/MEKÂN	- Mekâna yıkımı dayatma. - Mekânın yüceliğini elinden alma.

3.5. HARABE ESTETİĞİ VE ŞİDDET

"Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır (Tanpınar, 2015, s. 32)." Zaman, tüm geri çevrilemez huzursuzluğuyla sürekli peşimizde hatta ensemizdedir. Geçmiş ve şimdi sürekli olarak değişmekte, ancak kontrolü insanda gibi yapmaktadır. Harabe mekânların estetiğinin temelini de bu durum oluşturmaktadır; bugünü ve geçmişi, yaşamı ve ölümü aynı anda var edebilme gücünde. Bu harabe estetiğini ve mekânsal şiddete nasıl hizmet ettiğini inceleyeceğimiz bölümde, 26 Nisan 1986 tarihinde aniden gerçekleşen ve binlerce kişinin ölümüne doğrudan ya da dolaylı olarak sebep olan Çernobil faciasını ana akım bir dille aktaran *Chernobyl Diaries* (Parker, 2012) filmini ele alacağız.

Filmin neredeyse tamamının geçtiği her yerin harabe, paslı ve bakımsız olduğu mekân; soyut bir ölüm anlatısı olarak sürekli kendini yenilemektedir. Çernobil'de yaşanan felaket ve ölen insanları sürekli olarak hatırlatarak şiddet uygulayan harabe mekân; geçmişi bu güne taşımakta ve yaşamın neşesine gölge düşürmektedir. Kıyamet sonrası bir görüntü gibi görünen mekân, çürüyen atmosferiyle yaşayanları hapsedmekte ve onlara rahat vermemektedir. Ölümün yarattığı tekinsizlik tüm şehri sarmakta hatta davetsiz ziyaretçilerine somut olarak da ölümü tattırmaktadır. Mekân, yaşayanlara ölümü hatırlatan harabeliğiyle, öyle ki şu an orada barınan insanlar bile artık harabedir, şiddet uygulamaktadır.

Sıradan bir tür sineması olan filmde, kuşkusuz ki karakterlerimiz de dünyayı Amerika'dan ibaret sanan bir grup genç ve davetsiz misafirdir. Binlerce insanın öldüğü bir yer ve yüksek radyasyon tehlikesine karşı girişin yasak olduğu mekâna, kaçak yollarla izinsiz bir tur düzenleyen bu *çılgın* Amerikalı gençler; ölüme yaşamı, harabeye ise gençliği dayatmaktadırlar. Harabe mekânlara izinsiz girişleriyle, mekânın tüm programını sekteye uğratan gençler; yıllardır basılmamış yerlere basmakta ve girilmemesi gereken yerlere tüm neşeleriyle akın etmektedirler. Mekâna dayattıkları yaşamla ve programına uğrattıkları sekteyle, bedenler; mekâna şiddet uygulamaktadır. Programını, tüm harabe halini, korumak isteyen mekân onları uyarsa da geceyi orada geçiren gençler; mekânda biriken tozlar gibi havaya kaldırdıkları ölümü de içlerine

çekmek zorunda kalacaktır. İncelememiz sonucunda eriştiğimiz özet aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

TABLO 3.5. HARABE ESTETİĞİ VE ŞİDDET

	Chernobyl Diaries (Parker, 2012)
ŞİDDET 1 MEKÂN/BEDEN	- Kıyamet sonrası atmosfer. - Soyut bir ölüm, yaşamın yok sayılması.
ŞİDDET 2 BEDEN/MEKÂN	- Harabeye, gençliği; ölüme yaşamı dayatma. - Program ihlaline zorlama.

3.6. NİRENGİ NOKTALARI VE ŞİDDET

Günlük yaşamımızın önemli bir parçası olan nirengi noktaları, bir kenti tanımlama ve aynı zamanda da yerimizi ya da yolumuzu tespit etmekte kullandığımız yapısal öğelerdir. Korku sinemasında bir tekinsizlik olarak nirengi noktalarını ve nasıl bir şiddete dönüştüğünü inceleyeceğimiz kült film *King Kong* (Cooper & 1933), ikonik sahnesinin geçtiği Empire State Binası'yla en doğru örneklerden biri olarak görülmektedir.

Bedenin mekânı işgalinin ve nirengi noktası üzerinden uygulanan şiddetin en somut örneklerinden biri King Kong'un Empire State'in tepesine konduğu ve şehrin en güzel manzarasına sahip olduğu sahnedir (Ek 19). Şehrin en uzun yapısı ve modernizmin simgesi olan gökdelen, bir *orman kaçkını* goril tarafından zapt edilmekte ve şehre olan hâkimiyetini yeni nirengi noktası haline gelen goril yüzünden kaybetmektedir. Aynı zamanda King Kong bir diğer nirengi noktası olan, şehrin ortasında konumlanan tren raylarını yıkıp geçmekte ve yerden bir taş alır gibi tren vagonunu eline alıp oynamaktadır. Diğer taraftan ise barındırdığı düşünülen vahşi yaşam ve yaratıklarla negatif anlamda bir nirengi noktası olan Kafatası Adası, tüm programı alt üst edilerek şovmen belgeselciler tarafından işgal edilmektedir. Sadece izlenecek heyecanlı bir şey peşinde olan yönetmen, doğası dâhil adanın tüm kültürünü metalaştırmakta ve tüm adayı bir savaş alanına çevirmektedir.

Mekân tarafından çok kolay bir hedef haline getirilen King Kong ise uçakların en rahat görebileceği ve erişebileceği yere, şehrin yeni nirengi noktasına dönüştürülmüştür ve artık çok kolay bir avdır. Son raddede kazanan taraf uçaklar ve gökdelen, eski nirengi noktası, yani modernizm olmuştur; yeni dünyada doğa yasaları işe yaramamaktadır. Ann'e olan aşkı sonucunda söylenen “onu uçaklar değil, güzellik öldürdü” romantizmi ise yalnızca yabandan gelene aşkı bile fazla gören ve kitlelere izlenecek bir hikâye vermek isteyen modern dünyanın kendini aklama çabasıdır. Bir doğa harikası olan King Kong, onlar için bir sirk maymunundan fazlası değildir. Aynı zamanda bir nirengi noktası olan sirk ise King Kong'un bedeninin hapsedildiği ve sergilendiği bir mekândır. Başlığa ait kısa özet, aşağıda tabloda görülebilmektedir.

TABLO 3.6. NİRENGİ NOKTALARI VE ŞİDDET

	King Kong (Cooper & Schoedsack, 1933)
ŞİDDET 1 MEKÂN/BEDEN	- Bedeni bir nirengi noktası haline getirme. - Bedeni sahneleme.
ŞİDDET 2 BEDEN/MEKÂN	- Karşılıklı olarak nirengi noktalarının işgal edilmesi.

3.7. AŞIRI KİMLİK DURUMLARI VE ŞİDDET

Aşırı kimlik durumları, belki de yerleşik hayata geçilmesinden itibaren, sürekli olarak mekânlar üzerinden yinelenmektedir. Devleşen kapitalizm; evlerimizi, banyolarımızı hatta iş yerlerimizde sahip olduğumuz minicik metrekareli odaları ya da masaları bir başarı olarak pazarlamakta ve kimliğimizi yansıtan, bizi biz yapan, hayatta geldiğimiz yeri gösteren bir meta haline getirmektedir. Sinemada aşırı kimlik durumlarından bahsettiğimizde ise akla ilk gelen örnek kuşkusuz Norman Bates ve biricik annesiyle yaşadığı evidir. Bu bölümde aşırı kimlik durumlarını ve nasıl bir şiddete dönüştüğünü; en iyi filmler, en iyi korku filmleri gibi listelerde yayınlandığı tarihten beri hep en üstlerde yer alan kült film *Psycho* (Hitchcock, 1960) üzerinden inceleyeceğiz.

Freud'un Sophokles'in Kral Oedipus efsanesinden yola çıkarak adlandırdığı oedipus kompleksinin her fırsatta kendini hissettirdiği filmde, annesinin hayatında tek erkek olan Norman; yalnızca annesini değil yaşadıkları evi de aşırı sahiplenmekte kendi kimliğinin bir yansıması olarak görmektedir. Zizek bu durumu *The Pervert's Guide to Cinema* (Fiennes, 2006) belgeselinde, Freud'un psikanaliz kuramına göre, evin Norman'ın idi, egosu ve süper egosu olarak katlara bölünmesi üzerinden okumaktadır. En üstte yer alan kat, kuralcı ve konformist olan süper ego olarak Norman'ın annesinin ya da cesedinin yaşadığı mekândır. Burası Norman'ın mükemmel dünyasıdır; annesiyle hayalindeki anne-oğul ilişkisini yaşamaktadır, onun biricigidir. Zemin kat ise Norman'ın egosudur ve burada görünüşte her şey normaldir. Norman'ın bodrum kattaki idi ve üst kattaki süper egosu arasındaki dengedir. Bodrum kat ise Norman'ın en çok kendisi olduğu, gerçeklerin tüm çıplaklığıyla meydanda olduğu yer olan iddir. Su yüzüne çıkmak isteyen tüm sapmalar burada nöbet tutmaktadır. Norman, bir zaman sonra annesinin cesedini üst kattan bodruma taşıması ise mekânı aşırı kimlikleştiren ona şiddet uygulayan Norman'ın annesiyle tek beden olduğu yerdir.

Mekânın bedene uyguladığı şiddeti ise yine aynı örnek üzerinden mekânın Norman'a gerçek olmayan bir dünya vaat etmesiyle görmekteyiz. Tüm varlığıyla onu bu saplantılı yaşama bağımlı hale getiren ve yeni bir kimlik sunan mekân, Norman'ı gerçeklerden uzaklaştırmaktadır. Bedene şiddet uygulayan bir diğer mekân ise Norman'ın kendi bedenidir. "Aşk bir ev özlemidir" diyen Freud, annenin vajinası ve mekân arasında tekinsiz bir ilişki kurmaktadır. Freud, erkeğin vajinaya yönelik, tekinsiz bir bakış açısı olduğunu söylemektedir. Çünkü bireyin ilk çıktığı yer olan vajina; ilk evi ve ilk mekânıdır (Freud, 2003, s. 151.). Norman, bu tekinsizliği her zaman üzerinde hissetmektedir. Tutuklanmasından sonra Norman'ın yüzünde gördüğümüz gülümseme ise Norman'ın, bir mekân olarak bedenine annesini hapsedmesinin, sahiplenmesinin ve aşırı kimlikleştirmesinin kanıtıdır. *Psycho*'ya dair incelememizin özeti, aşağıda tablodadır.

TABLO 3.7. AŞIRI KİMLİK DURUMLARI VE ŞİDDET

	Psycho (Hitchcock, 1960)
ŞİDDET 1 MEKÂN/BEDEN	- Norman'ı hapseden ev. - Mekân olarak bedene hapsetme.
ŞİDDET 2 BEDEN/MEKÂN	- Mekânı kimlikleştirip parçalara bölen beden.

3.8. TENHALIK VE ŞİDDET

Tenhalık, COVID-19 salgınıyla birlikte, hepimizin deneyimlemek zorunda kaldığı bir gerçeklik halini almıştır. Evlere kapanan, merkezlerden uzaklaşan ve kendi köşemize çekilen bizler için nihayet yazmak istediğimiz romanımız için büyük bir fırsattır(!). Aile içi şiddet ve kadın cinayetlerinde hızlı artışlarla sonlanan izolasyon, tenhaliğin tekinsizliği ve huzursuzluğuyla bezelidir. Korku sinemasında tenhaliği ve şiddete dönüşme sürecini; çok tanıdık bir hikâye olan ve bundan 2 yıl önce 40. yılına giren modern klasik *The Shining* (Kubrick, 1980) ile inceleyeceğiz.

Şehirden izole, merkezden uzak, bir dağa konuşlanmış ve oldukça تنها olan devasa Overlook Otelinde bekçilik yapacak ve yalnız başlarına kafa dinleyecek olan Torrance ailesi, bu tenhaliğin tekinsizliğinden nasibini fazlasıyla alacaktır. Adeta lanetli olan otel, bu küçük aileye dar gelmektedir, tekinsizlik her yeri kuşatmaktadır. Zizek bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Bu basit durum olsa olsa zengin çağrışımları akla getirir: Japonya’da metro kalabalığında ezilip hala kendini başkalarından uzakta hissedebiliyorken, *The Shining*’de terk edilmiş geniş bir ev dahi bireyleri kendilerini sıkışmış hisseden ve agresiflik içinde köpüren tek bir aile için yeterince geniş değildir. Büyük otel açıkçası geçmişin ruhlarının uğrak yeri haline geldiği lanetli bir binadır (Zizek, 2014, s. 40).”

Koca bir labirentten oluşan otel, sürekli yenilenen ve birbirine çıkan koridorlarıyla tekinsizliği perçinlemekte; bedene uyguladığı şiddeti arttırmaktadır.

Otelin bahçesine, ıssızlığın ortasına yerleştirilen labirent ise Danny'nin küçük bedenini hapsetmekte ve bir oyun alanından çok Jack'in kontrolündeki bir hapishaneye dönüşmektedir. Kanlı temeller üzerine kurulu *Overlook* Oteli'nde, tenhanın tekinsizliği hiçbir beyaz Amerikalıyı *görmezden gelmeden*, şiddet uygulamaktadır. Babasına söylediği, “You're it, not my daddy, you're the hotel” (“Sen, o'sun, benim babam değilsin, otelsin”) sözleriyle ise Danny; mekânın bedene uyguladığı şiddeti, bedene hâkim olmasını hatta bedene dönüşmesini, tanımlamaktadır.

Ortak bir kullanım alanı ve bir otelin en hareketli yeri olan lobiye tek başına yerleşen ve romanını yazmak için yalnız kalacağı yer olarak seçen Jack ise mekâna tenhalığı ve yalnızlığı dayatmaktadır. Programında birçok insanın konaklaması olan çok odalı otelin, kış aylarında, yalnızca 3 kişiye tahsis edilmesi; otele dayatılan tenhalığın ve şiddetin en somut örneğidir. Programı sekteye uğratılan ve bir cinayet mahalline dönüştürülen otel, ancak Jack'in sanrılarındaki balo salonunda kendini var edebilmektedir. Beden mekâna, onu tenhalaştırarak şiddet uygulamaktadır. Tenhalaşan mekân ise aynı oranda şiddetini arttırarak bedene uygulamaktadır. *The Shining* incelememiz sonucunda eriştiğimiz tablo, devam eden sayfada yer almaktadır.

TABLO 3.8. TENHALIK VE ŞİDDET

	The Shining (Kubrick, 1980)
ŞİDDET 1 MEKÂN/BEDEN	- Şiddetli bir izolasyon uygulayan otel. - Kendi dünyasına hapseden labirent.
ŞİDDET 2 BEDEN/MEKÂN	- Otelin programına ters olan tenhalık. - Lobiye tek başına yerleşen Jack.

Mimari tekinsizlikleri ve nasıl yollarla şiddete dönüştüğünü incelediğimiz bölümde; tüm tekinsizlerin, daha önce de Mekânsal Şiddet bölümünde açıkladığımız gibi, beden ve mekân arasındaki karşılıklı bir güç gösterisine sahne olmasına şahit olmaktadır. Mekân ve bedenin birbirine entegre olduğu, yan yana geldiği her koşulda

şiddet kaçınılmaz bir hal almaktadır. Bir sistemin diğer bir sisteme zorla müdahalesi, bedenın mekâna ya da mekânın bedene müdahalesi, tekinsizlikler yoluyla gerçekleşmekte ve karşılıklı bir yeğınlik savaşına sahne olmaktadır.

Korku sinemasından farklı örneklerle açıklamaya çalıştığımız tekinsizlikler ve şiddete dönüşme aşamaları, tablolar aracılığıyla tek tek özetlenmeye çalışılmıştır. Tüm tablolar, Tablo 9’da birleştirilmiş ve mekân ile beden arasındaki şiddet ilişkisi farklı tekinsizlik başlıklarında filmler aracılığıyla aktarılmış; farklı tekinsizliklerin yarattığı farklı şiddetler, daha kolay incelenebilmesi için, tek bir tabloda gösterilmeye çalışılmıştır. Devam eden sayfada tablo incelenabilmektedir.

TABLO 3.9. TEKİNSİZLİK VE ŞİDDET

	KARANLIK	ERİŞİM YOKSUNLUĞU	DAR HACİMLER	ESTETİK YÜCELER	HARABE ESTETİĞİ	NİRENGİ NOKTALARI	AŞIRI KİMLİK DURUMLARI	TENHALIK
	Nosferatu (Murnau, 1922)	Cube (Natali, 1997)	Buried (Cartos, 2010)	High-Rise (Wheatley, 2015)	Chernobyl Diaries (Parker, 2012)	King Kong (Cooper & Schoedsack, 1933)	Psycho (Hitchcock, 1960)	The Shining (Kubrick, 1980)
ŞİDDET 1 Mekân ↓ Beden	- Bedeni yok eden mekân ve pencere.	- Erişimin olanaksız olduğu tuzaklı odalar. - Küpün kendi varlığı.	- Tabutta kapalı kalmak. - Oksijensizlik.	- Mekândakilere yüceliğini dayatma. - Onları aşağılama ve soyutlama.	- Kıyamet sonrası atmosfer. - Soyut bir ölüm, yaşamın yok sayılması.	- Bedeni bir nirengi noktası haline getirme. - Bedeni sahneleme.	- Norman 'ı hapseden ev. - Mekân olarak bedene hapsetme.	- Şiddetli bir izolasyon uygulayan otel. - Kendi dünyasına hapseden labirent.
ŞİDDET 2 Beden ↓ Mekân	- Mekâna yansıyan karanlık gölgeler. - Karanlıkta saklanan Nosferatu.	- Mekânın programını bozan bedenler. - Odaların tuzaklarını bozan bedenler.	- Bedenin boşluğu bölen hareketleri. - Tabuta verilen fiziki zararlar.	- Mekâna yıkımı dayatma. - Mekânın yüceliğini elinden alma.	- Harabeye, gençliği; ölüme yaşamı dayatma. - Program ihlaline zorlama.	- Karşılıklı olarak nirengi noktalarının işgal edilmesi.	- Mekânı kimlikleştirip parçalara bölen beden.	- Otelin programına ters olan tenhalık. - Lobiye tek başına yerleşen Jack.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Korku, kaygı ve tekinsizlik kavramlarını, çalışmanın devam eden bölümlerinde açıklığa yol gösterici olması amacıyla, açıklayarak başladığımız tezimizde; tekinsizliğin tanıdık yüzünü ortaya koymaya çalıştık. En tekinsiz olanın bize en yakın olan olduğu mekânlarla çevrili günlük yaşantılarımız, mekânlarla olan ilişkilerimizi de tekinsiz hale getirmektedir. Mekândan bağımsız düşünemeyeceğimiz korku sineması ise mekânsal tekinsizliklerle bezeli durumdadır. Mekân, sahip olduğu farklı tekinsizliklerle bedene; beden ise mekâna şiddet uygulamaktadır. Korku sineması da bu şiddet dolu ilişkiden beslenmekte ve anlatımını bu şiddetin üzerine kurmaktadır.

Mekânda gerçekleşen tüm olaylar, yeni anlam kümeleri yaratmakta ve bu kümeler mekânı yeni yeni mekânlara parçalamaktadır. Mekânı sahip olduğu programın dışına çıkmaya zorlayan olaylar, korku sinemasında sıklıkla yaşanmakta ve beden ile mekân arasındaki çatışma, çoğu zaman izlediğimiz şeyin tamamı olduğu için gözden kaçsa da, korku filmlerinin temel unsuru haline gelmektedir. Mekânın bedene uyguladığı şiddet, bedene doğrudan ya da dolaylı olarak müdahale etmekte ve onu sınırlamakta, korkutmakta, hedef göstermekte hatta kendi kendine düşman etmektedir. Beden ise mekâna varlığını dayatmakta, düzenini bozmakta, yerini almakta ve yarattığı olaylarla onu programı dışına sürüklemektedir.

Belirlediğimiz ve açıkladığımız sekiz mimari tekinsizlik başlığını, korku sinemasının farklı dönemlerinden ve farklı janrlarından sekiz filmle incelediğimiz bölümün sonucunda eriştiğimiz tabloda (Tablo 9) gördüğümüz üzere; mekân, her zaman bir başrol oyuncusu olarak orada, ayakları yere basan bir şekilde durmaktadır. İncelediğimiz tüm tekinsizliklerde ve filmlerde mekân, temel çatışma unsuru olarak karşımıza çıkmakta ve kendi varlığını dayatmaktadır. Gözün alabildiğine her yeri kaplayan mekân, adeta kendi varlığını ispatlamaktadır.

Nosferatu'da tek bir penceresiyle Orlok'u alt eden mekân, o ana kadar Orlok'un kontrolünde bir cenaze evi gibidir. Ancak mekân, ayak bastığı her yere ölümü götüren Orlok'un bedeninden öcünü almaktadır. *Cube*'de ise mekân sürekli olarak tuzaklar kurmakta ve şiddetini alenen göstermekten korkmamaktadır. Ancak bedenler oyunun kurallarını öğrendiğinde şartlar eşitlenmekte ve mekânsal şiddet tersi

yönde işlemeye başlamaktadır. Beden ve mekânın süre gelen güç savaşını en net gördüğümüz örneklerden biri olan filmde, ancak bir deli mekânın şiddetine kafa tutabilmektedir.

Yaşayan bir beden için belki de en dar mekân olan *Buried*'de gördüğümüz tabut ise, olayların mekânın programını dönüştürme gücünü bizlere göstermektedir. Bir işkence mekânına dönüşen tabutta beden, yalnızca zar zor alabildiği nefesle dahi mekânı programı dışına itmektedir. Bu anlamda sonsuzluğa giden yıllarda evimiz olacak tabut, en tekinsiz olana dönüşmektedir. *High-Rise* 'ta ise modern bir tanrı mekân ile karşı karşıyayızdır ve bu tanrı tüm yüceliğiyle emirler yağdırmakta, herkese hak ettiği kaderi bahşetmektedir. Tanrılaşan mekânın, kulları arasında kurduğu dengenin ucunu kaçırdığı anda ise tüm günahlar meydana dökülecek ve mekânı işgal edecektir. Kudretini kaybeden mekân, tüm yüksekliğiyle, artık yalnızca araftır.

Bir harabenin tüm özelliklerini taşıyan *Chernobyl Diaries* 'ta tasvir edilen şehir ise adeta bir kıyamet senfonisi gibi yaşayanlara dayattığı ölüm ile yaşayan bedenlere şiddet uygulamaktadır. Tüm gençlikleri ve Amerikan maceraperestlikleriyle mekâna saldıran bedenler, harabe estetiğine kapılıp gitmekte ve ölüme kafa tutmakta ancak orada var olmak için onlardan biri olmak gerektiğini unutmuşlardır. Şehrin en önemli nirengi noktasını işgal eden *King Kong* ise, bu işgalin onun aleyhine çevrileceğini gözden kaçırmakta ve yüzlerce metre yükseklikte sallanacak bir ağaç dalı bulamamaktadır. Bir gösteri malzemesine dönüşen beden, seyirlik bir nesneye, bir pembe dizi aşığına dönüşmektedir. Sevdiği için dağları delen yabanın, dağlara çift şeritli tünel yapılan bir çağda yeri yoktur.

Mekânı sahiplenmenin ötesine geçip, kimliğinin bir parçası hatta kendisi haline getiren Norman içinse en büyük sırdaşı olan ev, onu ele veren celladı olacaktır. Aşırı kimikleşen mekân, Norman'ı hapsetmekte ve annesinin rahmi gibi onu sarıp kollamaktadır. Saplantılarını özgürce yaşayabildiği bu mekân, onu daha da ele geçirmekte ve Norman, herhangi bir karışıklığa karşı mekânı kontrol altında tutabilmek için onu parçalara bölmektedir. *Psycho*'da gördüğümüz beden ve mekân arasındaki şiddet ilişkisi karşılıklı olarak güçlenmektedir. *Shining*'de ise her şeyden uzaktaki Overlook Oteli, bedenleri yaşayan tüm diğer varlıklardan uzak tutmakta ve

sürekli olarak kendi varlığını yinelemektedir. Kirli geçmişinin kapıların altından sızmakla kalmayıp boşalırcasına aktığı otel, kışın ortasındaki varlığıyla bir izolasyon şiddeti yaratmaktadır. Cinnet geçirmek için çok uygun olan bu ortam en az, romanını yazmak için devasa lobiye kurulan Jack kadar masumdur. Bu akış alanını kendine ayıran Jack'in, bu dağı otele ayıranlardan çok da farkı yoktur.

İncelemelerimiz sonucunda eriştiğimiz gibi de, mekân olaydan ve şiddetten bağımsız; korku sineması da mekândan bağımsız var olamamaktadır. Tüm varlığıyla kendini hatırlatan mekân, bedenle olan ilişkisini bir şiddet ilişkisi olarak gerçekleştirmektedir. Bu şiddet ilişkisinin temel koşulu ise, mekânda gerçekleşen olaylar ve mimari tekinsizliklerdir. Bu bağlamda korku sinemasında mekânın çok daha görünür olduğunu ve belirlediğimiz tekinsizlikler aracılığıyla korku filmlerinin okunabileceği savunan tez; tekinsizlikler aracılığıyla şiddetin meydana geldiğini ve korku sinemasının temel unsurunun bu şiddet olduğunu ifade etmektedir.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR & DERGİLER

- Abisel, N. (1999). **Popüler Sinema ve Türler.** (2. Baskı). İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Akın, G. (2020). **Kırmızı Karanfil.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altuğ, T. (2006). **Kant Estetiği.** İstanbul: Payel Yayınevi.
- Alvarez, A. (2001). **Gece / Gece Hayatı, Gecenin Dili, Uyku ve Rüyalar.** (Türkmen, İ. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Arat, N. (1977). “Kant Estetik‘inde Güzel ve Yüce Değerleri”. **Felsefe Arşivi.** Sayı: 21.
- Aristoteles. (2013). **Poetika.** (9. Baskı). (Tunalı, İ. Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Artun, N. A. (2012). “Mimarlık Nesnesi ve Başka Nesneler”. **Skop Dergi.** Sayı: 2.
- Bachelard, G. (2003). **Mekanın Poetikası.** (Tümertekin, A. Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bakan, K. & G. Konuk. (1987). **Türkiye’de Dış Mekânların Düzenlenmesi.** Ankara: TÜBİTAK Yapı Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Baş, T. & Akturan, U. (2008). **Nitel Araştırma Yöntemleri.** Ankara: Seçkin Yayınları.
- Baudrillard, J. (2020). **Simülakrlar ve Simülasyon.** (13. Baskı). (Adanır, O. Çev.). Ankara: Doğubatı Yayınları.
- Bengi, S. I. & Akalın, A. (2019). “Bernard Tschumi ve Olay Mimarlık”. **Online Journal of Art and Design.** Sayı: 7. Cilt: 2.

- Benjamin, W. (1993). **Pasajlar**. (Cemal, A. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
- Burke, E. (1757). **A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful**. Londra: R. & J. Dodsley.
- Colomina, B. (2009). **Mahremiyet ve Kamusallık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari**. (Kılıç, A. U. Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Eroğlu, Ş. (2000). “Mutfağın Modernizasyonu Mutfak Tasarımında Kadınlar ve Kadın Mimarlar”. **Arredamento Mimarlık**. Sayı: 123. ss. 86-96.
- Frederick, C. (1914). **The New Housekeeping: Efficiency Studies in Home Management**. Oxfordshire: George Routledge and Sons.
- Freud, S. (2003). **The Uncanny**. (5. Baskı). Londra: Penguin Books.
- Freud, S. (2016). **Sanat ve Edebiyat**. (2. Baskı). (Kapkın, E. & Tekşen, A. Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Freud, S. (2017). **Ket Vurma, Belirti ve Korku**. (22. Baskı). (Yarbaş, L. Çev.). İzmir: Lilith Yayıncılık.
- Güleç, G. (2012). “Olay-Kentler: Yeni Bir Bağlamsal Mimarlık Terminolojisi”. **Mimarlık Dergisi**. Sayı: 366. Mimarlar Odası Adına Yayın Komitesi.
- Gürallar, N. (2009). “Kamu - Kamusal Alan - Kamu Yapıları - Kamusal Mekân: Modernite Öncesi ve Sonrası için Bir Terminoloji Tartışması”. **Mimarlık Dergisi**. Sayı: 350. Mimarlar Odası Adına Yayın Komitesi.

- İnankul, Ş. (1993). **“Post Modernizm ve Kentsel Tasarımda Mülkiyetin Sorgulanması”**. 2. Kentsel Tasarım ve Uygulamalar Sempozyumu. ss. 32- 35. (Ed. Çubuk, M.) M. S. Ü. Mimarlık Fakültesi Şehir ve Bölge Planlama Bölümü. İstanbul.
- Jentsch, E. (2008). “On the Psychology of the Uncanny”. (Jervis, J. & J. Collins, J. Ed.). **Uncanny Modernity: Cultural Theories, Modern Anxieties**. Londra: Palgrave Macmillan.
- Keskin, F. (1999) “Söylem, Arkeoloji ve iktidar”. **Doğu Batı Dergisi**, Sayı: 9: ss. 15-22.
- Kılıç, O. (2017). “Korku Sinemasının İç Mekân Tercihlerine Bir Bakış”. **Uluslararası Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi**. Sayı: 54. ss. 428-432.
- Kierkegaard, S. (2018). **Kaygı Kavramı**. (12. Baskı). (Armaner, T. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lefebvre, H. (2012). **Gündelik Hayatın Eleştirisi 1**. (Ergüden, I. Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2014). **Mekânın Üretimi**. (2. Baskı). (Ergüden, I. Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lynch, K. (2020). **Kent İmgesi**. (13. Baskı). (Başaran, İ. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mannoni, P. (1990). **Korku**. (Gülbüz, I. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Newman, O. (1996). **Creating Defensible Space**. ABD: U.S. Department of Housing and Urban Development Office of Policy Development and Research.
- Nora, P. (2006). **Hafıza Mekânları**. (Özcan, M. E. Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

- Özkan, S. (2000). “**Tschumi Üzerine**”. Bernard Tschumi, Çağdaş Dünya Mimarları Dizisi 1. ss. 25-35. İstanbul: Boyut Yayınları.
- Özparlak, F. & Meşhur, M. Ç. (2012). “Sokaktan Siteye Dönüşen Yarı Kamusal Mekânlar: Komşuluk İlişkileri Üzerine”. **Mimarlık Dergisi**. Sayı: 365. Mimarlar Odası Adına Yayın Komitesi.
- Pallasmaa, J. (2011). **Tenin Gözleri**. (Kılıç, A. U. Çev.). İstanbul: YEM Yayınları.
- Pollock, I. (1998). “Local 411: Private Conversations in Public Space”. **Leonardo**. Cilt: 31. Sayı: 4. ss. 295-297.
- Prohászková, V. (2012). “The Genre of Horror”. **American International Journal of Contemporary Research**. Vol. 2: 4.
- Sargın, G. A. (2003). “Kamusallık ve Şiddet”. (Çubukçu, A. Der.). **Bilim Adamlarından Savaşa Karşı Yazılar**. ss. 175-178. İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Scognamillo, G. (1996). **Korkunun Sanatları**. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Sekler, E. F. & Curtis, W. (1978). **Le Corbusier at Work: The Genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts**. Cambridge: Harvard University Press.
- Sınmaz, S. (2018). “Türkiye’de Kentsel Planlama ve Dönüşüm Sürecinde Eksik Bir Halka: Yarı Kamusal Mekânlar”. **Mimarlık Dergisi**. Sayı: 402. Mimarlar Odası Adına Yayın Komitesi.
- Tanyeli, U. (2004). **İstanbul 1900-2000; Konut ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak**. İstanbul: Akın Nalça Kitapları.
- Tanyeli, U. & Taptık, A. (2010). **Türkiye’nin Görsellik Tarihine Giriş**. İstanbul: Akın Nalça Kitapları.

- Tanpınar, A. H. (2015). **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**. (26. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Todorov, T. (2004). **Fantastik**. (Öztoğat, N. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Tschumi, B. (2018). **Mimarlık ve Kopma**. (Tümertekin, A. Çev.). İstanbul: Janus Yayıncılık.
- Vidler, A. (1994). **The Architectural Uncanny**. ABD: The MIT Press.
- Yavuz, F. (2005). “Bastırılanın Kaçınılmaz Geri Dönüşü: Korku Sineması”. **Sinemasal Dergi**. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları. Sayı: 13.
- Zizek, S. (2014). **Mimari Paralaks**. (2. Baskı). (Turan, B. Çev.). İstanbul: Encore Yayınları.
- Williams, J. (2000). “Deleuze’s Ontology and Creativity: Becoming in Architecture”. **Pli, The Warwick Journal of Philosophy**. Cilt: 9. University of Warwick. ss. 200-2019.

FİLMLER

- Abrams, J. J. & Burk, B. (Yapımcı). Reeves, M. (Yönetmen). (2008). **Cloverfield** [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures.
- Adler, G. & Aguilar, M. (Yapımcı). Lawrance, F. (Yönetmen). (2005). **Constantine** [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.
- Alvarez, F. & Raimi, S. & Tapert, R. (Yapımcı). Alvarez, F. (Yönetmen). (2016). **Don’t Breathe** [Sinema Filmi]. ABD: Sony Pictures.
- Arcady, A. & Benmussa, R. (Yapımcı). Aja, A. (Yönetmen). (2003). **High Tension** [Sinema Filmi]. Fransa: EuropaCorp.
- Argento, D. (Yapımcı). Lamberto, B. (Yönetmen). (1985). **Demoni** [Sinema Filmi]. İtalya: Titanus.

Argento, S. (Yapımcı). Argento, D. (Yönetmen). (1975). **Deep Red** [Sinema Filmi]. İtalya: Cineriz.

Barrett, S. & Calder, K. & Sherman, K. & Wu, J. (Yapımcı). Wingard, A. (Yönetmen). (2013). **You're Next** [Sinema Filmi]. ABD: Lionsgate Films.

Bay, M. & Form, A. & Fuller, B. (Yapımcı). Krasinski, J. (Yönetmen). (2018). **A Quiet Place** [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures.

Bergerman, S. (Yapımcı). Walker, S. (Yönetmen). (1935). **Werewolf of London** [Sinema Filmi]. ABD: Universal Pictures.

Bernstein, A. & Borden, B. (Yapımcı). & Hyams, P. (Yönetmen). (1999). **End of Days** [Sinema Filmi]. ABD: Universal Pictures. & Buena Vista International.

Blatty, W. P. & Marshall, N. (Yapımcı). & Friedkin, W. (Yönetmen). (1973). **The Exorcist** [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.

Blum, J. & Bay, M. (Yapımcı). & Demonaco, J. (Yönetmen). (2013). **The Purge** [Sinema Filmi]. ABD: Universal Pictures.

Boorman, J. (Yapımcı). & (Yönetmen). (1972). **Deliverance** [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.

Bozman, Ron. & Saxon, E. & Utt, K. (Yapımcı). (1991). **The Silence of the Lambs** [Sinema Filmi]. ABD: Orion Pictures.

Brown, D. & Zanuck, R. D. (Yapımcı). (1975). **Jaws** [Sinema Filmi]. ABD: Universal Pictures.

Brundig, R. & Thomas, J. (Yapımcı). Jarmusch, J. (Yönetmen). (2013). **Only Lovers Left Alive** [Sinema Filmi]. İngiltere: Soda Pictures. & Almanya: Pandora Film.

Carroll, G. & Giler, D & Hill, W. (Yapımcı). (1979). **Alien** [Sinema Filmi]. ABD: 20th Century Fox.

Castle, W. (Yapımcı). Polanski, R. (Yönetmen). (1968). **Rosemary's Baby** [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures.

Cheveldave, R. (Yapımcı). & Hedden, R. (Yönetmen). (1989). **Friday The 13th Jason Takes Manhattan** [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures.

Coppola, F. F. (Yapımcı). & (Yönetmen). (1974). **The Conversation** [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures.

Cowie, R. & Hale, G. (Yapımcı). Myrick, D. & Sanchez, E. (Yönetmen). (1999). **The Blair Witch Project** [Sinema Filmi]. ABD: Artisan Entertainment.

Craven, W. & Locke, P. & Maddalena, M. (Yapımcı). Aja, A. (Yönetmen). (2006). **The Hills Have Eyes** [Sinema Filmi]. ABD: Fox Searchlight Pictures.

Cunningham, S. S. (Yapımcı). & (Yönetmen). (1980). **Friday the 13th** [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures. & Warner Bros.

Damon, M. & Konov, S. (Yapımcı). & Joffé, R. (Yönetmen). (2007). **Captivity** [Sinema Filmi]. ABD: Lions Gate Entertainment.

DeRosa-Grund, T. & Safran, P. & Cowan, R. (Yapımcı). Wan, J. (Yönetmen). (2013). **The Conjuring** [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.

Di Nunzio, F. & Palaggi, F. (Yapımcı). Deodato, R. (Yönetmen). (1980). **Cannibal Holocaust** [Sinema Filmi]. ABD: United Artists.

Dieckmann, E. & Grau, A. (Yapımcı). & Murnau, F. W. (Yönetmen). (1922). **Nosferatu** [Sinema Filmi]. Almanya: Film Arts Guild.

Donen, S. (Yapımcı). Donen, S. & Barry, J. (Yönetmen). (1980). **Saturn 3** [Sinema Filmi]. İngiltere: ITC Distribution.

Downey, M. & Hübner, F. (Yapımcı). Bassett, M. J. (Yönetmen). (2002). **Deathwatch** [Sinema Filmi]. ABD: Lions Gate Entertainment.

Fiennes, S. & Misch, G. (Yapımcı). Fiennes, S. (Yönetmen). 2006. **The Pervert's Guide to Cinema** [Sinema Filmi]. İtalya: Mischief Films & İngiltere: Amoeba Film.

Figg, C. & Reeve, T. (Yapımcı). Marshall, N. (Yönetmen). (2002). **Dog Soldiers** [Sinema Filmi]. Fransa: Pathé.

Flynn, B. & Vinson, T. (Yapımcı). Håfström, M. (Yönetmen). (2011). **The Rite** [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.

Folsey, G. Jr. (Yapımcı). Landis, J. (Yönetmen). (1981). **An American Werewolf in London** [Sinema Filmi]. ABD: Universal Pictures. & Uluslararası: Producers Sales Organization.

Frakes, K. & Knudsen, L. & Patrick, B. (Yapımcı). Aster, A. (Yönetmen). (2018). **Hereditary** [Sinema Filmi]. ABD: A24.

Fuller, B. & Form, A. & Bay, M. (Yapımcı). Goyer, D. S. (Yönetmen). (2009). **The Unborn** [Sinema Filmi]. ABD: Universal Pictures.

Golin, S. (Yapımcı), & Rose, B. (Yönetmen). (1992). **Candyman** [Sinema Filmi]. ABD: TriStar Pictures.

Grandpierre, R. & Trottier, S. (Yapımcı). Laugier, P. (Yönetmen). (2008). **Martyrs** [Sinema Filmi]. Fransa: Wild Bunch.

Guerra, A. & Safran, P. (Yapımcı). Cortes, R. (Yönetmen). (2010). **Buried** [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.

Gutowski, G. (Yapımcı). Polanski, R. (Yönetmen). (1965). **Repulsion** [Sinema Filmi]. İngiltere: Compton Films.

Hardman, K. & Streiner, R. W. (Yapımcı). Romero, G. A. (Yönetmen). (1968). **Night of the Living Dead** [Sinema Filmi]. ABD: Continental Distributing.

Heiduschka, V. (Yapımcı). Haneke, M. (Yönetmen). (1997). **Funny Games** [Sinema Filmi]. ABD: Castle Rock Entertainment. & Turner Entertainment Company.

Héroux, C. & David, P. & Solnicki, V. (Yapımcı). Cronenberg, D. (Yönetmen). (1983). **Videodrome** [Sinema Filmi]. ABD: Universal Pictures.

Hill, D. (Yapımcı). Carpenter, J. (Yönetmen). (1978). **Halloween** [Sinema Filmi]. ABD: Compass International Pictures.

Hitchcock, A. & Reville, A. (Yapımcı). Hitchcock, A. (Yönetmen). (1960). **Psycho** [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures.

Hitchcock, A. (Yapımcı). & (Yönetmen). (1963). **The Birds** [Sinema Filmi]. ABD: Universal-International Pictures.

Hoban, S. & del Toro, G. (Yapımcı). Natali, V. (Yönetmen). (2009). **Splice** [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.

Hoffman, G. & Koules, O. (Yapımcı). Wan, J. (Yönetmen). (2004). **Saw** [Sinema Filmi]. ABD: Lions Gate Entertainment.

Hooper, T. (Yapımcı). & (Yönetmen). (1974). **The Texas Chainsaw Massacre** [Sinema Filmi]. ABD: Bryanston Distributing Company.

Jeffrey, S. & Matthews, R. (Yapımcı). Warren, L. (Yönetmen). (2018). **Curse of the Scarecrow** [Sinema Filmi]. İngiltere: ChampDog Films & Proportion Productions.

Kennedy, K. & Vane, R. (Yapımcı). Marshall, F. (Yönetmen). (1990). **Arachnophobia** [Sinema Filmi]. ABD: Buena Vista Pictures.

Knudsen, L. & Bekerman, D. (Yapımcı). Eggers, R. (Yönetmen). (2015). **The Witch** [Sinema Filmi]. ABD: A24.

Konrad, C. & Woods, C. (Yapımcı). Craven, W. (Yönetmen). (1996). **Scream** [Sinema Filmi]. ABD: Dimension Films.

Kubrick, S. (Yapımcı). Kubrick, S. (Yönetmen). (1980). **The Shining** [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.

Laemmle, C. Jr. & Browning, T. (Yapımcı). Browning, T. & Freund, K. (Yönetmen). (1931). **Dracula** [Sinema Filmi]. ABD: Universal Pictures.

Laurentiis, D. D. (Yapımcı). Guillermin, J. (Yönetmen). (1976). **King Kong** [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures.

Leammle, C. Jr. (Yapımcı). Whale, J. (Yönetmen). (1931). **Frankenstein** [Sinema Filmi]. ABD: Universal Pictures.

Lee, R. & Lin, D. (Yapımcı), & Muschietti, A. (Yönetmen). (2017). **IT** [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros Pictures.

Lewton, V. (Yapımcı). Tourneur, J. (Yönetmen). (1943). **I Walked With a Zombie** [Sinema Filmi]. ABD: RKO Pictures.

Macdonald, A. (Yapımcı). Boyle, D. (Yönetmen). (2002). **28 Days Later** [Sinema Filmi]. ABD: Fox Searchlight Pictures.

Marcus, J. & Medjuck, J. & Walsh, B. (Yapımcı). Caruso, D. J. (Yönetmen). (2007). **Disturbia** [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures.

Marshall, F. & Spielberg, S. (Yapımcı). Hooper, T. (Yönetmen). (1984). **Poltergeist** [Sinema Filmi]. ABD: MGM/UA Entertainment Co. & United International Pictures.

Marshall, N. & William, P. B. (Yapımcı). Friedkin, W. (Yönetmen). (1973). **The Exorcist** [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.

Meh, M. & Orr, B. (Yapımcı). Natali, V. (Yönetmen). (1997). **Cube** [Sinema Filmi]. Kanada: Cineplex Odeon Films & ABD: Trimark Pictures.

Peli, O. & Witten, B. (Yapımcı). Parker, B. (Yönetmen). 2012. **Chernobyl Diaries** [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.

Pommer, E. & Meninert, R. (Yapımcı). Wiene, R. (Yönetmen). (1920). **Das Cabinet des Dr. Caligari** [Sinema Filmi]. Almanya: Decla Film-Gesellschaft.

Ponti, C. (Yapımcı). Antonioni, M. (Yönetmen). (1966). **Blow Up** [Sinema Filmi]. ABD: Metro-Goldwyn-Mayer Company.

Pressman, E. (Yapımcı). Ferrara, A. (Yönetmen). (1992). **Bad Lieutenant** [Sinema Filmi]. ABD: Aries Films.

Rajani, V. (Yapımcı). Kirpalani, P. (Yönetmen). (2016). **Phobia** [Sinema Filmi]. Hindistan: Pixel Digital Studios.

Roth, E. & Yakin, B. (Yapımcı). Roth, E. (Yönetmen). (2005). **Hostel** [Sinema Filmi]. ABD: Lions Gate Entertainment.

Safran, P. & Wan, J. (Yapımcı), & Leonetti, J. R. (Yönetmen). (2014). **Annebella**. [Sinema Filmi] ABD: Warner Bros Pictures.

Shaye, R. (Yapımcı). Craven, W. (Yönetmen). (1984). **A Nightmare On Elm Street** [Sinema Filmi]. ABD: New Line Cinema.

Tanaka, T. (Yapımcı). Honda, I. (Yönetmen). (1954). **Godzilla** [Sinema Filmi]. Japonya: Toho.

Tati, J. (Yapımcı). & (Yönetmen). (1958). **Mon Oncle** [Sinema Filmi]. Fransa: Gaumont Yapımevi.

Thomas, J. (Yapımcı). Wheatley, B. (Yönetmen). (2015). **High Rise** [Sinema Filmi]. İngiltere: StudioCanal.

Yuzna, B. (Yapımcı). Gordon, S. (Yönetmen). (1986). **From Beyond** [Sinema Filmi]. ABD: Empire Pictures & Vestron Pictures.

Zarchi, M. (Yapımcı). Zarchi, M. (Yönetmen). (1978). **I Spit on Your Grave** [Sinema Filmi]. ABD: Cinemagic Pictures.

Waggner, G. (Yapımcı). & (Yönetmen). (1941). **The Wolf Man** [Sinema Filmi]. ABD: Universal Pictures.

Walley, K. (Yapımcı). Yuzna, B. (Yönetmen). (1989). **Society** [Sinema Filmi]. ABD: Wild Street Pictures.

Weisbart, D. (Yapımcı). Douglas, G. (Yönetmen). (1954). **Them!** [Sinema Filmi]. ABD: Warner Bros.

Wiene, R. (Yönetmen). (1920). **Das Cabinet des Dr. Caligari** [Sinema Filmi]. Almanya: Decla-Bioscop.

William, C. (Yapımcı). Polanski, R. (Yönetmen). (1968). **Rosemary's Baby** [Sinema Filmi]. ABD: Paramount Pictures.

Wise, R. (Yapımcı). & (Yönetmen). (1963). **The Haunting** [Sinema Filmi]. İngiltere: Metro-Goldwyn-Mayer.

RAPORLAR

Kadın Cinayetlerini Durduracağız Platformu 2021 Yıllık Veri Raporu.

İNTERNET ADRESLERİ

Archigram. **“Experiencing the Living City”**. 11 Aralık 2012. (Çevrimiçi) architecturewithoutarchitecture.blogspot.com/2012/12/living-city-exhibtion-in-london.html. 9 Mayıs 2022.

Kural, A. **“Le Corbusier ve Carpenter Center Var olmak için bir neden: Oyunu oynamak”**. 9 Ekim 2015. (Çevrimiçi) <https://www.arkitera.com/gorus/le-corbusier-ve-carpenter-center/>. 10 Mayıs 2022.

Temple, H. E. **“Repast: Grete Lihotzky, the Social Architect”**. 15 Nisan 2021. (Çevrimiçi) <https://thisismold.com/profile/repast/repast-margarete-lihotzky-the-social-architect>. 12 Mayıs 2022.

UNESCO. **“Pompei Antik Kenti”**. 1 Ağustos 2018. (Çevrimiçi) <https://www.unescodunyamiraslari.com/italya/pompei-antik-kenti/>. 10.05.2022.

<https://www.archdaily.com/870685/ad-classics-pruitt-igoe-housing-project-minoruyamasaki-st-louis-usa-modernism>. 17.04.2021.

https://www.huduser.gov/portal/pdredge/pdr_edge_featd_article_110314.html. 17.04.2021

<https://www.metalocus.es/en/news/archigram-archive-sold-hong-kong-m-museum-eu208-million>. 13.05.2022.

<https://www.archdaily.com/399329/ad-classics-the-plug-in-city-peter-cook-archigram>. 13.05.2022.

<https://www.we-find-wildness.com/2010/12/bernard-tschemi-advertisements-for-architecture/>. 18.04.2021.

<https://scariestthings.com/2019/02/10/erics-review-repulsion-1965>. 18.04.2021.

<http://www.thecine-files.com/teaching-rosemarys-baby/>. 13.05.2022.

<https://yemek.com/hayaller-gercekler-tatil/>. 13.05.2022.

<https://onestep4ward.com/visit-great-wall-china-beijing/>. 13.05.2022.

<https://bayaiyi.com/eugene-delacroixnin-liberty-leading-the-people-resmi/>.
12.05.2022.

<https://freight.cargo.site/t/original/i/3d7aa4c1c407e19df066ed755c7f9a4e55e1ce8531dcad2380e4dd94db1bddbe/CCVA-birdseye-wPlan.jpg>. 12.05.2022.

<https://thisismold.com/profile/repast/repast-margarete-lihotzky-the-social-architect>.
13.05.2022.

<https://www.ft.com/content/b5682460-3eba-11ea-b84f-a62c46f39bc2>. 13.05.2022.

<https://www.getyourguide.com/naples-l162/pompeii-ruins-and-mt-vesuvius-combined-day-tour-t11049/>. 15.05.2022.

<https://www.ntv.com.tr/galeri/teknoloji/yasam-ve-olum-pompei-ve-herkulaneum,1A3nQqGlwE-BRsKiDk5Y5g/txodh2Tauku-xUSNg8NZ-g>.
15.05.2022.

<http://www.vaultofthoughts.com/2020/10/20/the-living-sun-dispatching-undead/>. 15
Mayıs 2022.

https://www.researchgate.net/figure/The-destructive-instinct-of-nature-towards-the-city-King-Kong-1933_fig3_344806058. 16 Mayıs 2022.

EKLER

EK 1: PRUITT- IGOE PROJESİ



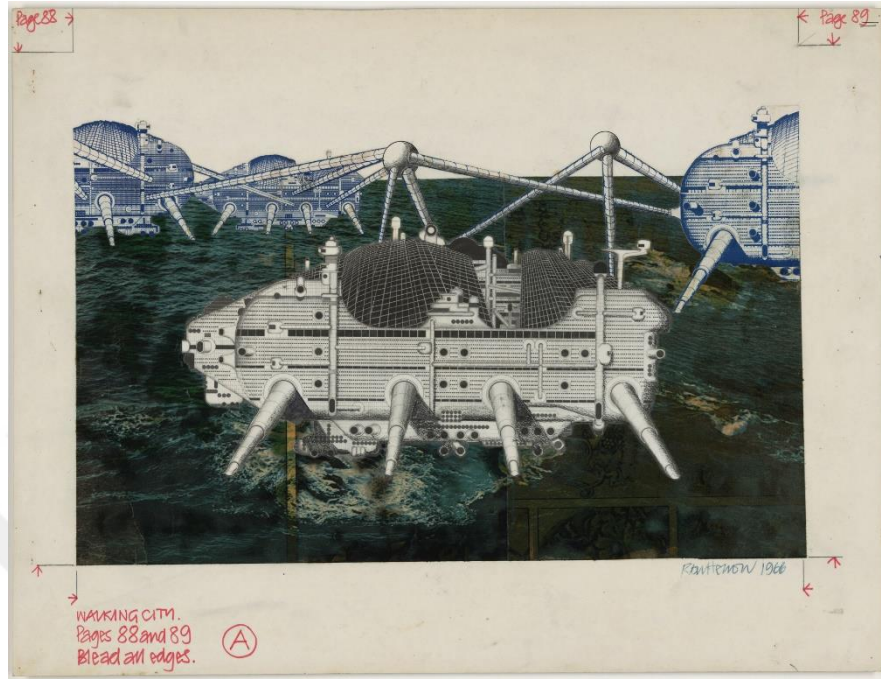
Kaynak: <https://www.archdaily.com/870685/ad-classics-pruitt-igoe-housing-project-minoruyamasaki-st-louis-usa-modernism>. **Ulaşım Tarihi:** 17.04.2021.

EK 2: PRUITT- IGOE PROJESİ YIKIMI



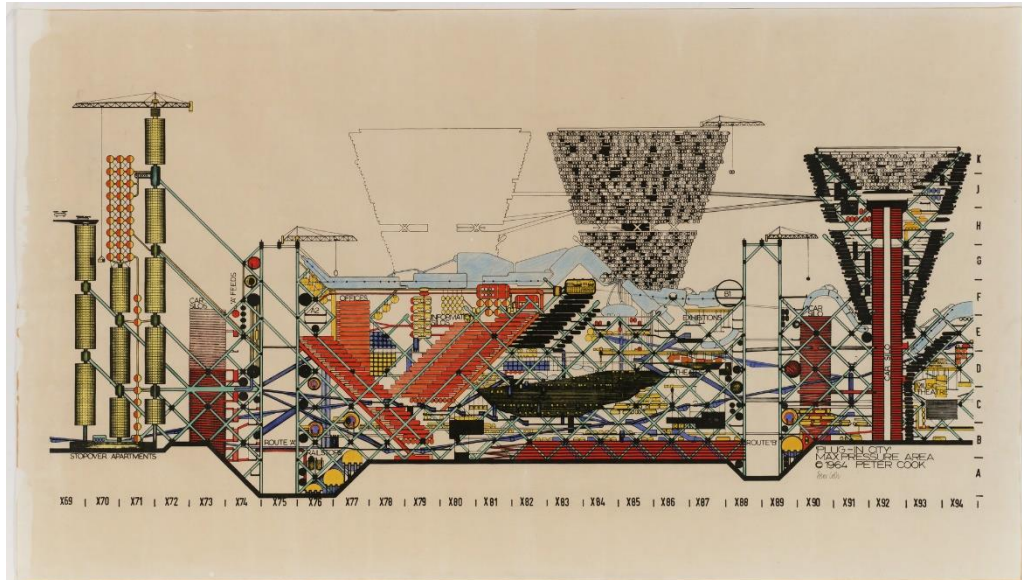
Kaynak: https://www.huduser.gov/portal/pdredge/pdr_edge_featd_article_110314.html. **Ulaşım Tarihi:** 17.04.2021

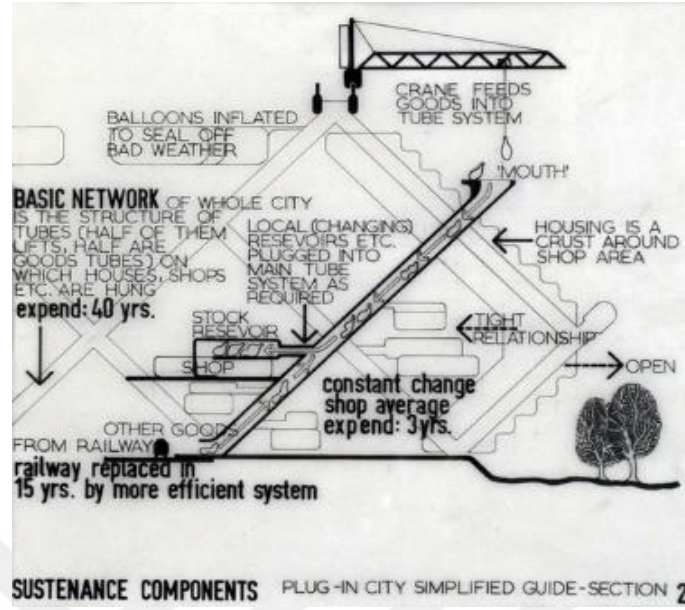
EK 3: PETER COOK, WALKING CITY



Kaynak: <https://www.metalocus.es/en/news/archigram-archive-sold-hong-kong-m-museum-eu208-million>. Erişim Tarihi: 13.05.2022.

EK 4 & EK 5: PETER COOK, THE PLUG-IN CITY

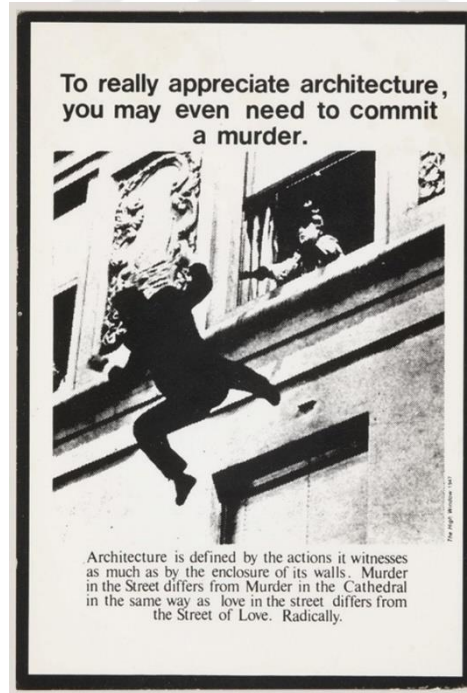




Kaynak: <https://www.archdaily.com/399329/ad-classics-the-plug-in-city-peter-cook-archigram>.

Erişim Tarihi: 13.05.2022.

EK 6: TSCHUMI MİMARLIK REKLAMLARI



Kaynak: <https://www.we-find-wildness.com/2010/12/bernard-tschumi-advertisements-for-architecture/>. **Ulaşım Tarihi:** 18.04.2021.

EK 7: REPULSION, KORİDORDAKİ ELLER



Kaynak: <https://scariestthings.com/2019/02/10/erics-review-repulsion-1965>. **Ulaşım Tarihi:** 18.04.2021.

EK 8 & EK 9: POLANSKI, ROSEMARY'S BABY





Kaynak: <http://www.thecine-files.com/teaching-rosemarys-baby/>. **Erişim Tarihi:** 13.05.2022.

EK 10 & EK 11: MİMARİ FOTOĞRAFÇILIK VE GERÇEKLER



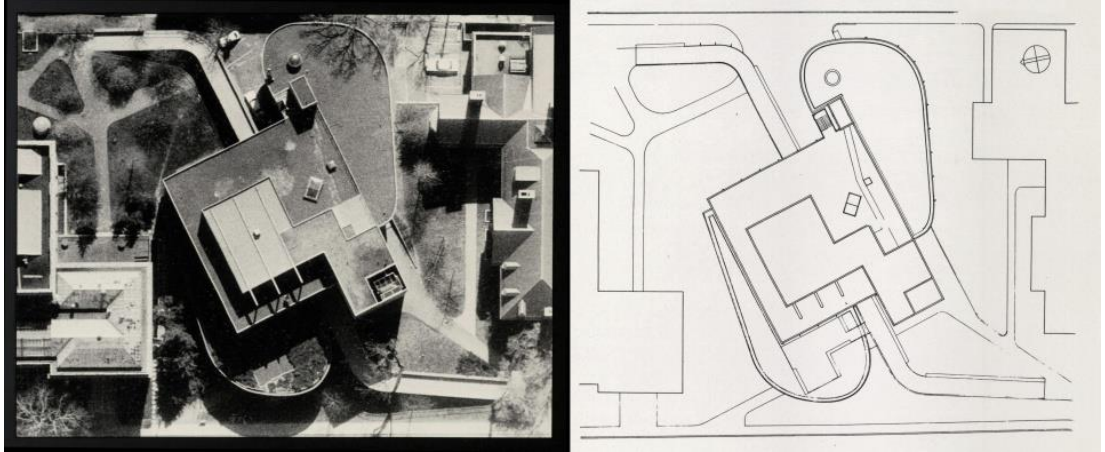
Kaynak: <https://yemek.com/hayaller-gercekler-tatil/> & <https://onestep4ward.com/visit-great-wall-china-beijing/>. **Ulaşım Tarihi:** 13.05.2022.

EK 12: EUGENE DELACROIX, HALKA YOL GÖSTEREN ÖZGÜRLÜK



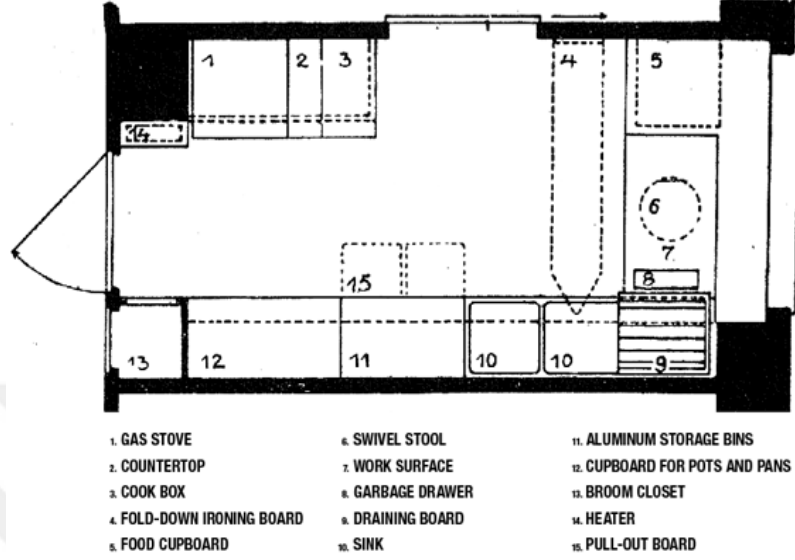
Kaynak: <https://bayaiyi.com/eugene-delacroixnin-liberty-leading-the-people-resmi/>. **Erişim Tarihi:** 12.05.2022.

EK 13: LE CORBUSIER, CARPENTER CENTER



Kaynak: <https://freight.cargo.site/t/original/i/3d7aa4c1c407e19df066ed755c7f9a4e55e1ce8531dcad2380e4dd94db1bddbe/CCVA-birdseye-wPlan.jpg>. **Erişim Tarihi:** 12.05.2022.

EK 14: FRANKFURT MUTFAK PLANI



Kaynak: <https://thisismold.com/profile/repast/repast-margarete-lihotzky-the-social-architect>. Erişim

Tarihi: 13.05.2022.

EK 15: MON ONCLE, VILLA ALPEL



Kaynak: <https://www.ft.com/content/b5682460-3eba-11ea-b84f-a62c46f39bc2>. Erişim Tarihi:

13.05.2022.

EK 16: POMPEİİ MÜZE GEZİSİ



Kaynak: <https://www.getyourguide.com/naples-l162/pompeii-ruins-and-mt-vesuvius-combined-day-tour-t11049/>. **Erişim Tarihi:** 15.05.2022.

EK 17. YENİDEN TAŞLAŞAN KÖPEK



Kaynak: <https://www.ntv.com.tr/galeri/teknoloji/yasam-ve-olum-pompei-ve-herkulaneum,IA3nQqGlwE-BRsKiDk5Y5g/txodh2Tauku-xUSNg8NZ-g>. **Erişim Tarihi:** 15.05.2022.

EK 18. IŞIKLAR İÇİNDE NOSFERATU



Kaynak: <http://www.vaultofthoughts.com/2020/10/20/the-living-sun-dispatching-undead/>. **Erişim**

Tarihi: 15 Mayıs 2022.

EK 19. ŞEHRİN EN İYİ MANZARASI



Kaynak: https://www.researchgate.net/figure/The-destructive-instinct-of-nature-towards-the-city-King-Kong-1933_fig3_344806058 . **Erişim Tarihi:** 16 Mayıs 2022.