

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ.....	4
Problem.....	6
Amaç.....	7
Önem.....	8
Varsayımlar.....	8
Evren ve Örneklem.....	9
Sınırlılıklar.....	9
Yöntem.....	9

BÖLÜM I

KORKU - GERİLİM TÜRLERİ VE ALFRED HITCHCOCK SINEMASI.....10

1. Korku ve Gerilim	10
1.1. Edebiyatta Korku ve Gerilim	11
1.2. Sinemada Korku ve Gerilim	14
1.3. Sinemada Korku ve Gerilim Arasındaki Farklar	18
1.4. Alfred Hitchcock Sinemasında Korku ve Gerilim.....	24
2. Alfred Hitchcock ve Sinema.....	28
2.1. Alfred Hitchcock.....	28
2.2. İlk Hitchcock Filmleri.....	33
2.3. Alfred Hitchcock'un İngiltere Dönemi Filmleri.....	35
2.4. Alfred Hitchcock'un Hollywood Dönemi Filmleri.....	37
2.5. Alfred Hitchcock'un Bağımsız Yönetmenlik Dönemi Filmleri.....	38
3. Alfred Hitchcock Filmlerinde Gerilimi Oluşturan Aşamalar	39
3.1. Senaryo.....	40
3.2. Görüntü.....	46
3.3. Işık.....	53
3.4. Kurgu.....	55
3.5. Ses ve Müzik.....	65

4. Alred Hitchcock Filmlerinde Gerilimi Oluşturan Karakterler.....	68
4.1. Kadın Karakterler.....	70
4.2. Erkek Karakterler.....	74
4.3. Çocuk Karakterler.....	75
5. Alfred Hitchcock Filmlerinde Zaman ve Mekanın Kullanımı.....	76
5.1. Zamanın Kullanımı.....	77
5.2. Mekanın Kullanımı.....	79
6. Alfred Hitchcock Filmlerinde Gerilimi Oluşturan Psikolojik Özellikler.....	82
6.1. Polis Korkusu.....	83
6.2. Suç ve Masumiyet.....	84
6.3. Suç İşleme Eğilimi.....	87
6.4. Suç ve Ceza.....	88
6.5. Gözetleme	89
6.6. Sembollerin Psikolojik Anlamı.....	90
7. Alfred Hitchcock Filmlerinde Cinsellik.....	92
8. Alfred Hitchcock Filmlerinin Sinemaya Etkisi.....	95

BÖLÜM II

‘SAPIK’ FİLMİNİN İNCELENMESİ.....	98
2.1. Filmin İsim Kaynağı: “Sapık Kişilik”.....	99
2.2. Senaryo.....	99
2.3. Görüntü.....	100
2.4. Kurgu.....	101
2.5. Oyuncular.....	102
2.6. Müzik.....	103
2.7. Mekan.....	103
2.8. Gerilim Psikolojisi.....	104
2.9. ‘Sapık’ Filminin Sinemaya Etkisi.....	107

Bulgular ve Yorum.....	109
Sonuç ve Öneriler.....	110
Kaynakça.....	111

GİRİŞ

İlkçağlardan bu yana sanat, insanın dış dünyayı anlatma yöntemi olarak var olmuştur. Bu anlatım yolunun ortaya çıkardığı, insan tarafından şekillendirilmiş nesneye sanat eseri, esere biçimini ve anlamı kazandıran kişiye de sanatçı denmiştir.

Sanat gerçeğe dayanan ancak gerçeklikten farklı bir dış görünümün ortaya çıkardığı eserdir. Böylelikle sanat eseri duygularımızın kaynağıdır (Kandinskiy 2001 36).

Sanat, dış dünyada görünen nesnelerin içeriğini, dış dünyanın saf görünüş ve aldatımından kurtarır. Nesnelere farklı anlamlar kazandırır (Hegel 1994 8-9).

Sanat, görünürdeki nesnelerin, görünmeyen farklı yönlerini ortaya çıkarır. Estetik heyecan esas olarak zevk ve hoşnutsuzluğu kapsar. Bu bakımdan sanat, gerçeğe gerçekliğin tasviri arasında kurulan dengedir. Gerçekleşen ve gerçekleşmeyendir. Kişisel ve kişisel olmayandır (Weber 1995 26-32).

Theodor W. Adorno toplumsal gerçeklik ile sanatın gerçekdışı anlamlarının çatışmasını şöyle açıklar: “*Sanat toplumsal gerçekliğin dışındadır. Toplumda emek ile ürün arasında bir çekişme ve karşıtlık vardır. Sanat ve toplum iki farklı kavramdır*” (Dellaloğlu 2003 50).

Sanat yapıtı Adorno’ya göre, kaynaklandığı durumdan görünüş olarak kurtulmalıdır. Böylece toplumsal gerçeklik ile sanat yapıtı arasında bir uzlaşım ufku oluşur (Dellaloğlu 2003 51).

Sanat, insanlığın bugünkü toplumun ötesindeki ‘diğer’ toplum için duyduğu özlemin varlığını koruyabileceği son sığınaktır. Sanat, insanlığın meşru bilgi alanı olan gelecekteki mutluluğunun ifadesidir (Dellaloğlu 2003 51).

Lev Nikolayeviç Tolstoy sanatın tanımını, eserin üç farklı kurala uygunluğu ile kıyaslayarak yapar¹;

¹ Tolstoy, ‘Sanat Nedir?’ isimli kitabının ‘S. T. Semenov’un Köy Hikayelerine Giriş’ isimli dördüncü

“Birinci kural; yazarın insanlık için ne yaptığıdır. Eser, gerçek hayatın bir yönünü ele almalıdır. Eserde ele alınan konu, tümüyle ortaya koyulmalıdır. Hiçbir belirsizlik bırakılmamalıdır. İkinci kural ise, eserin biçiminin iyi, güzel ve içeriğe uygun olmasıdır. Üçüncü özellik, en önemli özelliktir; sanatçı eserine öncelikle kendisi inanabilmelidir. Eser, samimi olmalıdır. İzleyici, okuyucu ya da dinleyici sanatçı ile aynı duyguları paylaşabilmelidir” (Tolstoy 2000 51).

Lev Nikolayeviç Tolstoy sanatçı için; ‘Herşeyi resmedebilen, boyayabilen kişidir.’ demiştir (Kandinskiy 2001 41).

Sanatçı kendi eserinin kaynağıdır. Eser de sanatçının kaynağıdır. Biri olmadan diğeri olmaz. Tek başına biri diğeri yerine geçemez. Eser ve sanatçı, üçüncü unsur sayesinde hem kendi içlerinde hem de karşılıklı olarak ilişki içerisinde bulunurlar. Üçüncü unsur da esere ve sanatçıya adını veren şey, yani sanattır (Heidegger 2003 7).

Sanat eseri, saf düşünce ile tek boyutlu dış görünüşü, sonlu gerçekle sonsuz kavram arasındaki uzlaşmayı sağlayan nesnedir. Bu uzlaşma çalışmasına verilen adda sanattır (Hegel 1994 8-11).

Sanatçı eserinde kendini anlatır ve kişiseldir. Ancak bu kişisellik, dış dünyaya göre biçimlenir. Estetik duygu sadelik ve karmaşıklığı, gerçek ile yalanı, anlamsızlığı ve anlamı içerir. Varolan ve var olmayı kapsar. Anlamli şeyin var olduğu anda aslında anlam yok olur (Weber 1995 26-32).

Sanat eseri aslında bir nesnedir. Ancak, eser görülen nesneden daha fazlasını içerir. Eser, bizi gerçekte var olanla kıyaslamaya götüren bir nesnedir (Heidegger 2003 9).

Taş gibi somut bir varlığı nesne olarak adlandırırız. Ancak, Emmanuel Kant’a göre görünmeyen şeyler de nesnedir. İnsanın bu nesnelere yönelik tüm anlamlandırmaları ile sanat eseri ortaya çıkar. Bu anlamlandırma çalışmasına da sanat denir (Heidegger 2003 10-15).

bölümünde, Rus öykü yazarı S. T. Semenov’un, köy hikayelerinde kullandığı basit ve etkili üslubu çok beğendiğini ve bu öykülerin kendi koyduğu üç kurala uygunluğundan bahseder. Semenov için Tolstoy; ‘En basit hikayesi bile beni duygulandırır’ der.

Filmin bir sanat olduğunu reddedenler, bu görüşlerinin çıkış noktası olarak filmin aslında gerçekliğin mekanik ve yeniden üretimi olmasını gösteriyorlar (Arnheim 2002 14).

Rudolf Arnheim, filmin resim, müzik, edebiyat ve dans gibi sanat üretebilecek bir araç olduğunu savunur. Ancak kartpostalın bir resim olup aslında sanat olmadığı, bir askeri marşın müzik olup, sanat olmadığı ya da striptizin sadece bir dans olduğu, sanat olamayacağı gibi, film de mutlaka sanat olmak zorunda değildir, ancak bu araçlar sanat üretmeye de yarayan araçlardır, demektedir.

Fotoğraf ve filmin yalnızca mekanik yeniden üretimler olduğu, kesinlikle sanat olmadıkları görüşü, aslında bu anlatım araçlarına yapılan bir karalamadır. Film, ancak yönetmenler bilinçli veya bilinçsiz, sinema tekniğinin olanaklarını geliştirmeye ve sanatsal üretimler oluşturmak için bu gelişimlerden yararlanmaya başladıklarında bir sanat olmaya başladı. Bu anlatım aracının kullanımı, ortaya çıkan eserin sanatsal boyutunu belirler. Bu bakış açısıyla, üretilen eser çok başarılı bir sanat eseri de olabilir, gişe başarısına rağmen, sanatsal değeri olmayan bir film de olabilir (Arnheim 2002 15-36).

Problem

Çeşitli duygu ve düşüncelerin aktarımı için biçimlendirilmiş nesneler, sanat, sanatçı ve sanat eserinin tanımları ışığında, gerçek görünümlerinden farklı anlamlar kazanmıştır. Ortaya çıkan eserin sanat olarak değeri, sanatçının nesneye kazandırabildiği farklı görünüm boyutları ile ölçülebilir.

İnsanın, sanat üretebilmek için elindeki araçları kullanım becerisi, sanatın değerini belirler. Sözelimi bir ressam ortaya çıkardığı resminde, kağıt, boya, fırça gibi pek çok farklı aracı kullanarak, sadece kendine ait olan duygu ve düşüncesini anlatır. Ressamın bu araçları kullanmadaki becerisi, onun eserine sanat değeri kazandırır.

Sinema da farklı araçların birarada kullanıldığı bir anlatı sanatıdır. Teknik olarak pek çok mekanik aracın yanı sıra, yönetmen filminde öyküyü anlatmak için, görüntüyü, zamanı, mekanı, sesi, ışığı, müziği, nesnelerin hareketini, devinimi kullanır. Bu kadar çok aracın bir arada kullanım becerisi o filmin sanat değerini oluşturur. Bu çalışma, Alfred Hitchcock'un filmlerinde sinemayı oluşturan bu öğeleri kullanımını ve sonuç olarak bu filmlerin, sanat değeri taşıyıp taşımadığı problemi üzerinde durmaktadır.

Alfred Hitchcock filmlerinin sanatsal değeri hakkında pek çok tartışma yapılmıştır. Bir kısım görüşe göre Hitchcock, hep aynı tür sinemayı yapmış ve genellikle seyircinin merakını giderici bir anlatımı hedeflemiştir. Bu bakımdan Hitchcock sineması önemli ticari başarılarına rağmen çok etkili bir sanat eseri olarak gösterilemezler.

Alfred Hitchcock, filmlerinde insanın iç dünyasını oluşturan duyguların, güdülerin nedenlerini araştırmaya yönelmiştir. Bu bakımdan Hitchcock sineması, teknik özelliklerinin yanı sıra düşünsel olarak da, kendine özgülük taşımaktadır. Hitchcock'un gerilim türünün en önemli örnekleri olarak gösterilebilecek filmleri, anlatmak istediği gerilimin kaynağını insan psikolojisinde, bilinçaltında ve sonradan kazanılmış ya da içgüsdüsel korkularda aramıştır.

Amaç

Çalışma, korku ve gerilimi inceleyerek, bu kavramların edebiyattaki kullanımlarını araştırmayı hedeflemiştir.

Sinemada Alfred Hitchcock'tan önce de korku ve gerilim unsurlarını içeren örnekler mevcuttur. Ancak bu çalışmanın amacı Hitchcock sinemasının korku ve gerilim unsurlarını içeren önemli eserleri verdiğini ve sinemada korku ve gerilimi Alfred Hitchcock'un kesin çizgilerle ayırdığını ortaya koymaktır.

Çalışma, gerilimin, korkudan daha sürekli bir etkiye sahip olup olmadığını araştırarak, korku ve gerilimin insan psikolojisinden kaynaklanan etkileri üzerinde durmaktadır. Çalışmada gerilime neden olan endişenin kaynakları ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Alfred Hitchcock sineması, teknik anlatıma önem vermiş ve sinemayı oluşturan araçlar yönetmen tarafından etkili kullanılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma, Hitchcock'un teknik denemeleri ve görsel bir sanat olan sinemaya bu denemelerin katkısını araştırmayı amaçlamıştır.

Sinema tarihinde, kendine özgü anlatım dili oluşturan yönetmenler 'auteur' olarak tanımlanmaktadır. Alfred Hitchcock filmlerinin sinemasal anlatımının, yönetmene 'auteur' özelliği kazandırıp kazanmayacağı çalışmada araştırılmıştır.

Çalışmada Alfred Hitchcock'un '*Sapık*' isimli filminin, Hitchcock sinemasının özelliklerini barındırması ortaya konulmuştur. Örneklem olarak seçilen bu film, Hitchcock'un gerilim ve korku unsurlarını içermesi bakımında uygun bir örnek olarak gösterilip gösterilemeyeceği araştırılmıştır.

Önem

Çalışmanın önemi, Alfred Hitchcock filmlerinin, gerilimi oluşturmak amacıyla, sinemayı sanat yapan unsurları kendine özgü kullanımını açıklamaya çalışmasından kaynaklanmaktadır.

Varsayımlar

Araştırmanın temel sorusu Hitchcock'un kendine özgü özellikleri olan bir sinema dili olup olmadığıdır. Bu temel sorudan kaynaklanan varsayımlar, şu başlıklar altında ifade edilmiştir:

- 1- Günümüze kadar korku ve gerilim insanların ilgisini çeken konulardır. Bu iki kavramı birbirinden ayıran bazı farklar vardır. İlkçağlardan bu yana korku ve gerilim kavramları, sanatın pek çok alanında yer bulmuştur
- 2- Bir sanat olarak sinemada korku ve gerilim unsurlarını taşıyan birçok eser mevcuttur. Bu eserlerin içinde Alfred Hitchcock filmleri önemli bir yere ve etkiye sahiptir.

- 3- Alfred Hitchcock'un '*Sapık*' isimli filmi, gerilim oluşturmada Hitchcock karakteristiklerini taşıyan önemli bir örnektir.

Evren ve Örneklem

Sinemada korku ve gerilim unsurları çalışmanın evrenini oluşturmaktadır. Çalışma, Alfred Hitchcock sineması ile örneklendirilmiştir. Alfred Hitchcock sinemasının önemli eserlerinden biri olan '*Sapık*' adlı filmi incelenmiştir.

Sınırlılıklar

Çalışmada üç tür sınırlılıktan söz edilebilir. Birinci sınırlılık, konu ile ilgili olan sınırlılıktır. Çalışma, gerilimin tanımını yaparak, sinemada ve sinemaya pek çok yönden kaynak oluşturması bakımından edebiyatta gerilim unsurlarının ortaya çıkışını ve karakteristik öğelerini içermektedir.

Çalışmanın ikinci sınırlılığı, gerilim türünün Alfred Hitchcock sinemasında kullanımı ile ilgilidir. Buna göre, bir Hitchcock filminde gerilim atmosferini oluşturan öğelerin neler olduğu araştırılmıştır.

Çalışmanın üçüncü sınırlılığı, Alfred Hitchcock'un '*Sapık*' filmidir. Hitchcock sinemasının gerilimi oluşturmadaki etkisini araştırmak için bu film incelenmiştir.

Yöntem

Evren, örneklem ve sınırlılıklarda belirtildiği gibi, sinemada korku ve gerilim unsurlarının kullanımı irdelenmiştir. Alfred Hitchcock filmleri evreni oluşturmuş ve Hitchcock'un '*Sapık*' isimli filmi çalışmanın ikinci bölümünde incelenmiştir.

BÖLÜM I

KORKU - GERİLİM TÜRLERİ VE ALFRED HITCHCOCK SİNEMASI

1. Korku ve Gerilim

İnsanın dış dünyanın tehlikelerine karşı hissettiği korku güdüsü, ilkçağlardan günümüze, insan hayatının her aşamasında olduğu gibi sanatta da kendini göstermiştir. Korkunun verdiği gizemli haz ve bilinmeyeni keşfedilme arzusu, korku duygusunun insanoğlunun duygularını yansıtmaya yolu olarak seçtiği sanatta bir tür olarak kendini göstermiştir. Örneğin ilk dönem mağara resimlerinde bile, o dönem insanının yaşadığı korkuların betimlemesini görmek mümkündür. Çeşitli canavarlar, vahşi hayvanlar korku veren görüntüleriyle resmedilmişlerdir.

Korku duygusunun insanın içgüdüsel sahip olduğu bir duygu olmasının yanı sıra, sonradan kazandığı tecrübeleri, genetik kodlarla gelecek kuşaklarına aktardığı da düşünülmektedir. Örneğin Jack London “Ademden Önce” isimli romanında, yırtıcı hayvanlardan korunmak için dev ağaçlarda yaşayan ilk insanların en büyük korkusunun geceleri uykularında ağaçtan aşağı düşmek olduğunu savunur. Ağaçlardan düşen ve yere çakılan insanlar, düşme anında yaşadıkları korkuyu gelecek nesillere aktaramazlar. Şans eseri dallara tutunup yere çakılmaktan kurtulan atalarımız ise, hayatta kalırlar ancak yaşadıkları düşme korkusunu gelecek nesillere aktarırlar. Böylelikle biz modern insanın rüyalarının vazgeçilmez bir teması yüksekten düşme hissidir. Ancak bu rüyaların sonunda hiç kimse yere çakılmaz. Her insan sadece yüksekten düşer. Jack London’ın söylemiyle “şanslı ataların” torunları olarak doğuştan gelen ve sonradan kazanılmış her çeşit korkuyu sanat yoluyla dışarıya vurmaktayız.

Korkunun, ‘olumsuz bir şeyler olacaktı’ inancıyla insanda oluşturduğu kaygı duygusu, gerilim türünün ana temasını oluşturmaktadır. Korku ve gerilim türleri benzer temaları işlemesine karşı, birdenbire gerçekleşme ve olumsuz beklentileri içeren bir süreçte gerçekleşme yönleriyle birbirlerinden ayrılırlar. Korkuda birdenbirelik söz konusudur. Gerilimde ise; olumsuz beklentiler daha uzun bir zaman dilimini içeren kaygı söz konusudur.

1.1. Edebiyatta Korku ve Gerilim

Korku ve gerilim konuları, edebiyatta pek edebi değeri taşımadığı düşünülen polisiye romanlarının okuyucular tarafından beğeniyle karşılanması üzerine gelişme göstermeye başlamıştır. Bu tür ilk edebi eserler, çözümü olmayan bir kin, nefret, bazen şiddet, kan, öç alma başkaldırı gibi ilkel içgüdülerin tetiklenmesi üzerine kurulduğu düşünülmektedir. Edgar Allen Poe'nin "Morg Sokağı Cinayetleri" isimli hikayesi bu tür edebiyatın başlangıcı olarak gösterilmektedir. Ama Sheakspear'in Edgar Allen Poe'den çok önceleri sahnelenmesi için yazdığı tiyatro eseri "Hamlet"de bir başlangıç eseri olarak gösterilebilir.

Edgar Allen Poe, Mary Shelley, Agatha Christie, Marki de Sade, Georges Bataille, Jean Genet gibi yazarlar, ölüm-sanat, ölüm-erotizm, ölüm-aşk ilişkilerini çok iyi işleyen eserler vermişlerdir (Dorsay 1990 84).

"Hamlet", gelecekte adları en ünlü polis 'hafiye'leri olarak, bu tür romanlara tutkun okur gönüllerinde taht kuracak sayısız 'kahraman'ların ilkidir belki de. Bir tragedya havasında, "Hamlet", öldürülen babasının katilini ararken, o romanlara özgü akılcı bir kuşku avcılığına çıkar. Durmadan ipuçları toplar, bunları inceler, bütünleyip katili ortaya çıkarmaya çalışır Shakespeare, Hamlet'te da gerilimi başarıyla sağlamıştır. Grafiği, insanda hayranlık uyandıran inişler çıkışlar gösterir. Gerilimi yavaşlatmak, seyircisini bir sonraki şaşırtmacaya hazırlamak için, üstelik bunu kesinlikle size hissettirmeden, Hamlet-Ofelya ilişkisini sunar. Kalite artsın diye mezarcular sahnesini ve oyuncular bölümünü bir yerlere sıkıştırır (Kakıncı 1995 11).

Gerilim ve korku edebiyatının en önemli bir yazarı da, Edgar Allen Poe'dur. Poe'nun kişiliği ve kısa öykülerinde yarattığı karakterler birbirine oldukça benzer. Birçok korku ögesi, suç, saplantılar, psikolojik rahatsızlıklar Poe kahramanlarının özelliklerini yansıtır. Örneğin onun 'Ms. Found in a Bottle' (Şişede Bulunan Not) adlı öyküsü maceralı bir gemi yolculuğundan bahseder.² bu öykü gerilim türüne daha yakındır. Aynı yazarın 'Morgue Sokağı Cinayetleri' isimli öyküsü ise, korku edebiyatının en önemli eserleri arasında gösterilir.

² Bu öykü 1833'te 'Baltimore Saturday Visiter' yarışmasında birincilik ödülü kazanmıştır. Poe'nun edebiyatçı olarak tanındığı ilk öyküdür.

İçinde korku simgesi taşıyan mitolojik öykülerin, masalların yerini on yedinci yüzyılda başlayan, korku öğeleri ve simgeleri bulunan öyküler, romanlar almıştır. Bu akım o günden günümüze kadar gittikçe artan bir hızla sürüp gitmiştir. Yazın sanatının başka dallarında ün yapmış yazarlar, şairler, bile bu akımın etkisi altında kalmışlardır. Örnek olarak alkol bağımlısı olan, bu nedenle sık sık algı ve düşünce bozukluklarıyla birlikte ruhsal bozukluk tabloları yaşayan lirik ve romantik şair ve yazar Edgar Allen Poe (1809-1849) korku fantezileriyle dolu öykülerin yaratıcısı olmuştur (Köknel 1998 47).

Yirminci yüzyılın başında (1911) Fransa’da Pierre Souvestre ve Marcel Allain, “Fantoma” adını verdikleri siyah pelerinli, yüzü maskeli, eli hançerli, herkese korku ve dehşet veren bir kahraman yarattılar. Bu kahramanın serüvenleri kısa sürede bütün dünyaya yayıldı. Fantoma’nın serüvenlerini anlatan romanlar, günün olanakları içinde beş altı yüz bin dolayında basıldı. Yirmi dile birden çevrildi (Köknel 1998 48).

İlk polisiye edebiyat eserlerinin ortak yanları oldukça fazladır. Genelde, insanlar için çok önemli görünmeyen küçük bir ayrıntı giderek büyür ve suçlunun yakalanmasında, ya da olay örgüsünün ortaya çıkmasında çok önemli bir hal alır.

Polisiye romanlar, suç ve suçluyu ele alıp edebiyat alanını sayısal açıdan çokça dolduran, asıl serüven-macera romanlarıdır. Bunların kimi bir suçla ilgili olaylar içerir ve biçim bakımından da polisiye romanla gerilim romanı karışımı bir nitelik gösterir. Bunlarda olay zenginliği vardır; heyecan uyandırma amacı, daha belirgindir. Ama örnekleri hiçbir zaman polisiye romanlarından sayılmamışlardır (Kakinç 1995 11).

Polisiye romanlarının önemli bir edebi değeri taşımadığı görüşü ağılıktadır. Bu tür eserlerin değerini ortaya koyan temel unsur, olay örgüsünde kullanılan başarılı kurgudur. Başarılı bir kurgulamayı oluşturan en önemli yazar olarak Dashiell Hammett gösterilir. Tarık Kakinç “Gerilim ve Polisiye Filmleri” adlı kitabında bu konuda şunları söylüyor; “*Dashiell Hammett, dünya polisiye roman yazarları arasında gerçekten erişilmez yazardır. Hammett’in romanları; bir dönemin Amerikan toplumsal, ekonomik ve siyasal yaşamına aynalık eder. Kirli işleri çeviren politikacılar, yer altı dünyasının karanlık insanları, kara paracılar, orospular, içki kaçakçıları yataklık evler ve içki evleri, otoriteleri ve kimliklerini “kötü”lere kiralayan güvenlik görevlileri, satılık savcılar, yargıçlar.... Tek başına onlara karşı bir savaşıma girmiş bir özel ‘hafife’nin önüne dikilirler* (Kakinç 1995 11).

İngiliz yazar, Conan Doyle tarafından yaratılan ‘Sherlock Holmes’ adlı dedektifin maceralarını konu alan romanlar ülkemizde de 1920’li yıllardan itibaren çok büyük ilgiyle takip edilmiştir.

Polisiye romanının en önde gelen özelliği, etkileyici yanının ağır basması istenen kurgunun sondan başlayarak düzenlenmesi; yani, olayı örten giz perdesinin de, bu perdeyi arayabilme olanağının da bir arada bulunduğu noktayı (odağı, elbet) baştan ortaya koymasındır. Romantizmi hazırlayan özelliklerden sayılan ve XVIII. Yüzyıl İngiliz edebiyatında hayli yaygın olan “Gotik” hikayeler, gizemli şatolarda gizemli olaylara ağırlık vermesiyle polisiye romanı etkilemiş olabileceği gibi, tam tersi etkiler de görülebilecektir. Burada duygusallıkla köktencilik arasında bir çeşit denge olduğu, roman çatısının da bu dengeye göre kurulmuş olması mümkündür (Kakıncı 1995 25).

Korku ve gerilimin kaynaklarından biri polisiye ise, diğeri de mistik inançlardır. Şeytan, cin, ruhsal güçler vb. gibi metafizik durumlar, korku güdüsünü besleyen kaynaklardır. Sinemadan önce ilk olarak edebiyatta bu tür eserler ortaya çıkmıştır.

Metafizik korku öğelerinden edebiyatın en çok işlediği konuların başında ‘şeytan’ teması gelmektedir. Sonraları korku sinemasının da en temel kaynaklarından biri olan ‘şeytan’, tasvir olarak çok değişik biçimlerde sunulmuştur.

Ünlü sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo’nun, Arif Aslan ile birlikte hazırladığı “Doğu ve Batı Kaynaklarına göre Şeytan” isimli eserinde, bu konuda şu bilgiler yer almaktadır;

Şeytan’ın sanatsal görüntüleri sayısızdır. Uzman araştırmacılar Julien Tondriau ve Roland Villeneuve bunları şöyle ayırıyorlar:

1. A’raf tasvirleri: *Andrea di Firenze’nin freskleri ve El Greco’nun “II. Philippe’in Rüyası”.*

2. Vahiy: *Angers duvar halıları; Albert Dürer’in gravürleri; Rönesans dönemindeki Fransız ve Flaman sanatı.*

3. Kıyamet günü: *Giotto’nun ve Van der Weyden’in tabloları.*

4. Cehennem: *Ateşler, kazanlar, yılanlar kurbağalar, işkenceler. Her sanatçı her konunun karşısında, kendi iç cehennemini yansıtıyor (Scognamillo, Arslan, 1999 : 43-44).*

“Çocuk ve Sanat” isimli kitaptaki “Çocuk, Edebiyat ve Korku” isimli yazısında Giovanni Scagnamillo, ‘Grimm Kardeşler’, ‘Andersen’, ‘1001 Gece Masalları’na, aslında en masum çocuk masallarında bile korkuya yer verildiğine değinir.

Ormanda kaybolmuş ‘Kırmızı Başlıklı Kız’, eski eşlerini gizli odada mumlayan mavi sakallı adamı anlatan korku dolu masalların etkisini anlatmak için Hitchcock gerilimine değinir;

‘Kırmızı Başlıklı Kız’ ya da ‘Mavi Sakallı Adam’. Bunlara çocuk masalı mı dersiniz, yoksa Hitchcock ayarında bir gerilim mi? (Scognamillo 2003 13).

Sylvia Plath’in ölüm korkusuna bakışını yansıtan şu dizeleri, insanın korku duygusunu sanatsal dışı vurumuna güzel bir örnektir;

Ölmek,
Bir sanattır, her şey gibi.
Eşsiz bir ustalıkla yapıyorum bu işi.
Öyle ustaca ki, insana korku veriyor.
Öyle ustaca ki, gerçeklik duygusu veriyor.
Bu konuda iddialıyım sanırım.

Sylvia Plath (Özodaşık 2005 91)

1.2. Sinemada Korku ve Gerilim

Belli ölçüde psikanalistik cinayet filmleriyle karışmakta ve başlangıcından beri bilim-kurgu ‘science-fiction’ türüyle el ele yürümüş bulunmakta olmasına rağmen, korku ve gerilim filmleri sinemada her zaman ayrı bir tür oluşturmuştur (Onaran 1986 114).

Bireysel ve kitlesel cinayetlerle, kıyımlarla dolu insanlık tarihi, en büyük toplu kıyımını yaptığı ve uygarlık tarihi olarak adlandırdığı 20. yüzyılda her türlü korkuyu, şiddeti, cinayeti etkili biçimde sinemayı kullanarak, bir seyirliğe dönüştürmüştür (Dorsay 1990 84).

Günümüzde insanlardaki başlıca korkuların simgeleşmesinde, somutlaştırılmasında masallar, korku öyküleri ve romanların yanında, korku filmleri de etkilidir. Buralarda insanlar korku yaratan simgeleri gelişigüzel, gereksiz biçimde seçip kullanmamışlardır. Bunlar ilk ve ilkel insanın yarattığı simgelerin çağdaş insanın düşüncesine, imgelemesine, tasarımına, göre değiştirilmesi, yeniden biçim ve renk kazanmasıdır. Başka bir deyişle çağımız insanının simge yaratma yeteneği, ilk ve ilkel insanın kullandığı simgelerden korku öykülerinin, romanlarının, filmlerinin, kahramanlarını, konularını, olaylarını çıkarmıştır (Köknel 1998 47).

Sessiz dönemde korku unsurları taşıyan filmlerin Amerika'daki en büyük ustası Lohn Chaney Sr.'dir. Sessiz dönem Amerikan sinemasının altın çağı olan 1920'li yıllarda gerek makyajı, gerekse oyunuyla sinema tarihine damgasını vurmuş olan bu büyük oyuncunun filmleri arasında: Tod Browning'le çevirdiği “Kutsuz Üçler” (The Onholly Three) (1925), “Gece Yarısından Sonra Londra” (London After Midnight) (1927), Zengibar Yılanı (West of Zanzibar); Rupert Zullian'la çevirdiği “Opera'daki Hayalet” (The Phantom Of The Opera) (1925), William Worseley ile çevirdiği bir Victor Hugo uyarlaması olan “Notre Dame'ın Kamburu” (The Hunchback of Notre Dame) (1923) sayılabilir (Onaran 1986 114).

İlk çevrilen sesli filmler arasında yer alan Carl Dreyer'in ‘*Vampir*’ adlı filmi, dehşet ve korku veren yeni bir kahraman tipi ve değişik öğeler yaratmıştır. Amerikan sinemasında 1928-1941 yılları arasında bunlara dehşet ve korku salan, Drakula ve Frankenstein tipleri katılmıştır. Aynı yıllarda ilk ve ilkel insanların hayalet kavramı ‘Görünmeyen Adam’ filmleriyle sürdürülmüştür (Köknel 1998 49).

Edebiyatta Edgar Allen Poe'nin korku-gerilim unsurlarını içeren ilk önemli eserleri, sinemayı da etkilemiştir. Sinemada Poe'nin eserlerinden uyarlama birçok korku-gerilim filmi bulunmaktadır. Edgar Allen Poe'nun korku edebiyatında verdiği başarılı romanlar, sinemada ilk dönemlerdeki uyarlamaların ardından, Poe'nun eserlerinden uyarlanan filmler oldukça fazladır.

Tod Browning'in ‘Dracula’sı ise Bram Stoker’in ünlü romanıyla dünyaya tanıttığı, bizde ‘Kazıklı Voyvoda’ olarak bilinen hortlak kontun öyküsünü vermektedir. Macar asıllı Bela Lugosi, bu filmde, Robert Florey ile çevirdiği ‘Sihirbaz Şandu’ (1932) ve Bir Edgar Allen Poe uyarlaması olan ‘Morg Sokağı Cinayetleri’nde canlandırdığı karakterlerle çok başarılı olmuştur (Onaran 1986 115).

İlk dönemlerin ünlü filmleri arasında James Whale'nin 'Görünmez Adam' ve 'Frankenstein' daha sonraları seriyaller halinde farklı bölümleri çekilmiştir. Tod Browning'ın 'Dracula' ve 'Kazıklı Voyvoda' sı ilk dönemlerde göze çarpan etkili filmleridir. (Onaran, 1986 : 114) Bu akımın etkisi altında Paul Leni dehşet, korku, saldırganlık öğeleri içeren '*Mumyalar Müzesi*' adını verdiği ilk sanat filmini çevirdi (Köknel 1998 49).

Edebiyatta korku-gerilimin beslendiği kaynakların en yoğunu olan 'şeytan' teması sinemada da defalarca işlenmiştir. Metafizik konuların insandaki korku duygusuna hitap etmesi dolayısıyla özellikle 'Şeytan' temalı filmler her dönemde ilgi görmüştür.

Georges Melies, 1897'de Şeytanını Malikhanesi'ni (Le Manoir du Diable) çekiyor, peşinden de Fust ve Marguerite (Faust et Marguerite, 1897) geliyor ve de Faust'un Lanetlenmesi (La damnation de Faust, 1897). Melies, bir güldürü olarak, Şeytanın 400 Şakası (Les 400 Farces du Diable, 1906) ile devam ediyor, F.W. Murnau, Faust'u çekiyor (1926) Şeytanı iyice şişmanlatarak. Sinema konuşmaya ve renkli olmaya başladığında şeytanı da konuşturuyor, renklendiriyor, kibar bir centilmen olarak sunuyor bize (Cennet Bekleyebilir, Heaven Can Wait, 1943) ya da kurnaz bir Ortaçağ soylusu şeklinde (Gece Misafirleri, Les Visiteurs du Soir, 1942) (Scognamillo - Arslan 1999 49).

Gerilim ve korku romanlarının toplumu kötü etkileyeceğini düşünenler, bu eserlerin yasaklanmasını istediler..Ancak bu girişimler sonuç vermezken, kısa süre içinde '*Fantoma*'nın dehşet ve korku serüvenlerini anlatan beş film çevrildi. Fantoma rolünü oynayan 'Rene Navarre' ünlendi. '*Fantoma*' filmlerinin ulaştığı başarı ABD'de benzerlerinin çekimine ve yeni korku kahramanlarının yaratılmasını sağladı (Köknel 1998 49).

Sesli sinema dönemi korku filmlerinin ünlü aktörlerinden Boris Karloff, Bela Lugosi birinci sırayı tutmakta; korku filmi çeviren yönetmenler arasında James Whale başta olmak üzere, Tod Browning, Merian C. Cooper/ Ernest Beaumont Schodscak ikilisi, Robert Florey ve Rouben Mamoulian isim yapmıştır (Onaran 1986 114).

1967’de Amerikan yazarı Ira Levin’in Rosemary’nin Bebeği (Rosemarie’s Baby), Şeytanı ve Deccal’ı yeniden gündeme getirildi, romandan uyarlanan filmin katkısı ile de bu pekiştirildi. 1971’de bir başka Amerikalı yazar, William Peter Blatty, dilimize şeytan olarak çevrilen , The Exorcist (Şeytan Çıkartan) romanını yayınlıyor. Roman uzun süre çok satanlar listesinin başlarında kaldı, romandan uyarlanan film ise (1973) bütün dünyada (Türkiye dahil) hasılat rekorları kırdı Levin’den Blatty’nin eline geçtiğinde Şeytan, bütün güçlerini, kirli oyunlarını ve cinsel tacizlerini sergileyerek, 70’li yılların başlarındaki Amerika Birleşik Devletleri’ne (ve oradan Batı’ya ve Uzak Doğu’nun bir kısmına şaşalı bir dönüş kaydetti (Scognamillo - Arslan 1999 49).

İlk insanların çevrelerinde yer alan büyük hayvanlardan, dinozorlardan etkilenecek yarattıkları dev simgesinin yerinihenüz yeni yeni gelişmeye başlayan sinemada ilk başlarda King-Kong almıştır. Daha sonra dev simgesi dev büyüklüğünde mikroplar, karıncalar, kediler, köpekler, fareler, köpekbalığı, kuşlar ve türlü hayvanlarla sürmüş ve masallardaki canavarları günümüze taşımıştır (Köknel 1998 49).

Lon Chaney sinemadaki birçok ucubeleri (Monsters) canlandırmıştır. Bunlar garip kişilikler, deliler, canilerdir. Özellikle ‘Opera’daki Hayalet’de org çalan, yüzü yandığı için gizlice maskeyle dolaşan, insan kaçkını opera müdürü kişiliği, onun makyajdaki ve oyunculuktaki ustalığını vurgulayan en önemli roldür (Onaran 1986 114).

Roger Corman, türün önemli yönetmenleri arasında gelmektedir. Özellikle korku türündeki ürünleriyle kendinden sonraki birçok yönetmeni de etkilemiş olan Corman, türde klasik olarak gösterilen birçok ünlü filme yönetmen ve yapımcı olarak imza atmıştır.

Korku filmlerinin ünlü yönetmeni Roger Corman, bir yandan bağımsız bir yapımcı olarak başka yönetmenler eliyle filmler üretirken, bir yandan da kendisi düşük bütçeli fakat çarpıcı nitelikli, çoğunu Vincent Price ile çevirdiği Edgar Allen Poe uyarlamaları ile karşımıza çıkmaktadır: ‘Usher Evi’nin Çöküşü’, (The Fall Of The House Of Usher) (1960), ‘Karga’ (The Raven) (1963), ‘Kızıl Ölümün Maskesi’ (The Masque Of The Red Death) (1964) gibi (Onaran 1986 115).

İngiliz sinemasının örneklediği, yazar Conan Doyle'un kahramanı Sherlock Holmes'ları gerçekte biçim ve aktarım bakımından en iyi Sherlock Holmes filmleridir, ama Doyle'un ünlü kahramanı çok daha önceleri ABD'de ve Danimarka'da beyaz perdeye getirilmişti (Kakıncı 1995 62).

Scherlock Holmes'un serüvenlerine ilgi, başka ülke sinemalarınca da sürdürülmektedir. Alman sineması bir dizi Sherlock Holmes filmlerine girişir: "Der Hund von Baskerville". Dönemin ünlü oyuncularından Alwin Heuss, Holmes; rejisör de Rudolf Meinert'tir. Meinert, aynı yıl içinde yine Heuss ile "Das einsame Haus'ı çeker. Ardından Richard Oswald'ın rejisiyle de "Das Unheimliche Zimmer". Bunu 1915 yılında Willy Zehn'in çektiği ve Eugen Burg'un başrolünde oynadığı "Das Dunkle Schloss" izler (Kakıncı 1995 63).

İlk dönem örneklerin ardından korku-gerilim türü günümüzde de sinemada önemli bir tür olarak yer almaktadır. Türün sinema dilini oluşturmadaki teknik başarısı ve ustaca bir sinema dili oluşturmadaki benzersizliğiyle Alfred Hitchcock hala en iyi yönetmeni olarak gösterilmektedir. Hitchcock'la beraber birçok klasik korku ve gerilim filmine imza atmış birçok yönetmen vardır.

Amerika'da Brian de Palma'nın, John Boorman'ın (Exorcist II), John Carpenter'ın (The Thing), Roman Polansky'nin (The Dance Of Vampire), stephen Spieldberg'in (E.T) korku filmleri yapılmıştır. İngilizler 1950'li yıllarda korku türüne önem vermeye başladılar. Hammer Film Stüdyosu adına bu tür film çevirten yönetmenler arasında: Terence Fisher ve Freddie Francis önemlidir. Terence Fisher, Herbert Lomm'la "Opera'daki Hayalet" (1962)'in yeni versiyonunu çevirdiği gibi, "Dracula Karanlıklar Prensi" (1963) ve "Frankenstein ve Cehennemden Gelen Mahkum" (1963); Freddie Francis "Frankenstein'in Kötülüğü" (1964), "Dr. Jekyll ve Sister Hyde" (1962) ile ünlenmişlerdir. İngiltere'de korku filmlerinin bu dönemdeki ünlü oyuncularları arasında Christopher Lee, Peter Cushing ve Herbert Lomm baş köşeleri tutmaktadır (Onaran 1986 115).

Korku romanlarında, filmlerinde, kullanılan simgeler ister ilk ve ilkel insanla ortak, ister çağdaş olsun, amacı temel korkuları azaltmak, bunların yönünü değiştirmektir (Köknel 1998 48).

1.3. Sinemada Korku ve Gerilim Arasındaki Farklar

Gerilim ile korku kelimeleri birbirlerine benzeseler de, kelimelerin içeriklerinde önemli farklar vardır. Gerilim; adım adım artan bir tempoyla seyircide uyandırılan merak ve kaygı olarak tanımlanabilirken, korku; seyirciyi bir sürprizle aniden şaşırtmayı hedeflemektedir. Gerilimin etkisi daha fazla sürmektedir. Yönetmen göstermek istediği ipuçlarını göstererek, seyirciyi sonucu merak etmeye doğru bir gerilim yolculuğuna çıkarır. Bu gerilim boyunca seyirci belli bir hedefe doğru koşullandırılır. Gerilimin etkisi uzun süre devam etmektedir. İpuçlarını yakalayabilmek, senaryonun sonucunu tahmin edebilmek için filmi dikkatlice takip etmek, seyirciyi ister istemez zihinsel bir yolculuğa çıkarır. Yönetmen, istediği gibi seyirciyi yönlendirmekte ve onun filmin sonuna kadar sabırlı olmasını beklemektedir. Bu bakımdan gerilim daha fazla zihinsel bir temele dayanmaktadır. Ayrıca bu zihinsel temeller farklı kültür birikimlerinde farklı şekillerde ortaya çıkabilir. Bir toplum yapısında gerilimi artıracak unsurlar başka bir toplum yapısına göre farklılık gösterebilir.

Korku şaşırtmak temeli üzerine odaklanır. Seyirci hiçbir ipucu olmaksızın beklemediği bir anda yönetmenin sürpriziyle karşılaşır ve bu ani sürpriz tarafından şaşırtılır. Korku kısa sürede daha derin bir etki yapmaktadır. Korkunun ögesinin bir seyirciyi etkilemesi için, seyircinin çok fazla bir kültürel birikime ya da düşünce gücüne sahip olması gerekmez. Farklı toplumlar ya da farklı yaş grupları, farklı sosyal sınıflar aynı korku öğelerine aynı tepkileri gösterirler. Bunun nedeni korku ögesinin seyirciyi şaşırtmak amacıyla aniden ortaya çıkmasıdır. Pek fazla bir zihinsel çaba gerektirmeyen bu ürkütme durumu çok kısa bir etki yapmaktadır.

Korku, tüm insanlarda ortak, doğal ve evrensel duygu durumudur. Kaygı (anksiyete) insanlarda doğuştan var olan, belirsiz, gerçekle bağlantısız, anlaşılması, anlatılması, imgelenmesi, tasarlanması olanaksız, geleceğe yönelik, hoş olmayan, elem veren bir duygulanım durumudur. Korku ise, canlının insanı algıladığı gördüğü, düşündüğü, imgelediği, tasarladığı tehlikeli, tehdit dolu durum, kişi, nesne, olay ve olgu karşısında gösterdiği doğal, evrensel duygulanım durumu, ruhsal tepkidir (Köknel 1998 7-16).

Alfred Hitchcock, François Truffaut'yla yaptığı söyleşisinde gerilimle korku arasındaki ayrımı şöyle açıklıyor: “ *Masum bir sohbet yapıyoruz. Aramızdaki masanın altında bir bomba olduğunu varsayalım. Ortada hiçbir şey yokken ansızın ‘boom!’ Bir patlama... İzleyici şaşıyor. Biz bu şaşırtmacanın öncesinde izleyiciye sıradan, bir sahne gösterdik. Şimdi bir gerilim durumu oluşturalım. Masanın altında bir bomba konmuş, izleyici bunu biliyor; izleyici, bombanın saat 1’de pat layacağını da öğrenmiş; şu anda saat bire çeyrek var-dekorda bir duvar saati var, böyle durumlarda, aynı sıradan konuşma birdenbire ilginçlik kazanır, çünkü izleyicinin olaya katılımı vardır. Birinci durumda izleyiciye patlama anında 15 saniyelik bir şaşırtmaca yaşattık, ikinci durumdaysa onbeş dakika boyunca bir gerilim yaşar. Burada varacağımız sonuç, seyirciyi her seferinde durum hakkında olabildiğince bilgilendirmek gerektiğidir. Buradaki istisna püf noktasının şaşırtmacaya dayandığı, yani beklenmeyen sonun öykünün doruk noktasını oluşturduğudur” (Truffaut 1987 68).*

Alfred Hitchcock, sık sık anlatının akışı içinde, masanın altına bir bomba yerleştirilirse, karakterlerin bundan haberdar olmaması, izleyicinin ise durumun farkında olması gerektiğini, böylece izleyicinin korkup sonucu merak edeceğini belirtmiştir (Kolker 1999 365).

Alfred Hitchcock’un, masanın altındaki bomba benzetmesi korku ve gerilimin altındaki temel ayrımın şaşırtma ve endişe olduğunu göstermektedir. Korkunun anlık bir duygu olmasının yanında gerilimi ortaya çıkaran endişeli, kaygılı ve meraklı bekleyiş daha fazla psikolojik etkiye sahiptir.

Endişe tehlikeye gösterilen tepkidir. Endişe zihinde önemli bir yeri etkisi altında bulundurmaktadır. Söz konusu tehlikeler bütün insanlık için geçerli, herkes için aynıdır (Freud 1992 76).

Endişe hissedilen bir haldir. Buna etkileyici bir durum demekle beraber, etkinin bir tarifini yapamayız. Endişenin duygu olarak nahoş bir nitelik taşıdığını bilesek bile bu, onu tarif için yeterli değildir. Tarifi güç olan bu özel niteliğin yanı sıra, belli organlarla ilgili olduğunu bildiğimiz kesin fiziki hislenmeler de dikkati çekmektedir. Endişe hemen hemen bütün organizmalara özgüdür. Endişe tehlikeli bir duruma tepki olarak ortaya çıkar ve durumun her tekrarlanışında yeniden kendini göstermektedir (Freud 1992 58-61).

Endişenin fiziksel tepkilerle ortaya çıkmasını gösteren en güzel örneği Hitchcock’un

‘Genç ve Masum’ filmiyle örnekleyebiliriz. Orkestranın müziği eşliğinde dans eden çiftler görürüz. Polis ve kahramanlarımız ise gerçek katili aramaktadır. Katil orkestranın davulcusudur. Katile özgü en önemli özellik ise, katilin gözlerindeki ‘tik’tir. Yakalanacağından kaygılanan katil, müzik için ara verildiğinde, heyecandan elleri tirediği için sigarasını bir türlü yakamaz. Katilin hareketlerinde gözle görülür bir telaş başlamıştır. Müzik tekrar başlar. Davulcu, orkestranın doğal işleyişini bozacak biçimde tepkilerini, heyecanını gizleyemez. Davula olanca gücüyle vurmaya başlar. Gözleri çok daha hızlı kırpmaya başlamıştır. Gittikçe artan yakalanma korkusunun gerilimine dayanamayan davulcu, birden bayılır ve dikkatler onun üstüne çekilir.

Kaygı (endişe), duygulanımın elem yönünde artmasıdır. Kaygı, korkuya benzer bir duygulanım durumudur. Genel olarak, gelecekte kötü bir şey olacakmış gibi algılanır. Kaygının özellikleri şöyle toplanabilir; hoş olmayan elem, veren duygulanım durumu, geleceğe yönelik endişeli beklenti, durumların öznel algılanması, anlaşılması, duyumsanması, bedensel gerginlik, ruhsal tedirginlik ve paniktir (Köknel 1998 142).

Alfred Hitchcock’un endişe hakkındaki görüşleri şöyledir; “*Filmden kişileri hafif bir suç işlerken de (örneğin bir yeri karıştırırken, gözetlerken ya da bir şeyi aşırken) gösterebiliriz. Hitchcock:” Bir şeyin peşindeki kişinin sempatik birisi olmaya gereksinimi yoktur, çünkü seyirci hep onun yanındadır ve onun için endişe eder*” (Truffuat 1987 58).

Alfred Hitchcock’un önemi, sadece seyircisini yıllarca korkutmuş, olması değildir. Zaten Hitchcock filmleri, gerçek anlamda “korku sineması, dehşet sineması” örnekleri sayılmazlar. Hitchcock’un önemi, özellikle iki noktada belirginleşir. İlki, Hitchcock’un her gerçek sanatçı gibi kendi temalarını, ilgi ve saplantı alanlarını kesinlikle belirlemiş bir yönetmen olmasıdır. İkincisi ise, Hitchcock’un sinemada biçimi en iyi biçimde kullanan, anlattığıyla ayrılmaz bir bütün halinde kullanan, giderek Rohmer – Chabrol’un tanımlamasında olduğu gibi “anlatılanı, özü yaratacak biçimde kullanan bir usta olmasıdır” (Dorsay 1997 114). Hitchcock’un gerilimi oluşturmadaki başarısının ipuçları onun şu sözlerinden anlaşılmaktadır; “*Gerilim yaratmanın her zaman kullanılan biçiminde, izleyicinin olan bitenin son derece mükemmel biçimde farkında olması gereklidir. Aksi takdirde gerilim oluşmaz*” (Truffuat 1987 66).

Alfred Hitchcock, korku ve gerilime neden olan duyguların da birbirlerinden farklı olduğunu ve korku duygusu olmadan da gerilimin olabileceğini söyler. *‘Kolay Meziyet’* isimli filmini buna örnek gösterir. (Truffuat 1987 66) Bu filmin bir sahnesinde santralci kız bir kadın ve bir erkeğin telefon konuşmalarını gizlice dinlemektedir. Telefon hattının diğer ucundaki kadın, erkeğin evlilik teklifini kabul edecek mi, etmeyecek mi? sorusu kız için bir gerilim oluşturmaktadır. Hitchcock, kadının evlilik teklifini kabul etmesiyle santralci kızın merakının ve geriliminin sona erdiğini söyler.

François Truffuat, Alfred Hitchcock’un bu örneği üzerine gerilim ve korku duyguları arasındaki ayırım konusunda şunları söyler; *“Santralci kız, kadının evlenmeyi reddedeceğinden korkuyordu ama bu tür bir korkuda bir acı, keder söz konusu değildir. Ben, gerilimi, olacağı umulan bir şeyin verdiği endişe olarak görüyorum.”* (Truffuat 1987 66)

Bir gerilim filminde, kadın evin çevresinde dolaşan birini görür. Dışarıdaki adam pencereleri yoklamaktadır. Kadın sessizce sokak kapısını kilitler. Birden mutfak kapısının açık olduğu aklına gelir. Mutfaka koşar, adam kapının arkasında, mutfak masasının arkasına saklanır ve dolaptan bir bıçak alarak beklemeye başlar. Kapı yavaşça aralanır. Gelen kadının kocasıdır. Gerilimin iyice arttığı bu sahne şöyle kurgulanabilir;

- a. Kadın hızla mutfaka girer.
- b. Mutfak kapısına adamın yaklaştığı görülür.
- c. Masanın arkasına saklanır.
- d. Oynayan bir kapı kolu
- e. Kadının eli dolaptaki bıçağa gider.
- f. Kapı yavaşça açılır.
- g. Kadının heyecanla bakan yüzü
- h. İçeri giren kadının kocasıdır (Demir 1994 5).

David Bordwell, kararmanın, zincirlemenin, silinmeli açılmalı kararmanın bir çekimden öbürüne son derece yumuşak bir geçiş yapmamızı sağladığını, kesmenin ise zaman ve uzamı bölerek, çok değişik bir etki yarattığını vurgular. Bordwell *‘The Birds’* den bir ayrımı örnek vererek Hitchcock’un gerilimi nasıl yarattığını gösterir;

Yarı Genel Çekim : Melanie, Mitch ve kaptan lokantada pencere önünde konuşurlar.

Göğüs Çekimi : Melanie pencereden dışarı bakar, bir şeyleri izlediği bellidir.

Uzun Çekim: Melanie’nin görüş açısı; Cadde ve benzin istasyonu, solda bir telefon kulübesi. Kuşlar uçmaktadırlar..

Göğüs Çekimi: Üçü de profilden görülür. Pencereden dışarı bakarlar.

Dört çekimde de zaman ve uzam değişir. Bu sahnenin kesmeye başvurulmadan gösterildiğini varsayalım. Alıcı pencereden dışarı bakmak için dönen Melanie'ye kayar. Pike yapan martıları göstermek için pencereye çevrinir, sonra da Melanie'nin yüzünü göstermek için Melanie'ye çevrinir. Bir uzun çekimde bu sahneyi göstermek olanaklı olduğu halde uzun çekimde alıcı ne denli hızlı devinirse devinsin, kesmenin yarattığı etkiyi sağlayamaz. Çünkü Hitchcock gerilimi arttırmak için çekimler arası çizgisel, ritmik, zamansal, uzamsal ilişkiler kurar (Büker 1991 145-146).

Alfred Hitchcock, izleyicinin merakla ve endişeyle bekletmeyi sever. Gerilim öğelerini seyirciye göstererek, ipuçları doğrultusunda seyirciyi yönlendirir. Seyirci ile adeta bir bulmaca oynamaktadır. Ancak Hitchcock duygusuz gerilime her zaman karşı çıkmıştır. Ona göre gerilimin insani bir kaygıya dayanması gerekir. Sadece seyirciyi merak içinde bırakan ve ortada çözülmesi gereken bir problem varmışçasına içi boş bir maceradan ve polisiye hikayeden kaçınır. Onun filmlerinde zor duruma düşen bir insanın, çok doğal ve gerçekçi kaygısı vardır.

Heyecan üzerine kurulu gerilim filmleriyle bilmeciyi andıran ve büyük heyecanlar uyandırmayan, Hitchcock'un deyimiyile "bunu kim yaptı" türünden polisiyeler arasında köklü bir ayrım bulunmaktadır.

Alfred Hitchcock, bu tür polisiye tarzdaki filmlere pek rağbet etmektedir. François Truffaut'ın; 'Agahta Christie romanlarının çoğunda olduğu gibi, tüm ilginin bir kural olarak filmin sonuna odaklandığı bir dizi araştırma ve sorgulamayı ele alan polisiye filmlerine nasıl baktığı sorusuna şöyle cevap vermektedir; *'Kim Yaptı'ya dayanan filmler, parçaları birleştirilen 'puzzle'lara ya da bilmecelere benzedikleri için, bu tür yapımları gerçekten onaylamıyorum. Duygu yok....hep cinayeti kimin işlediğini bulmak için bekliyorsunuz. Bu, bana televizyonun emekleme devrinde olduğu zamanlarda iki rakip kanal arasında meydana gelen bir olaygibidir. Kanallardan biri, bir 'kim yaptı' programı yayınlayacağını bildirmişti. O film yayınlamadan az önce rakip kanaldaki spiker, izleyiciye şunları söylemişti; 'Öteki kanalda bu gece gösterilecek filmde, iddiaya gireriz katil uşaktır!'* (Truffaut 68).

1.4. Alfred Hitchcock Sinemasında Korku ve Gerilim

Alfred Hitchcock, sinemada gerilim türünün en önemli yönetmenlerindendir. Gerilimi oluşturmada kendine özgü yönetmeleri kullanan Hitchcock, yönetmenlik hayatı boyunca eserlerinde, bu türün dışına çok fazla çıkmamıştır. Gerilim sinemasında artık klasik olarak bilinen birçok yöntem ilk kez Alfred Hitchcock tarafından kullanılmıştır.

Bir Alfred Hitchcock filmi, senaryo aşamasından, çekime ve kurguya kadar gerilimi oluşturmada karakteristik özelliklere sahiptir. Hitchcock, bir filmi oluştururken, dramatik yapıyı kurmada, sinemanın tüm teknik özelliklerini çok iyi kullanmaya özen göstermiştir.

Alim Şerif Onaran, “Sinemaya Giriş” isimli kitabı’nda Hitchcock’un gerilim türü üzerindeki etkisi ve teknik konulardaki üstünlüğü bakımından çok başarılı olduğunu belirtmiştir. Onaran şunları söylemektedir; *“Hitchcock, elindeki ‘şüphe’ adlı kırbağı büyük bir ustalıklarla şaklatmayı sürdürmektedir. Korku ve mizahı birleştirir. İşini ip üstünde bir cambaz gibi yapar.”* (Onaran 1986 192).

Alfred Hitchcock adı hep “korku, gerilim, heyecan” sözcükleriyle eşanlamlı olagelmış, bu türdeki her çaba, her film “Hitchcock tarzı, Hitchcock türü” diye nitelenmiş, çoğu kez de *“Nerde Hitchcock?”* yakınmasına, hep Hitchcock’un lehine sonuçlanan kıyaslamaya dönüşmüştür. Hitchcock bir gerilim ustasıdır. Kendisi de bunu açıkça belirtmektedir: *“Orta halli şeylerle işim yok, sıradan, günlük olanla uğraşmakta güçlük çekerim.”* Truffaut’a göre, gözde Hitchcock temaları kaygı, cinsellik ve ölümdür. Alfred Hitchcock; *“Başkaları seyirciye hayat dilimleri versinler. Ben onlara pasta dilimleri veriyorum,”* der (Dorsay 1997 113).

Gerilim ve kaygı ile süslenen Hitchcock filmleri, Atilla Dorsay’ın söz ettiği heyecanı görselleştiren başarılı sahnelerle doludur. Örneğin; *‘Sabotaj’* isimli filmde Hitchcock, kadın oyuncunun, erkek oyuncuyu öldürmeye karar verdiği sahnedeki gerilimi seyirciye sadece kamera hareketleri ve görüntü dili ile aktarma yolunu seçmiştir. Hitchcock, masada duran bıçağı ve kadının gözlerin dikkatimizi çeker. Sonra kadının ellerini görürüz. Kadının elleri, bıçağı gidip gitmemek arasında kararsız gibidir. Kamera, eller ve gözler arasında gider, gelir. Sonra seyirci kadının gözlerindeki öldürme hissini görür. Bundan sonra kesme ile kadının yanında yemek yiyen erkek oyuncuyu görürüz. Ardından kamera tekrar kadının elleri, bakışları ve masadaki bıçağı gösterir.

Gerilim, tepkilerin seyirci açısından algılanmasındaki dozdur, bir tepkinin, belli bir durum içindeki belli bir karakteri aydınlatacak biçimde gösterilmesinde gerilimin dozu önemli bir rol oynar. Gerilim seyircide yaratılan etkiyle doğru orantılıdır (Nutku 2002 209).

Alfred Hitchcock, gerilimin akla yakın olması gerektiğini düşünmüştür. Hitchcock'un gerilim sahnelerinde gerçek hayattakine benzer durumlar söz konusudur. Gerçek hayatta olmayan abartılı durumlar gerilimin şiddetini artırmak için kullanılmaz. 'Sabotaj' filminde kadın oyuncunun öldürme isteğinin görsel anlatımı sadece bıçak-kadın-erkek çekimleriyle sağlanır. Yönetmen, kadının bakışlarındaki öldürme arzusunu göstererek, bu sahnedeki anlatımı sadece oyuncunun mimiklerine bağlamaktan kaçınılmıştır. Hitchcock, gerçek hayatta insanların duygularını yüz ifadeleriyle dışa vurmaktan kaçındıklarını söyler. Ona göre, kadının mimiklerinden böyle bir anlam çıkararak gösterimin gerçeğe uygun olmadığını ve abartılı olduğunu söyler.

Alfred Hitchcock filmleri, yüzeyde üstün algı, duyum ve zekaya sahip görünen 'seyirciye olabildiğince acı çektirmek' ilkesine dayanan filmlerdir. Hitchcock bu filmlerinde 'bütün akademizmi ve bir yerlerde tıkanıp kalmış olmasına karşın, özgün, şeytansı', eksiksiz gözlemlene yeteneğiyle sürekli 'bilinçaltı terörü'nü irdelemeyi iş edinen, yıllar yılı bu irdelemenin somut çeşitlemelerini beyaz perdeye geçiren özel bir sinema yaratıcısıdır (Kakıncı 1995 77).

Görsel-işitsel her türlü araç, Hitchcock için bir gerilim aracıdır. Diyaloglarda hiçbir anlamı olmayan sözcükler bile belli bir göreve sahip olabilirler. Yeter ki, bu araçlar izleyicinin izlediği perde üzerinde heyecanları, gerilimleri yaratabilir olsunlar (Orhon 1996 69).

Gerilim öğeleri Hitchcock filmlerinde bir yap-bozun parçaları gibi yerleştirilmiştir. Hitchcock çoğu zaman önemsiz gibi görünen birçok nesneye görüntü ile çeşitli anlamlar yükler. Bazen bir ip, bazen telefon, bazen bir kibrit kutusu, bazen bir şarkı, filmlerinde gerilimi artırmak için kullanılan araçlar olabilir.

Alfred Hitchcock filmlerinde gerilimi artırmak için kullanılan birçok nesne, durum gibi öğeler Hitchcock'un bulduğu bir isimle 'Mac Guffin' diye adlandırılmaktadır. 'Mac Guffin', bazen bir makas, bazen de bir ip olabilir.

Alfred Hitchcock üçüncü boyutu oluşturmak için ‘MacGuffin’ diye bir terim ortaya atar. Bu terim onun filmlerindeki üçüncü boyutta kalan bir çok detayı da açıklar gibidir. (*Kuşlar*) filminde, ‘MacGuffin’ çoğu zaman tel örgüsünde duran kuşlar, bazen bir makas (*Cinayet Var*), bazen bir kibrit kutusudur. (*Kuzeyden Kuzeybatıya*).

Alfred Hitchcock, François Truffaut’a kendi filmlerindeki olay örgüsü buluşlarının, keyfi bir ‘MacGuffin’ olduğunu söyler. Bunun için de trende, bagaj rafında bir paketin ‘MacGuffin’ olduğunu iddia eden bir adamın öyküsünü anlatır. Adama göre ‘MacGuffin’, Kuzey İskoçya Tepeleri’nde aslan yakalamak için kullanılan bir kapandır. Başka bir adam, “İyi ama İskoçya tepeleri’nde aslan olmaz ki”, der. İlki karşılık verir, “iyi, öyleyse o da ‘McGuffin’ değil. demek ki!” Böylece, ‘MacGuffin’, der Hitchcock, “aslında hiçbir şey değildi” (Paglia 2000 135).

“*Cinayet Var*” filmi başroldeki kadının katile sapladığı bıçak sahnesiyle ünlüdür. “*Kuzeyden Kuzeybatıya*” ise Cary Grant’in zirai tarım uçağından kaçmasıyla ünlüdür. Yönetmen tüm filmlerinde, filmi ön plana çıkarabilecek bu ve benzeri birçok MacGuffin’ler oluşturur.

Alfred Hitchcock kendisiyle çalışan yazarların, MacGuffin oluştururken, MacGuffin’in çok önemli bir nesne olması gerektiğini düşünmelerinin hata olduğunu söylemiştir. Ona göre ‘MacGuffin’ hiç önemsiz bir şey ya da ıslıkla mırıldanılan bir melodi bile olabilir.

Örneğin ‘*39.Basamak*’ın “gizli belgesi” bir uçak modelinin yapımında kullanılan bir matematik formülüdür. ‘*Kaybolan Kadın*’ filminde notaları şifreli bir ezgiyle iletilen bir mesajdır ve iki ülke arasında gizli bir anlaşmanın maddelerini kapsamaktadır. ‘*Gizli Teşkilat*’ta “hükümetin sırlarını” gizleyen bir mikrofilmdir “MacGuffin’, ‘*39. Basamak*’ta uçak motorunun yapılması için gereken mekanik bir formüldür” (Truffaut 1987 130 - Chion 1987 166-167).

Seyirci açısından bakıldığında bu belgenin içeriği değil de kişiler arasında oluşturduğu rekabet, yarış, tutku, aşk, merak, nefret, şiddet gibi duygular daha çok önem taşıyorsa, yani belge öyküden geçen maddesel bir amaç niteliğindeyse, “MacGuffin” daha genel anlamda kullanılır. Hitchcock bu yola, polisiye bir anlatıcının amacı bulanık kaldığında bile filmin seyircide heyecan uyandırabileceğini göstermiştir. Yine Hitchcock’un filmlerinde daha dramatik nitelikli bir heyecan öğesinin sık sık kullanıldığını belirtelim: Yaşamı tehlikeye giren başka bir kişidir (Chion 1987 166-167).

‘MacGuffin’ aslında casusluk ya da gerilim filmlerinde kurmaca bir amaç oluşturan askeri yada siyasal nitelikli gizli bir belgedir. Hitchcock, MacGuffin’in içeriğinin “*film kişileri için çok önemli olduğunu ama anlatıcı için bir önem taşımadığını*” söylüyor. Böylece öykü.yazarla seyircinin hiç ilgilenmediği ama kişilerin peşinde olduğu bir bahane çevresinde kurulabilir ve oldukça heyecan uyandırabilir (Chion 1987 201-202).

Örneğin, ‘*Kaybolan Kadın*’ filminde, yaşlı kadın, gizemli şekilde kaybolmadan önce kendisini bir dadı olarak tanıtır. Fakat kadının aslında İngiliz hükümeti adına çalışan bir gizli ajan olduğunu anlarız. Kadının elçiliğe ulaştırması gereken gizli şifre ise, bir şarkının melodisidir. Yaşlı kadın, erkek oyuncudan bu melodiyi, elçiliğe ulaştırmasını söyler. Artık bu melodi, erkek için unutulmaması gereken bir şeydir. Sadece bir melodi değil siyasi bir mesajdır. Oyuncu, birçok sahnede melodiyi tekrarlar. Seyirci oyuncuyla birlikte melodiye farklı bir anlam yüklemiş ve melodiyi unutmamaya çalışır gibidir.

‘*Kaybolan Kadın*’ filmindeki yaşlı kadın Hitchcock’un Amerika’daki ilk filmi ‘*Rebecca*’nın ardında yaptığı ve çok başarılı bulunmayan filmi, ‘*Yabancı Muhabir*’de bu kez yaşlı bir erkektir. Filmin tüm gizemi bu yaşlı adamdan kaynaklanır. MacGuffin bu kez gizli bir belgedir. Bir çeşit casusluk belgesi olan kağıt, film boyunca öykünün tüm gerilimini içeren bir belgedir.

Alfred Hitchcock’un ‘*Aştan da Üstün*’ filminde ‘MacGuffin’ olarak ‘Uranyum’ kullanılır. ‘Uranyum’un daha sonra atılacak olan atom bombasının hammaddesi olacak olması, henüz atom bombası bile yokken Hitchcock’un böyle bir ‘MacGuffin’ kullanımı, sinema tarihi içinde bir sır olarak görülmektedir.

François Truffuat, bu film için “sizin filmlerinizi içinde, en azından siyah-beyaz olanları içinde en sevdiğim... Bu bence tüm Alfred Hitchcock sanatının özü,” dedikten sonra, yönetmen filmdeki uranyum motifi üzerine eğlenceli şeyler anlatıyordu: daha 1944’lerde film tasarlandığında, o ünlü mahzen sahnesinde şarap şişlerinde gizli olan şeyin ne olduğu, ne olabileceği üzerinde kafa yorarken, Hitchcock aslında önemli olmayan, ama seyirciyi oyalayacak bir trük saydığı şeyler için kullandığı ünlü “MacGuffin” deyimini ortaya atıyordu: “Bu öykünün MacGuffin’i ne olacaktı? Hitchcock uranyum diye kestirip atıyordu. Atom bombasının temel maddesi olan uranyum... “1944 yılında, daha atom bombası atılmamışken, bu öneri herkesi şaşırtıyor, kimse ciddiye almıyordu. Ama film çekilip gösterime çıktığında, herkes atom bombasını ve uranyumu duymuştu!... Yönetmenin öngörüsü şaşırtıcıydı gerçekten... Ama zaten ona göre bu ayrıntının hiç önemi yoktu. Çünkü bu film, ustanın deyişiyle “bir kıza aşık bir erkek, kızın görev duygusuyla başkasıyla yatması ve bunun aşklarına etkisi” üzerine bir film. Gerisi de önemli değildi!...” (Truffuat 1984 160).

2. Alfred Hitchcock ve Sinema

Alfred Hitchcock sinemasının birçok karakteristik özelliği vardır. Hitchcock sinemasındaki özgün fikirleri büyük ölçüde kişiliğinin farklı özelliklerinden almıştır. Hitchcock’un sinema dili ilk filmlerinin ardından kesin çizgilerle ortaya çıkmıştır.

Sinema hayatı boyunca Alfred Hitchcock, kendi oluşturduğu gerilim sineması tarzından çok fazla ayrılmamıştır. Hitchcock’un İlk olarak İngiltere’de başlayan yönetmenlik hayatı bir süre sonra Hollywood’da devam etmiştir ve Hitchcock filmleriyle ünlü bir yönetmen olduktan sonra, yapımcılığını da kendisinin yaptığı bağımsız filmler üretmiştir.

2.1. Alfred Hitchcock

1930’lu yıllardan günümüze kadar eski ve yeni bütün korku veren simgeleri, öğeleri, olayları, estetik ve sanatsal biçimde kullanan yapımcı ve yönetmen Alfred Hitchcock olmuştur (Köknel 1998 49).

Alfred Hitchcock, 13 Ağustos 1899 yılında Londra’da bir İngiliz orta sınıf ailede doğdu, sıkı bir Katolik eğitimi aldı. Sinemaya jenerik sanatçısı olarak girdi, asistanlık yaptı ve 1925’de ilk kez tek başına olarak *"Zevk Bahçesi"*’ni yönetti. Asıl ününü ise ilk sesli filmi olan ‘*Şantaj*’la yaptı. Bu filmde British Museum’da geçen takip sahnesi, sonraki birçok filminin klasik bölümü olarak yinelenenecekti (Dorsay Sabah 1999).

Alfred Hitchcock’un küçük yaşta Londra’da Katolik kilisesine bağlı Cizvit Mezhebine ait ‘İgnatius Koleji’nde eğitim alması onun kişiliğinin şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu konuda Hitchcock şunları söylemektedir; *“Ailem koyu Katolik’ti. Sadece bu özellik bile, İngiltere gibi Protestan bir ülkede sıra dışı olmak için yeterlidir. Muhtemelen Cizvitlerin yanında kaldığım bu dönemde bende bir tür korku kökleşti. Günah olan bir şeyi yapma endişesi şeklinde ortaya çıkan ahlaksal kökenli bir korku. Cizvitler çok sert lastikten yapılmış bir sopa kullanırlardı. Ceza öyle olur olmaz uygulanmazdı. Dersten sonra baş rahibi görmeye gitmemiz söylenir, o da ciddi bir yüz ifadesiyle isminizi, çarptırıldığınız cezanın niteliğini deftere yazardı. Ondan sonra koca bir gün çarptırıldığınız cezanın infaz edilmesini beklemekle geçerdiniz.”* (Truffuat 1987 24-25).

Alfred Hitchcock’un birçok filmde yer alan ‘işlemediği bir suçtan ötürü suçluluk duyan insan karakteri’ belki de ona çocukluk yıllarında babasının oynadığı bir oyunun etkisi vardır. Bu olayı Hitchcock şöyle anlatır; *“Beş-altı yaşlarındaydım. Babam elime bir kağıt tutuşturarak beni karakola göndermişti. Polis şefi kağıdı okuyunca “Biz kötü çocuklara böyle yaparsınız” diyerek, beni beş-on dakikalığına bir hücreye kapatmıştı. Babam bana her zaman “ışık saçmayan küçük lambam” derdi, ama o gün neden cezalandırıldığımı gerçekten hatırlayamıyorum”* (Truffuat 1987 24).

Alfred Hitchcock, ailesi hakkında ise şunları söyler; *“Ailem tiyatroyu pek severdi. Son derece farklı bir aile olduğumuzu düşünüyorum. ‘Uslu’ çocuklar vardır ya, işte ben onlardan biriydim. Aile toplantılarında bir köşeye çekilir, saatlerce uslu uslu otururdum. Olup bitenleri izlerdim. Bu sayede iyi bir gözlemci oldum. Hayal gücü geniş, ama yalnız bir çocuktum. Oyun oynamak için tek bir arkadaş bile bulamadığımı hatırlıyorum. Ben de kendi oyunlarımı keşfederek tek başıma oynardım.”* (Truffuat 1987 24).

Dindar biri olarak yetiştirilen ve Cizvit okuluna giden Hitchcock'un okul arkadaşlarınca takılan ismi "Cocky" yani "burnu havada" idi. Hitchcock, okul arkadaşlarınca da kendinden zayıfları ezen, zorba biri olarak hatırlanıyor. Kendinden küçük bir çocuğu bağlayarak rehin alması ve pantolonunun içine çatapat atması böyle bir üne neden sahip olduğunu gösteriyor. 15 yaşındayken babasını kaybeden Hitchcock, evlenene kadar annesiyle birlikte yaşadı. Ölene kadar oğlunun üzerinde müthiş bir baskı uygulayan annesi, ünlü yönetmeni ve karısını tatillerde bile hiç yalnız bırakmamasıyla bilinir (<http://www.istanbulpostasi.com/Sinema/Genel/2005/07/20/Hitchcock/index.html>).

Alfred Hitchcock'un ayrıntılara ve düzenli olmaya önem veren aşırı titiz kişiliği, ilerleyen yıllarda sinemaya da yansır. Hitchcock kendi kişilik özelliklerini bulduğu Sherlock Holmes romanlarından çok etkilenir. Çoğu filminde, kahramanlarına Sherlock Holmes romanlarından alıntılar yaptırır.

Sherlock Holmes, ayrıntılara olan aşkı, soğukluğu, sınıflandırmalara duyduğu ilgi ve hep aynı giysileriyle, saplantılı kişilik özelliğine sahip bir örnektir (Lelord - Andre 2003 110).

Alfred Hitchcock gençlik yıllarından itibaren sinemaya ilgilidir. Gençlik yıllarında Charlie Chaplin, D.W. Griffith, Buster Katon, Douglas Fairbanks, Mary Pickford ve Marnau'nun filmlerini takip etmiştir. (Truffuat 1987 26) tüm bu yönetmenlerin içinde en çok Griffith'den etkilendiğini belirtmiştir. Griffith'in özellikle 'Hoşgörüsüzlük', 'The Birth of a Nation' filmleri, Hitchcock'un en sevdiği filmler arasındadır.

Sinema alanındaki ilk çalışmaları hakkında Hitchcock şunları söylüyor; *"Bir Amerikan şirketi olan 'Paramaount Famous Players Lasky'nin Londra'da bir şube açacağını gazetede okumuştum. Burada büyük bir stüdyo inşa edeceklerdi. İlanda, bir kitaptan alınan bir de resim gördüm. İsmi şimdi hatırlamadığım o kitabı okudum ve filmlerin ara-yazılarında kullanılabilecek illüstrasyonlar için çeşitli çizimler yaptım. O yıllarda yazılar resimlendirilerek verilirdi. Onlara çizimlerimi gösterdim. Benimle tekrar görüşmek istediler. Daha sonra başlıklar bölümünün başkanı oldum. Ardından da stüdyonun yazarlar bölümünde çalışmaya başladım"* (Truffuat 1987 24).

Alfred Hitchcock, 1922 yılında 'Kadın Kadına' isimli bir oyundan uyarladığı senaryosunu yapımcılara kabul ettirerek, yönetmenlik yolunda ilk ciddi adımı atar. Senaryosunu yazdığı 'Kadın Kadına' filminin aynı zamanda yönetmen yardımcılığını da üstlenir.

Alfred Hitchcock, 1920'lerde sinemanın temel bilgilerini öğrenmişti. Ressam, sanat yönetmeni, senarist, yönetmen yardımcısı olarak çalışmaktaydı. Bu arada Londra Üniversitesi'nde eğitimini sürdürüyordu. Öğrenim dalı resimdi. Özel yaşamı kısır, çevresi çok dardı. Yirmi üç yaşına geldiğinde ağzına içki koymamış, eli karşıt cinsten bir kızın eline değmemiştir (Kakıncı 1987 94-95).

Alfred Hitchcock, gençlik yıllarında cinsel konularda çok bilgisiz olacak kadar tutucu bir insandı. Hayatı boyunca sadece bir kadınla birlikte olması onun ahlakçı yapısını gösteriyor.

1926'da kurgucu Alma Reville'le evlendi ve ölümüne dek, dünyanın en güzel kadınlarıyla film yapmasına karşın onunla evli kaldı (Dorsay Sabah 1999).

Aldığı Katolik eğitimin kişiliğinde çok etkili olduğunu kendisi de kabul ediyor. Hitchcock. İlk filmi 'Zevk Bahçesi' filminin çekiminde başından geçen bir olayı ve, o yıllardaki tutuculuğunu ve cinsel konularda bilgisizliğini François Truffaut'a şöyle aktarır; *Çekim öncesinde, yanımda kameramanla, filmde kendisini denize atacak olan yerli kızı oynayacak olan Alman kız var. Onlarla birlikte bir de işini tamamladığı için Münih'e dönmeye hazırlanan haber kamerası operatörü var. Üçü birlikte kafa kafaya vermiş aralarında ciddi ciddi bir şeyler konuşuyorlar. Yanlarına gidip; "Bir sorun mu var?" diye soruyorum. "Evet" diyorlar. "Kızın denize girmesi mümkün değil." ":Ne demek bu, neden girmiyormuş?" diye soruyorum. Israr ediyorlar; "Denize giremez, herhalde anlıyorsunuz." Diyorlar. Bense hiçbir şey anlamıyorum. Ve orada, kaldırımın üstünde, önümüzden, arkamızdan insanlar geçerken iki kameraman bana, kadınların aybaşı halinden söz ediyorlar. Böyle bir şeyi hayatımda duymamıştım. Ayrıntılara inerek devam ediyorlar. Ben de neyi anlatmak istediklerini kavramaya çalışarak dikkatle dinliyorum. Açıklamalarını bitirdiklerinde hala anlayamıyorum. Tek düşünebildiğim şey; bu kızı buraya getirebilmek için boşuna ziyan ettiğim mark ve lreter...."(Truffaut 1987 35-36).*

Fransız sinema eleştirmenleri, Katolikliğinin onun sanatının ana çekirdeğini oluşturduğunda hemfikirdirler, fakat Hitchcock, ölümüne kadar (1980) kurallara uyan bir Katolik olmasına karşın, kendini kesinlikle bir ‘Katolik Sanatçı’ olarak görmeyecektir (Kakınç 1995 93). Hitchcock şunları söyler; “*Katolik bir sanatçı olarak nitelenmeye kesin olarak katılacağımdan emin değilim. Katı ve dinsel biçimde eğitildim. Katolik bir sanatçı olarak etkileneceğimi sanmıyorum ama çok eskilerden gelen bazı birikimler, insanların yaşamını etkiler, örneğin ‘Vertigo’ da Katolik bir kiliseyi çekmek istedim. Dine karşı değilim, belki biraz inkarcıyım.*” (Truffuat 1987 318-319).

‘*Kiracı*’ filminde, kelepçelenmiş bir adam parmaklıklarda asılı bırakılır. İnsanlar adamı ayağa kaldırmaya çalışırlar. Bu haliyle çarmıha gerilmiş İsa’yı çağrıştırmak Alfred Hitchcock’un esas amacıdır. Hitchcock’un böyle bir amacı olup olmadığı konusunda tereddüte düşen François Truffuat’ya karşı Hitchcock, gerçekten de amacının bu çağrışımı yapmak olduğunu söyler.

‘*Lekeli Adam*’ da zor duruma düşen kahraman, İsa’nın kendisine yardımcı olacağını düşünür. Mahkemede, kahramanın elindeki ‘Haç’lı tespih’i film boyunca Alfred Hitchcock birkaç kez seyirciye yakın çekimle gösterir. Bu filmde adamın yaşlı annesinin de tavsiyesiyle İsa resmine bakarak dua ettiği bir sahne de vardır.

Bir çok sanatçı üzerinde önemli etkiler bırakan Alfred Hitchcock, kişiliği ile tüm dünyada hayranlar edinirken, bazıları da Hitchcock’u garip bulmuştur. Her iki durumda da Hitchcock, her zaman yapacakları merakla beklenen bir yönetmen olmuştur.

Alfred Hitchcock’u merakla takip eden ünlü yazarlardan biri aynı zamanda Hitchcock’un filmi, ‘*İtiraf Ediyorum*’ filminin senaristi George Tabori’dır. Tabori, Brecht’in ‘Galileo’nun Yaşamı’ adlı oyununda Brecht’le birlikte çalışmıştır. Döneminin önde gelen yazarlarından. Kendisi ile yapılan bir söyleşide Hitchcock için ; “*Entelektüel bir sadist*” demiştir³ (Nutku 2002 411).

³ George Tabori’nin söyleşi tüm metin için kaynak adres : www.musikundtheater.ch/mt/interview/tabori.html (Nutku, 2002 : 520) -829 no’lu dipnot-

Alfred Hitchcock ile ilgili bir de kitap yazmış olan François Truffuat⁴, onun sineması ile ilgili düşüncesini şöyle dile getirir; *“Hitchcock, yaptığı elli filmde, kendine özgü, seçkin bir dünyayı bize sunmaktadır. Kafasının içindeki düşleri, saplantıları, zihnini kurcalayan konuları, büyük başarı ve ustalıkla gerçekleştirdiği sineması ile bize aktarır. Hitchcock, sinemasında izleyici üstünde fiziksel bir etki oluşturmuştur. Bu başarı, tüm yönetmenlerin ulaşmak istediği noktadır. Sanatçı, toplumdan farklı bir yerde olan kişidir. Başarılı olabilmek için kendini toplumdan soyutlaması gerekmez. Bu durumda ise özgünlüğünü zorlaması gerekir. Kendini toplumdan soyutlamadan sanatsal düşüncelerini gerçekleştirebilen kişidir. Hitchcock, yaratıcı kişinin toplumla olan iletişim sorununu en iyi biçimde çözebilen sinema ustalarından biridir.”* (Yeres 2004 194).

Ömrü boyunca aynı kadına ve aynı tür sinemaya bağlı kalmak gibi zor bir işi gerçekleştiren yönetmen, yine de hayatının tam anlamını ve bir ahlaksal anlayışının sınırlarını sinemada bulmuştu. ‘Arka Pencere’ filmini *“bu bir röntgencinin hayalinden çıkmışa benziyor,”* diyerek tepki veren İngiliz kadın eleştirmenine şunları söylemiştir; *“Sinemaya olan tutkum, herhangi bir ahlaksal kaygıdan önemlidir. Ahlaksal açıdan nasıl karşılanırsa karşılansın, bu filmi de, diğerlerini de yapmakta hiç duraksamam.”* (Dorsay 1997 126).

2.2. İlk Hitchcock Filmleri

1920’li yıllarda sinemaya adımını atan Hitchcock, 1925 yılına kadar sinemanın içinde birçok görevde bulunur. Sinema tekniği konusunda bu dönemde kendini geliştirme imkanı bulduğu bu dönemde henüz sinemada ses unsuru kullanılmaya başlanmamıştır. Hitchcock, o dönem İngiliz sinemasının iyi yönetmenlerinden olan Graham Cutts’a yardımcı yönetmenlik yapmıştır. Hitchcock sessiz sinemanın bu son dönemlerinde ilk filmlerini yapmaya başlamıştır.

⁴ 1932’de Paris’te doğdu. İslahhanelerde geçen çocukluk döneminin ardından 1950’lerde sinema yazarı ve kuramcısı Andre Bazin’le tanıştı. 1953’den itibaren ‘Chaiers du Cinema’ dergisi yazarlarından biri oldu. Yeni Dalga akımının öncülerindendir. Özellikle Film-Noir (Kara film türüyle ve Hitchcock’un sinemasıyla da bağlar taşıyan ama kendine özgü nitelikleri de olan filmler yaptı. (Yeres 2004 471)

Arayazı süsleyicisi olarak 1920’li yıllarda sinemaya giren Hitchcock, senaryocu ve dekorcu olarak bir süre (1921-1922) Donald Crisp ve George Fitzgerald’ın filmlerine katkıda bulunduktan sonra Graham Cutts’a⁵ yönetmen yardımcılığı yaparak mesleği öğrendi. (1922-1925) (Onaran 1986 189)

1922-1925 yılları arasında beş filmde⁶ yardımcı yönetmenlik görevinde bulunan Hitchcock, 1925 yılındaki ‘*Gururun Düşüşü*’ filminin ardından yapımcı Michael Balcon’dan yönetmenlik teklifi alır. (Truffuat 1987 31) İlk yönetmenlik yaptığı filmi ‘*Zevk Bahçesi*’ filmidir.

Alfred Hitchcock’un yardımcı yönetmenlik görevini üstlendiği bu beş sessiz film tam olarak olmasa bile, Hitchcock sinemasının ilk örneklerini oluşturmaktadır. Hitchcock, bu filmlerin içinde ‘*Kadın Kadına’nın* en başarılı film olduğunu söyler. (Truffuat 1987 30) Tüm bu filmlerin her birinin çekimleri altı hafta kadar sürmüştür. Hitchcock bu serinin son filmi ‘*Gururun Düşüşü’nün* ardından yönetmenle anlaşmazlığa düşer ve yardımcı yönetmenlik görevini bırakır.

İlk yönetmenlik çalışmaları hakkında Alfred Hitchcock; “1925 yılında ‘*Gururun Düşüşü’nün*’ün ardından yönetmen artık yardımcısı olarak beni görmek istemediğini söyleyince, yapımcı Michael Balcon bana bir İngiliz-Alman ortak yapımı teklifi aldığını söyledi. Senaryoyu yazmakla başka bir yazar görevlendirildi. Ben de Münih’e gittim. Karım Almada bu filmde asistanımdı. O günlerde henüz evli değildik. Hiçbir günaha sapmamış temiz bir aşkımız vardı.” (Truffuat 1987 31) demiştir.

⁵ Hitchcock ilk sinema deneyimlerinde yönetmen yardımcılığı yaptığı Graham Cutts’ı on yıl sonra 1935’de ‘*39.Basamak*’ filmini çekerken yanına yönetmen yardımcısı olarak alacaktır. Bu trajik durum Hitchcock’u üzer. Eski yönetmenini kendisinin yardımcısı durumunda görmek istemez. Ancak Graham Cutts’ın ekonomik durumuna yardımcı olmak için yapımcısının bu teklifini kabul etmek zorunda kalır.

⁶ Woman to Woman, The White Shadow, The Passionate Adventure, The Blackguard, The Prude’s Fall

Yönetmen olarak Alfred Hitchcock'un 1925-1929 yılları arasında sessiz dönemde çevirdiği dokuz filminden “*Zevk Bahçesi*” ve “*Kolay Erdem*” ve özellikle “*Kiracı*” anılmağa değer eserlerdir. Özellikle üzerinde cinayet şüphesi olan bir kiracıyı anlattığı son filmde Ivor Novello'nun sanatçı kişiliğini ve bu türe en yatkın çekimleri belirleyerek daha bu dönemde adını duyurmuştur (Onaran 1986 189).

2.3. Alfred Hitchcock'un İngiltere Dönemi

Alfred Hitchcock'un yönetmenlik hayatı boyunca İngiltere'de yaptığı filmler büyük önem taşımaktadır. Hitchcock bu filmler sayesinde tüm dünyada tanınır. Bu ilk filmler, Hitchcock'un kendine özgü gerilimin karakteristiklerini de taşımaktadır. İngiltere dönemi için Hitchcock şunları söyler; “*İngiltere’de çalışmak, doğal içgüdülerimi geliştirmemi sağladı. sonra da yeni, çizgi-dışı fikirler uygulamama yardımcı oldu.*” (Truffuat 1987 114).

Sessiz sinemanın son döneminde yönetmenliğe başlayan Hitchcock, hem sesli sinema hem de sessiz sinemada filmler çekmiştir. Alfred Hitchcock'un ilk yönetmenlik denemesi olan ‘*Zevk Bahçesi*’ filmini 1926’da yaptığı ‘*Dağ Kartalı*’ isimli filmi takip eder. Aynı yıl yaptığı ‘*Kiracı*’ isimli filmi Hitchcock’un ilk filmleri içinde en çok sahiplendiği filmidir. Ona göre; “*Kiracı ilk gerçek Hitchcock filmi idi. “Teknik, bilgimin kökü, ‘Kiracı’daki çalışmama kadar uzanır. İşin doğrusu, o zamanlarda öğrendiğim teknikler ve kamera kuralları, daha sonra da bana hizmet etmeye devam ettiler.*” (Truffuat 1987 42-114). Bu filmdeki öyküleme ve gerilim atmosferi, Hitchcock’un daha sonraki yıllarda genel tarzını oluşturacak ilk örneklerle sahiptir.

Alfred Hitchcock, ‘*Kiracı*’da ilk kez küçük bir rolde oynar. İlk önceleri, sadece ekranı doldurmak amacıyla oynanan küçük bir rol, daha sonraki filmlerde bir alışkanlığa dönüşür. Hitchcock’un küçük rollerine alışan izleyici için, onun hangi sahnede oynayacağını bulmak bir oyun halini alır. Hitchcock da seyirciler rahatça izleyebilsinler diye filmlerinin henüz başlarında kısa bir an için küçük bir rolde görünür.⁷

⁷ “*Perdeyi doldurmak için küçüğü bir rolde oynadığı küçük rolden sonra Hitchcock, tüm filmlerinde perdede görünür. ‘Kiracı’da önce masada otururken, sonra kalabalığın arasında görünür. ‘Şantaj’da metroda gazete okur. ‘Cinayet’ ve ‘39. Basamak’da yoldan geçer. ‘Genç ve Masum’da mahkeme salonu dışındaki fotoğrafçıdır. ‘Kaybolan Kadın’da istasyondadır. ‘Rebecca’da telefon kulübesinin yanından geçer. ‘Şüphenin Gölgesi’nde*

Alfred Hitchcock'un 1926 yılında gerçekleştirdiği 'Kiracı' filmi de, onun en içten yapımlardan biridir. Bu sürükleyici melodramda, zekice düşünülmüş görüntüler kullanılmıştır. Hitchcock, 'Yokuş Aşağı' , 'Kolay Hüner' , 'Yüzük' , 'Çiftçinin Karısı' ve 'Manx'li Adam' filmleriyle bu gösterişli olmayan yöntemini sürdürmüştür, ancak 'Kiracı' filmindeki başarı çizgisine ulaşamayacaktır. 'Şantaj' filmi zayıf bir anlatım ve kaçınılmaz diyaloglara sahip olmasına karşın, Hitchcock'un ilerlemeci ruh yapısını göstermesi bakımından önemlidir. Görsel görüntünün dramını vurgulama olarak sesin kullanımı üzerine çok fazla yorum yapılmıştır. Onun sessiz versiyonu, diyaloglusundan daha iyi olarak kabul edilmektedir (Rotha 1996 221).

Kayda değer ilk İngiliz diyaloglu film olan 'Şantaj' Amerika'daki basına ve iş çevrelerine gösterilmişti. New York eleştirmenleri genel olarak bu filmin Hollywood standartlarında olduğu konusunda anlaşmışlardı fakat hiç kimse bu filmi New York'ta gösterime sokabilmek için satın alma girişiminde bulunmadı; hiç kimse onu istemiyordu. İngiliz şirketi bu filmi gösterime sokabilmek için bir sinema salonu kiralamak zorunda kalacaktı. 'Şantaj' olağanüstü derecede iyi bir film değildi fakat o dönemin herhangi bir Amerikan diyaloglu filminden daha iyiydi (Rotha 1996 51).

Alfred Hitchcock, 'Şantaj' filmiyle göz doldurmuştur. Bu film, türünün en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir (Rotha 1996 221).

trende birç oynar. 'Öldüren Hatıralar'da asansörden çıkar. Aştan da Üstün'de şampanya içen adamdır, Celse Açılıyor'da viyolensel kutusunu taşır, 'Ölüm Kararı'na caddeden karşıya geçen adamdır, Kapri Yıldızı'nda bir konuşmayı dinler. 'Sahne Korkusu'nda kadın oyuncuya dönüp bakar, 'Yaşamak İstiyoruz'da gazetede ki zayıflama ilacı reklamındaki fotoğraftaki adamdır, 'Trendeki Yabancı'da trene binen adamdır, 'İtiraf Ediyorum'da bir merdivenin üstündedir. 'Cinayet var'da eski bir fotoğraf albümünde görünür. 'Arka Pencere'de saati kurmaktadır. 'Kelepçeli Aşık'ta bir sahnede Cary Grant'ın yanında oturmaktadır, 'Tehlikeli Adam'da sırtından görünür, 'Ölüm Korkusu ve Gizli Teşkilat'ta caddeden geçer, 'Kuşlar'da köpeklerini gezdiren sevimli ihtiyardır, 'Hırsız Kız'da otel koridorunda gezinir. (Truffuat 1987 151 -152)

Sesli dönemde İngiltere’de çevirdiği filmlerden Anny Ondra ve Oscar Homolka ile gerçekleştirdiği çarpıcı sahneleri olan “*Şantaj*”(1929); bir tiyatrodan işlenen cinayeti çözümleyen Sir John rolündeki Herbert Marshall’ın başrol oynadığı “Cinayet” (1930); Leslie Banks, Peter Lorre, Edna Best ve Pierre Fresnay ile gerçekleştirdiği “*Çok Şey Bilen Adam*” (1934); iki casusluk romanından gerilimli bir çevirimle verilen “*39. Basamak*” (1931) ve John Gielgud’un başrolü üstlendiği Somerset Mougham’dan uyarladığı “*Gizli Ajan*” (1937) ve Dauphen du Maurier’dan Charles Laughton ve Maureen O’hara ile sinemaya uyarladığı “*Jamaika Oteli*” (1939) onun anılmağa değer eserleridir (Onaran 1986 189).

İngiliz yaşamını, İngiliz karakterini beyaz perdeye ilk yansıtan İngiliz yönetmen Alfred Hitchcock’tur (Scognamillo 1997 91).

Görülen o dur ki, İngiltere’nin en ünlü yönetmeni olan Alfred Hitchcock isimli genç adam, İngiliz film yapma tarzından daha çok, Avrupalı filmler yapıyordu (Thompson, Bordwell 2003 187).

2.4. Alfred Hitchcock’un Hollywood Dönemi

Sinema eleştirmenleri, özellikle Alfred Hitchcock’a hayranlıkları bilinen Fransız eleştirmenler, Hitchcock’un Hollywood döneminde yaratıcılığının en yüksek seviyeye ulaştığını düşünmektedirler.

Alfred Hitchcock, Hollywood’a ilk olarak ‘*Titanik*’ isimli filmi yapma amacıyla gelmiştir. Yapımcının fikrini değiştirmesi ile Hollywood’da ilk filmini 1940 yılında ‘*Rebecca*’yı çekerek yapmıştır.

Alfred Hitchcock, ünlü yapımcı David O'Selznick'in davetiyle Hollywood'a gitti ve ilk filmi “*Rebecca*” en iyi film Oscar'ını aldı (1940). Bir süre Selznick'le kaldı ve “*Yabancı Muhabir*”, “*Aşkta da Üstün*”, “*Öldüren Hatıralar*” gibi ünlü filmlerini çekti. Daha sonra bağımsızlığı seçti ve ömrünün sonuna dek, yapımcı-yönetmen olarak filmlerini istediği gibi hazırladı (Dorsay Sabah 1999).

Alfred Hitchcock'un artan şöhreti onu, İngiltere'deki gerilim filmlerinin tarzını sürdüren filmler yaptığı Hollywood'a kaçınılmaz olarak sürüklemiştir, ancak, artık bu; yapım yönetimi ve star değerleriyle belirsiz hale getirilmiş '*Yabancı Muhabir*' (1940), '*Rebecca*' (1940) ve '*Şüphenin Gölgesi*' (1943), aşağı yukarı onun İngiliz tarzına daha yakındı, ancak artık bu, sinematik kuruluşun, dikkati başrol oyuncularının üzerine çekmeyi de içine alan, sahte-duygusal çatışmalara bağımlı kalmak durumunda olan, bir '*Öldüren Hatıralar*' (1946) ve '*Celse Açılıyor*' (1947) meselesiydi. Savaşla ilgili tek filmi olan '*Yaşamak İstiyoruz*' (1944) işleri yapmanın demokratik ve totaliter yolları arasındaki çatışmanın alegorisi olmayı hedeflemiştir. (Rotha 2001 235-236)

Hollywood'daki ilk filminde, İngiltere döneminden farklı olarak Hollywood etkisini hissettiğini söyleyen Alfred Hitchcock, '*Rebecca*' filminin İngiltere'de olsa daha farklı olacağını düşünmüştür. Hitchcock'a göre; filmdeki Amerikan etkisi çok belirgindir. Amerika'da film yapmak İngiltere'ye göre daha rahat ve geniş bir bakış açısı getirmeyi sağlamaktadır.

1950'lerdeki '*Trendeki Yabancılar*', '*Cinayet Var*', '*Arka Pencere*', '*Çok Bilen Adam*' (yeniden çevirdiği tek filmi), '*Ölüm Korkusu*', '*Gizli Teşkilat*' gibi filmleri büyük iş yaptı. televizyonda kısa korku hikayeleri serisini başlattı. Filmleri büyük bir heyecanla izlenen bir yönetmen olmuştu. (Dorsay Sabah 1999)

Bugüne kadar, egemen olduğu sistem altında Alfred Hitchcock'un Hollywood'da uluslar arası bir üne sahip tek İngiliz ustası olduğuna şaşırılmamak gerekir. Bu gizemli öykü ustasının sağladığı eğlencenin ulusal yaşam içerisinde kök salmış olmasına gerek yoktu. Gizemliliğe duyulan ilgi uluslararasıdır. (Rotha 2001 235-236)

2.5. Bağımsız Yönetmenlik Dönemi

Alfred Hitchcock, filmlerinde kendine özgü anlatıyı oluşturmaya çalışmanın yanı sıra, istediği senaryoyu çekebilmek konusunda da bağımsız olmayı istemiştir. Ancak 1934 yılına kadar yapımcıların istedikleri senaryoları filme çekebilmiştir. 1934 yılında yaptığı '*Çok Şey Bilen Adam*' filminin ticari başarısı sonucunda yapımcılar tarafından kendisine istediği öyküyü seçebilme özgürlüğü tanınmıştır. Bunun sonucunda '39. Basamak' filmini çekmeye kara veren Hitchcock, Hollywood'a gitmesinin ardından, tamamen bağımsız filmlerini çekmeye başlayacaktır.

Alfred Hitchcock, son yıllarında ‘*Kuşlar*’, ‘*Hırsız Kız*’, ‘*Topaz*’ gibi filmlerle yine ilgi çekti. Ülkesi İngiltere’ye dönerek çektiği ‘*Cinnet*’ ilk filmlerinin havasını taşıyordu. 1976’daki son filmi ‘*Aile Oyunu*’dur. 1980 yılında da hayata veda etti. O, yalnızca gerilim ustası değil, filmlerine kattığı sinemasal değerler, zor sahneler için bulduğu teknikler ve sinema dilinin oluşmasına büyük katkılarıyla anılacaktır (Dorsay Sabah 1999).

3. Alfred Hitchcock Filmlerinde Gerilimi Oluşturan Aşamalar

Gerilim öğelerinin, filmin çekim aşamasına gelmeden belirlenmesine Alfred Hitchcock büyük bir önem vermiştir. Yapım öncesi aşamanın ilk evresi senaryonun belirlenmesidir. Alfred Hitchcock filmlerinin senaryoları çoğunlukla hikaye, roman, tiyatro eseri gibi metinlerin uyarlaması olmasına rağmen, filmler genellikle metnin ilk halinden farklıdır. Hitchcock’a özgü gerilim yaratma teknikleri ile filmler orijinal metnin önüne geçmiştir.

Öykü anlatımında gerçekçiliğin yeniden yaratımı ve hareket süreci içinde gerçek zamanın oluşturulmasının sırları ortaya konulmaya çalışılmıştır. Diğer taraftan bu yeniden doğan gerçekçilik bir anlam ve referans noktası sağlayacaktır. Bu, montajın soyutluluğunu destekleyen görüntünün artan gerçekçiliğidir. Örneğin Alfred Hitchcock gibi bir yönetmenin meslek birikimi temel dokümanlardaki potansiyel güç olarak şekil bulur (Bazin 2000 54).

Profesyonel sinemacılar kendi sanatsal etkinliklerini üç aşamaya bölerler: Ön Prodüksiyon, çekim, post-prodüksiyon. İlk aşama hazırlıktır, senaryo yazılır, oyuncu ve teknisyenlerle anlaşılır, çekim programı ve bütçe planlanır. Başka bir sanatta bu hazırlık dönemi göreceli olarak özgün değildir. Alfred Hitchcock, film sürecinin bu dönemine olağanüstü önem vermiştir. Film zaten kafasında tasarlamış olduğundan, filmin çekim sürecini biraz sıkıcı bulduğunu söylemiştir. Daha da ötesi bu en pahalı sanatta tam ve akıllıca planlama genellikle başarı ile başarısızlık arasındaki ayrımı ifade eder (Monaco 2002 127).

Ön hazırlık aşaması filmin doğuş aşamasıdır. Bu bölüm film hakkındaki fikirlerin geliştirilip, planlandığı, filmin amacının belirlendiği aşamadır. Her şeyden önce senaryo çerçevesinde, tahmini bütçe oluşturulur. Bütçeleme işleminin ardından çekimin gerçekleştirilmesi için ne gibi teknik ekipmanlara nasıl bir teknik ekibe gereksinim olduğu saptanır. Ortaya çıkan filmler yazıya dökülür. Senaryo şekillenir. Yönetmen, film hakkında detaylı, verimli ve kesin planlama sonuçlarını düzenler (Gökçe 1997 77).

Önceden çekim için değişik fikirler planlayabilir, sonra da bunlardan biri seçilebilir. Alfred Hitchcock'un, *"iyi bir film kurgu masasında değil, çalışma masasında yapılır."* Sözü bu konuda iyi bir öneridir (Arijon 1996 530).

3.1. Senaryo

Sinemada bütünselliği sağlamayı, sağlam, sağlıklı, eksiksiz, başarılı bir tasarım elde etmeyi olanaklı kılan ilk araç senaryodur. Elbette, tek başına senaryo başarılı bir görsel tasarım için yeterli değildir. senaryodan başka etmenler, öğeler, araçlar, süreçler de devrededir. Ancak iyi bir senaryo, iyi bir yönetmen ve yapımcı için ayağını sağlam basabileceği bir zemin oluşturur. Ama, tek başına senaryo iyi bir filmin ortaya çıkmasına yetmez (Şen Yapılı 2002 53).

Satranç oynamak için nasıl siyah ve beyaz taşlarla bir satranç tahtası gerekiyorsa, bir senaryo için de kişiler, mekanlar, diyaloglar, zaman akışı gerekiyor (Chion 1992 91).

Sinema görüntü dilinin anlatımıdır. Bu anlatımın ilk aşaması senaryonun oluşturulmasıdır. Bir filmin teması, görüntüler kayda alınmadan önce kağıt üzerinde senaryoda belirlenir. Bir filmin anlatım başarısı ancak film tamamlandığında anlaşılabilir. Film tamamlanana dek sonuç belirsizdir. Senaryo bu belirsizliği kısmen azaltır. Film henüz çekilmeden film hakkında bilgi edinme imkanı sağlar. Başarılı bir senaryo filmin çekim aşamalarında yönetmen ve film ekibine büyük kolaylık sağlar.

Film malzemesi olarak üç ana kaynak vardır: Tiyatro oyunu, roman ve özgün senaryo. Bunlardan ilki, sahne dekorunun dışına çıkmanın ötesinde de sorunlar yaratır. Ne kadar iyi gerçekleştirilmiş olursa olsun, oyun olarak kalır. Roman ve özellikle beyazperde için yazılmış özgün senaryo kaynaklarıdır (Dmytryk 2003 12).

Roman ve kısa öykü, kişileri canlandırmada okuruna usunun gözünü kullanmasına izin verir. Ama film, izleyiciyi devrimin içine ne kadar sürüklerse, izleyici çevresinde oluşan öykünün parçası olur. Tarihsel bir drama ya da geleceğe yönelik bir bilimkurgu bile, izleyicinin gördüğü gibi, şimdi bir yerde geçiyormuş gibi görülür (Akyürek 2004 107).

Filmsel anlatı, her şeyden önce bir anlatıdır. Bu durumda anlatı sözcüklerden değil, simgesel im dizilerinden kurulduğu için her ne denli karşıtlanmış gibi görünse de, bu dizi anlatsal bir metnin başlıca özelliklerini açık seçik meydana çıkarmaktadır. Filmsel anlatı, kuşkusuz sinemanın araçlarıyla gerçekleştirilen bir anlatıdır. Ayrıca her anlatının yalnız genel yasalarını değil, salt sinematografik anlatı tarzına ait özgüllükleri de yansıtmaktadır (Lotman 1986 98).

Film, öykü anlatmaya tiyatro oyunundan daha yatkındır. İnsanları öykü anlatırken dinlerseniz, onların öykülerini sinematik biçimde anlattıklarını duyarsınız. Bir öyküden diğerine atlarlar. Öykü, imgelerin sıralanışı ile yani “kesme” ile gelişir. İnsanlar arasında “Köşede duruyorum. Sisli bir gün. Bir takım insanlar etrafta çılgınlar gibi koşuyor. Bugün dolunay olabilir. Birdenbire karşımıza araba çıkınca yanımdaki dedi ki...” şeklinde konuşmalar geçer. Eğer üzerinde düşünürseniz, bunun bir çekim listesi olduğunu görürsünüz: (1) Adam köşede duruyor. (2) Sisli çekimi. (3) Dolunay yukarıda ışık saçmaktadır. (4) Bir adam “Yılın bu zamanı insanlar tuhaflaşıyor.” der. (5) Bir araba yaklaşmaktadır. İmgeleri bir araya getirmek film yapmanın iyi bir yoludur (Mamet 1997 18).

Alfred Hitchcock, filmlerinde senaryoya önem vermiştir. Hitchcock’un ilk sinema deneyimleri de senaryo yazmayla başlar. Bir Amerikan şirketi olan Paramount Famous Players Lasky’nin Londra’da açtığı bir şubeye arayazı süsleyicisi olarak başvuran Hitchcock, François Truffaut ile yaptığı söyleşisinde şunları söyler; “*O günlerde, çok sayıda Amerikalı yazarla tanışıp senaryo yazma tekniğini öğrendim. Bazen fazladan bir sahneye ihtiyaç duyulduğunda benim yazmama izin veriliyordu. Bu arada bir dergide okuduğum bir romanı sırf deneme olsun diye senaryo haline getirdim. Bir Amerikan şirketinin bu romanın telif haklarını elinde tuttuğunu biliyordum. ama dediğim gibi bu sadece bir denemeydi.*” (Truffaut 1987 28).

Alfred Hitchcock’un esin kaynakları değişiktir. Ama yönetmen, çıkış noktası ne olursa olsun, önce verilen çeşitli konular, öyküler, kitaplar veya senaryolar arasında bir ‘seçme’ yapmakla, sonra senaryoyu, her noktası üstünde uzun uzun düşünerek hazırlamakla tüm bu değişik kökenli malzemedan kendi dünyasını yaratmaktadır. Bu durumu şöyle açıklıyor; “*Ben yazar değilim. Bir senaryo yazabilirdim, ama hem tembel olduğumdan, hem de zihnim değişik yönlerde dağıldığından, hep yazarları yardıma çağırmışumdur. Buna karşın, atmosfer*

ve gerilime dayanan filmlerimin kendime özgü olduğuna inanırım. Birinin yazdığı senaryoyu alıp resimlemek, bana göre değil. Onu, benim konum, benim öyküm haline getirmeliyim. Bir öyküyü yalnızca sinema bir kez okurum. Temelde bana uyarsa, alırım, kitabı tümüyle unuttur, sinema yapmaya girişirim. Sözgelimi; Daphne du Marrier'nin 'Kuşlar' öyküsünü anlatamam. Bir kez okudum ve unuttum.”(Dorsay 1997 117).

İster özgün, isterse uyarlama olsun senaryo edebiyat ürünleri gibi herkese seslenmek üzere yazılmaz. İsteyen herkes senaryoyu okuyabilir. Ancak, bir edebiyat ürününden, -romandan, öyküden, şiirden, denemeden vb. – aldığı zevki senaryodan alamayabilir. Çünkü senaryo, okuyucu için değil, tıpkı mimarlık, mühendislikteki teknik çizimler gibi özel kişiler için yazılırlar. film yapımcıları, yönetmenler, görüntü yönetmenleri, oyuncular gibi bir filmde yer alan profesyonel kişiler için senaryo yazılır (Şenyapılı 2002 67).

Alfred Hitchcock, senaryonun edebi değeri yerine, filmlerinin görsel gücüne önem vermiştir. Bu bakımdan görsel bir anlatım gücüne sahip olmayan film tarzını –senaryoları edebi olarak ne kadar güçlü olursa olsun- beğenmemektedir. Sean O'Casey'in bir oyununda sinemaya uyarladığı 'Juno ve Paycock' isimli filmi hakkında François Truffuat'a şunları söylemiştir; “'Juno ve Paycock' konusunu tekrar tekrar okuduğum halde, bu konuyu sinemaya uygun biçimde canlandırmak için hiçbir yöntem bulamadığımdan filmi çekerken pek hoşlanmadığımı söylemeliyim.halbuki mükemmel bir oyundu. Öyküyü, duygu yükünü, karakterleri ve oyundaki mizah ve trajedi karışımını sevmiştim. 'Juno ve Paycock'u olabildiğince düş gücümü kullanarak görüntüledim ama yaratıcılık yönünden pek hoş bir tecrübe olmadı.” (Truffuat 1987 63).

Alfred Hitchcock'u en iyi tanıyan yönetmenlerden biri olan François Truffuat, 'Juno ve Paycock' filmi ile ilgili olarak Hitcock'un bu sözleri üzerine şunları söyler; “1930 yılı Mart ayında yayınlanan 'The Tatler' dergisinde James Ageta'nın yazdığı bir eleştiriye göre: “'Juno ve Paycock' bence bir başyapıt. Bravo bay Hitchcock!” ama eleştirmenler genellikle filmlerin sinemasal yönünden çok, edebi kalitesini temel alma eğiliminde oldukları için filmi beğenmemenizi çok iyi anlıyorum” (Truffuat 1987 63).

Filmin istediği biçimde olması için Alfred Hitchcock'un senaryo metnine çok bağlı kalmadığı durumlar da vardır. Hitchcock için önemli olan başarılı bir senaryodan daha fazlası yani filmin tamamlandığında gerçekten istediği gibi olmasıdır. Bunun için senaryoyu yetersiz bulduğu durumlarda devreye girerek, çekim anında bile senaryoyu değiştirdiği şu açıklamalarından anlaşılmaktadır; *'Kuşlar'* filminde, çekim devam ederken senaryoyu değiştirir. Senaryoda bazı eksiklikleri fark eder. İsteddiği gerilimi sağlamak için senaryoda hiç olmayan sahneler ekler; *"Kuşların görünmeden dışarıdan eve saldırdıkları sahne tümüyle o an aklımıza geldiği gibi çekilmiştir. Annenin ve küçük kızın, sığınacak bir yer bulmak için koşuşmalarına karar verdim. Oysa gizlenecek yer yoktu. Bu nedenle onların, kaçacak delik arayan fareleri bir ölçüde de olsa andıracak biçimde sağa sola koşuşmalarını sağladım"* (Truffuat 1987 287).

Alfred Hitchcock, filmlerinin öykülerini oluştururken edebiyattan özellikle de hayranı olduğu William Sheakspear'den yararlanmıştı. Ancak Hitchcock, edebiyat başyapıtlarını sinemaya uyarlamaktan her zaman kaçınmıştır. 1934'te *'Çok Şey Bilen Adam'* filminin başarısından sonra yapımcıların istediği filmi çekme özgürlüğüne karşın, Dostoyevski'nin bir romanı yerine *'39.Basamak'*ın senaryosunu uyarladığı daha zayıf bir romanı tercih etmiştir.

Alfred Hitchcock, *'Cinayet'* filminde, Hitchcock, Hamlet'e göndermelerde bulunmak istediğini söyler. Katil olmasından şüphelenilen bir adam yüksek sesle konuşur ve onu izleyenler Hamlet'teki kral gibi, suçluluk belirtisi gösterip göstermeyeceğini anlamaya çalışırlar. (Truffuat 1987 70)

Filmlerinde gerçekliği, inandırıcılık ve gerilimin etkili olması amacıyla kullanan Alfred Hitchcock, senaryolarını gerçek yaşamın sıradanlığı karşısında yarattığı olağanüstü karakterlere dayandırmaktadır. Gerçekliği bir noktaya kadar savunan Hitchcock, kurmaca senaryonun gereğinden fazla gerçekçi ve inandırıcı olmasının gerekmediğini ve seyirciyi anlattığı hikayenin olağanüstülüğüne inanması için, ikna etmek zorunda olmadığını savunmaktadır; *"Öykü gerçekleşmesi mümkün olmayan bir şey olabilir ama asla ilkel olmamalıdır. Drama sıkıcı kısımları atılmış bir hayattan başka ne olabilir ki?"*(Truffuat 1987 96).

İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımının etkili olduğu ve Avrupalı eleştirmenlerce bu akımın çok olumlu karşılandığı dönemde Alfred Hitchcock'un filmlerindeki kurmaca – gerçek ilişkisi üzerine sözleri oldukça ilginçtir; “*Hayal gücü eleştirmenlerin objektifliğini önler. Hayal gücü eksikliği gerçek yaşama yakın olan filmlere daha yakın olmayı gerektirir. Örneğin ‘Bisiklet Hırsızları’⁸ filmi eleştirmenlerce, beğenilirken, ‘Gizli Teşkilat’a hiç değer verilmez*” (Truffuat 1987 94).

Alfred Hitchcock, sıradan olmayı anlatan bir yönetmendi. Filmlerinin bazen bu açıdan, gerçekdışı, gerçeğe aykırı gibi görülerek eleştirilmesine karşı çıkmıştır; “*Bir film yaratmakla bir belge filmi çekmek arasında büyük ayırım vardır. Bir belgeselde yaratıcı Tanrı’dır. Hayatı o yeniden yaratacaktır. Bir film yapmak için sayısız izlenimi, dışavurumu, görüşü birleştirmek zorundayız. Monotonluğu önlemek için de tam bir özgünlük gerekir. Bu açıdan, bana ‘gerçeğe uygunluk’tan söz eden bir eleştirmen hayal gücünden yoksun bir kişiliktir.*” Ancak Hitchcock’un bu sözleri, özellikle olay zincirinde, olayların birbirine olan mantıksal bağlantısında tam bir gerçeklik duygusu, inandırıcılık duygusu arayanlara karşı söylenmiştir. Yoksa yönetmen kendi sınırları içinde ‘gerçekçi’ olmaya, inandırıcı olmaya özen göstermiştir (Dorsay 1997 123).

Alfred Hitchcock’un ‘39.Basamak’ı Londra’da bir müzikholde başlar ve yine burada son bulur. Her iki sahnede de ‘Bay Bellek’ adındaki bir illüzyonist müşterilere bellekle ilgili bir numara yapmaktadır. Filmin başında henüz seyircinin tanımadığı Richard Hannay adında bir adam tesadüfen bir kulübe girer. Filmin sonunda, artık oyunun kahramanı olan Richard Hannay, birçok macera geçirdikten sonra, buraya kendi öyküsünün sonunu öğrenmeye gelir. Sırrı, Mister Memory’nin belleğinde gizlidir. Burada kullanılan çevrimsellik, seyircinin olan bitene daha fazla duyarlı olmasını sağlamaktadır. Başka bir deyişle geçen süre içinde seyirci başka kişinin geçirdiği deneyimlerin daha iyi farkına varır. Bir yandan da bu süre içinde başka kişiyle seyirci arasında yakınlık doğar. Böylece sonuç bölümünün başlangıç bölümünü yinelemesi, seyirciye film boyunca olan biteni daha iyi hissettirmeye yarayan bir senaryo tekniği olarak karşımıza çıkıyor. (Chion 1987 182-183)

⁸ Luchino Visconti’nin günümüzde bile başyapıtı sayılan filmlerinden biridir. Hitchcock’un görüşlerini söylediği dönemde gösterilen film, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin tüm özelliklerini barındırmaktadır. Hitchcock, gerçeklik – kurmaca ilişkisini kurmak için kendi filmi ile bu film arasındaki farkları ortaya koymaya çalışmıştır.

Tema olarak tüm filmleri arasında Alfred Hitchcock’a en uygun olanı, belki de ‘*Lekeli Adam*’dır. Bu filmde hiçbir ilişkisi olmayan bir suç yüzünden ve yalnızca bir benzerlik yüzünden ve yalnızca bir benzerlik yüzünden tutuklanan bir adamın (Henry Fonda) kendini saran ağdan kurtulma çabası anlatılır. (Dorsay 1997 115)

Alfred Hitchcock filmlerinin önemli bir özelliği de, komedi unsuruna yer vermesidir. Hikayenin doruk noktasına ulaştığı anlarda seyirciye belki de bir nefes aldirmek için birçok Hitchcock filminde güldürü öğeleri yer alır.

‘*Kuzeyden Kuzeybatıya*’ da ‘Cary Grant’ casuslardan kaçmak için ciddi bir müzayede salonuna gelir. O ana kadar ikibinikiyüz elli dolar verilmiş bir müzayede parçasına önce binbeşyüz dolar teklif eder. Sonra teklifini bin ikiyüz dolara kadar düşürür. Cary Grant daha sonra oymalı ve yaldızlı XV. Louis koltuğuna ilk önce sekizyüz dolar teklif eder. Bin üç yüz dolar teklif edildiğinde ise, bu kez Grant’ın teklifi 13 dolardır, Cary Grant, koltuğun sahte olduğunu ve o kadar bile yapmayacağını söyler. Grant’ın amacı böylelikle casuslardan kurtulmaktır. Aynı filmin bir asansör sahnesinde, asansörde birbirini tanımayan inasların aniden gülmeye başladıkları sahne de komedi unsurları içermektedir. Cary Grant, yine komedi sayesinde kaçmak için bir fırsat yakalamış olur.

‘*Kaybolan Kadın*’da kadın, erkek ve ajanın trendeki boğuşma sahnesi Charlie Chaplin tarzı bir durum komedisini andırır. Yine aynı filmde günlerdir heyelan nedeniyle dış dünyayla irtibatı kesilen otelde günler sonra bağlanan telefona hemen ‘kriket’ maçının sonucunu soran adam da güldürü unsuru taşımaktadır.

‘*Harry ile Derdimiz*’ filminde komedi unsuru kayıtsızlık ve sinir bozucu bir soğukkanlılığa dayalıdır. Alfred Hitchcock bu film için “*hiçbirşey beni imalı bir konuşma kadar güldüremez.*” der.

Alfred Hitchcock sinemasının iki temel öğesini gerilim ve gülmece oluşturur. Çelişkili gözüксе de, bu iki öğe Hitchcock sinemasında benzersiz bir bileşime ulaşır. Yönetmen, filme başlarken kendisi için bir sorun olduğunu söylüyor; “*Ciddi bir konuyu anlatmak için gülmece duygumu kullanıyım, bir kenara koymalı mıyım? Bu konuda tam dozu bulmak zordur, ancak film bittikten sonra sonuç belli olur. Bu nedenle İngiltere döneminin bazı filmleri çok hafif, Amerikan dönemi filmlerimin bazıları çok ağır oldu* (Dorsay 1997 117-118).

Çoğu kez bir film izlendikten sonra filmde geçen adların hiçbir çaba harcamadan aklımızda kalmadığını fark ederiz. Bu, kullanılan adların film boyunca rolünü doğru olarak oynamasından ileri gelir. Bazı filmlerde kişinin adının seyirciye verilmemesi ya da akılda tutulamaması öykünün anlaşılmasını etkileyecek bir ihmâl, bir kusurdur; ya da tam tersine öykünün işleyebilmesi için bir gerekliliktir. Örneğin; ‘Gizli Teşkilat’ filminde, seyircinin Cary Grant’ın canlandığı Thornhill adını iyice öğrenmesi gerekir, çünkü Thornhill bir başkası sanılarak yanlışlığa kurban gidecektir. Bunun için sürekli “Günaydın Bay Thornhill” diyen asansör görevlisinin ya da sekreterinin repliklerinden yararlanılır (Chion 1987 110).

3.2. Görüntü

Görüntü, zaman ve mekanda dolaşmamızı sağlayan temel araçtır. Görüntü sadece ışık dalgalarının retinaya yansması gibi fiziksel ve biyolojik bir durum değil, zihin ve düşünce süreçlerinin daha aktif bir rol oynadığı durumdur. Üretilen nesneler zihinden geçer ve nesnenin anlamı da böylelikle oluşur (Leppert 2002 16).

Gerilim sinemasının en önemli yönetmeni olarak kabul edilen Hitchcock, filmlerinde seyirciyi oyalamayı, sürüklemeyi amaç edinen, ama bunun için tümüyle sinemasal bir anlatım tekniği geliştirmiştir (Yeres 2004 193).

Alfred Hitchcock, sinemaya sessiz film döneminde başlamasının kendisi için bir avantaj olduğunu düşünmektedir. Sessiz film döneminin görüntü anlatımına öncelik vermesi Hitchcock’un sinema dilini geliştirmesini sağlamıştır. Sessiz film döneminden kalma anlatım alışkanlıklarını yönetmen sesli filmler döneminde de sürdürmüştür. Sessiz sinema dönemi hakkında Hitchcock’un görüşleri; “*Bence sessiz filmler sinemanın en saf biçimiydi. Günümüzde yapılan filmlerin çok azında gerçek sinema var. Bunlara konuşan insanların fotoğrafları diyebiliriz. Sinemada bir öyküyü anlatırken ancak başvurulacak başka bir yol kalmadığında diyalog kullanılmalıdır. Ben daima bir öyküyü sinemaya özgü bir yöntemle anlatmaya çalışıyorum. Sesli filmlerin ortaya çıkması ne yazık ki bir anda tiyatroya benzer bir biçim ağırlığını koydu. Kameranın hareket edebilir olması, bu olguyu değiştirmez. Yapılan şey sinema değil, tiyatrodur. Bunun bir sonucu sinemaya özgü stilin kaybıdır, diğeri de fantezinin kaybıdır.*” (Truffuat 1987 56-57).

Alfred Hitchcock’a göre, sinema anlatımında görüntü en önemli öğedir. Senaryonun gerektirdiği tüm çatışmalar, gerilimler görüntü dili ile verilebilir. Hitchcock’un sessiz sinema ile ilk filmlerine başlamasının, görüntü anlatımına önem vermesindeki etkisi büyüktür. François Truffaut’nun sessiz sinema döneminde çok fazla arayazı gerektirmeyecek kadar görüntü anlatımı başarılı filmlerin sessiz sinema döneminde daha başarılı bulunup bulunmadığı hakkındaki sorusuna Hitchcock, 1928 yılında yaptığı ‘Çiftçinin Karısı’ filmini örnek göstererek, aslında tamamen diyaloga dayalı bir oyundan uyarlanan bu filmde, yazı kullanmaktan olabildiğince kaçındıklarını ve sadece görüntüleri konuşturmaya çalıştıklarını belirtmiştir.

Alfred Hitchcock, henüz yönetmenlik hayatına başlamadan önce fotoğrafçılıkla uğraşmıştır. Bu uğraşı ona iyi bir görüntünün nasıl olması gerektiği konusunda kendisini geliştirme imkanı sağladı. Hitchcock, fotoğraf görüntülerinde üçüncü boyutun sağlanması gerektiğini ve bunun sinemada da kullanılması gerektiğini düşünmüştür;

“Amerikan filmlerindeki görüntüler, İngiliz filmlerine oranla daha üstün kalitedeydiler. Henüz 18 yaşındayken, bir hobi olarak fotoğrafçılıkla uğraşıyordum. Örneğin, Amerikalıların öndeki görüntüleri, geriden aydınlatmayla arka plandan ayırmaya özen gösterdiklerini fark etmiştim. İngiliz filmlerinde ise, öndeki görüntüler, arka planın önünde adeta eriyordu. Hiçbir ayrılma ve boyut duygusu vermiyordu” (Truffaut 1987 31).

Alfred Hitchcock’un, görüntünün boyutları konusunda henüz sinemaya başlamadan önceki bu görüşleri, onun sinema hayatı boyunca sürececek olan daha derinlikli görüntüyü elde etmek için deneysel çalışmalarının bir ön habercisi gibidir.

Alfred Hitchcock, görüntü konusunda, sinema hayatı boyunca birçok deneysel çalışmalarda bulunmuştur. Görüntü dilinin anlatımını en üst seviyeye çıkarmak ve sinema sanatının sınırlarının ne olduğunu keşfetmek amacı taşıyan bu denemelerinin çoğu, günümüz modern sinemasında bile hala Hitchcock tarzı olarak kullanılmaktadır.

Banyodaki savunmasız kadına saldıran katil, uçsuz bucaksız başak tarlasında tek başına bekleyen adama saldıran zirai tarım uçağı, kadın çılgılığında tren sesine geçen kurgulama, insanlara saldıran kuşlar, gibi sahnenin mucidi olan Hitchcock, sinema tekniğinin sınırlarını zorlamıştır. Görüntü dilini oluştururken, kamerayı, ışığı, kurguyu, sesi, renkleri o zamana dek kullanılmamış biçimde alışılmışın dışında kullanmaya çalışmıştır.

‘Kiracı’ filminde çılgık atan sarışın kadın görüntüsü için büyük cam parçasını kadının başının çevresine koyar. Kadının saçlarını etrafa yayar ve camın arka yüzünde ateş yaktırır. Böylelikle, kadının saçlarının parlaklığı vurgulanmış olur.

Alfred Hitchcock, ‘Sabotaj’da çocuk, otobüsün içinde, yanında bombayla otururken, bombayı her gösterişimde farklı açılardan kesme yapar. Amacı, bombayı canlandırmak, hareketlendirmek ve seyirciye mesaj vermesini sağlamaktır. “Sürekli aynı açıdan çekseydim, izleyici pakete alışacak, ‘ne de olsa sadece bir paket diyecekti oysa ben farklı açılarla, ‘Dikkatli olun! İyi bakın!’ demek istedim” der (Truffaut 1987 267).

‘Sahne Korkusu’ filminin jeneriğinde hızla gitmekte olan bir araba kameraya yaklaşır, yaklaşır ve kamerayı yani seyircileri ezip geçer.

‘Ölüm Korkusu’nda Hitchcock, Kim Novak’ın yükseklik korkusunu görüntüyle anlatabilmek için, bir asansör kurdurur. Kamera yüksekbir yerden aşağı doğru iner. Bu sırada yukarı doğru ‘zoom’ yapan kamera, aynı zamanda ‘Kim Novak’ın öznel açısıdır.

Alfred Hitchcock şunları söylüyor; “Daha ‘Rebecca’yı çevirirken, Joan Fontaine’in bayılma sahnesinde, o her şeyin uzaklaştığı duygusunu vermeyi düşündüm ama olmadı. Sorun şuydu; Bakış açısı aynı kaldığına göre, perspektif uzamalıydı. Tam 15 yıl düşündüm bunu...Vertigo’da da aynı sorunla karşılaştım. Dolly ve Zoom’dan yararlanarak, ikisini de aynı zamanda kullanarak, o her şeyin uzaklaştığı duygusunu verme olanağı vardı artık. Ama 500.000 dolara mal oluyordu bu. Çünkü kamera merdivenin üstünde olmalıydı, bunun için özel bir iskele kurmak, kamerayı boşlukta tutmak gerekiyordu. Bunun üzerine başka bir şey düşündüm. Bu çekimde insan yoktu. Merdiveni bir maket halinde yaptırđım. Yere yatık koydurdum. Kamera üstten bir çekim yaptı, aynı zamanda bir zoom’la merdivene yaklaştı. İstedığım etkiyi toplam 19.000 dolara elde ettim. ‘İp’ filminde tüm daireyi dekor olarak inşa ettik. Açık pencereden New York gözükecekti. Oysa gözüken, bir maketin arka bölümüydü. Kamera hareketleri dolayısıyla bunu yarı-dairesel biçimde ve perspektif nedenleri dolayısıyla da dekor hattının üç misli büyüklükte kurmuştuk. Arkadaki gökdelen parçalarına cam yününden yapılmış bulutlar astık. Bu film, biliyorsunuz, bir filmdeki normal 600/1000 plana karşılık, yalnızca 10’ar dakika süren dokuz plandan oluşur. Zamanın ilerlediğinin anlaşılması için aynı plan içinde bulutların çok hafiften de olsa yürümesi, yer değiştirmesi gerekiyordu. Onun için her bulut hareketliydi, diğerlerinden bağımsızdı. Görünmez iplerle bağlanmış ya

da yükseltilmişlerdi. Kamera her kayma hareketiyle pencereden ayrıldığında, bulutları özel bir plana göre kaydırıyorduk. Bulutlar tam bir turu tamamladığında kaldırılıyor, yerine yenileri konuyordu.” (Dorsay, 1997 : 122).

Alfred Hitchcock’un bu teknik denemeleri, onun sinemasının günümüzde bile görüntü dili anlatımı konusunda hala güçlü olmasını sağlamaktadır. Hitchcock, her film çekiminde kendine özgü sinema dili oluşturmaya özen göstermiştir. Onun teknik keşifleri, bu çabasının eseridir. Ancak, bazı kendine özgü sinema tekniği kullanımı düşünceleri, çekim aşamasında ya başarısızlıkla sonuçlanmış ya da Hitchcock’un vazgeçmesi nedeniyle sadece bir düşünce olarak kalmıştır.

‘*Kıracı*’ filminde Hitchcock, gitmekte olan bir arabada şoför ve yanında oturan kişinin başlarını arkadan arabanın oval camlarından göstermek ister. Arabanın her sallanışında arkadan kişilerin başları oval gözlerin içinde birer gözbebeği gibi hareket edeceklerdir. Bu da gerilim duygusunu artıracaktır. Ancak Hitchcock Truffaut’a, ‘*Maalesef bu sahneyi çekemedik.*’ diyor.

‘*Arka Pencere*’de bir şarkının bestelenişini izleriz. Hitchcock’un amacı filmin hikayesi ile birlikte şarkıyı bestelemektir. Filmin finalinde orkestra şarkıyı çalacaktır. Ancak tam anlamıyla Hitchcock’un istediği gibi olmaz ve sahne iptal olur.

‘*17 Numara*’da Hitchcock gizemli evin içinde dolaşan onlarca kediyle gerilimi vermek istemiştir. Ancak filmde sadece bir tane kedi görürüz.

Eric Rohmer – Claude Chabrol ikilisinin Hitchcock üstüne kitaplarında şöyle denir; “*O sinema tarihinin en büyük biçim yaratıcılarından biridir. Bu alanda ancak Eisenstein ve Marnau belki onunla kıyaslanabilir. Biçim onda özü güzelleştirmez. Doğrudan doğruya yaratır.*” Truffaut ise şöyle diyor; “*Sinema, şu 1966 yılında yeniden sestten yoksun olur da 1895 ve 1930 arasında olduğu gibi bir sessiz sanat haline gelirse, şimdiki yönetmenlerin pek çoğu da meslek değiştirmek zorunda kalırdı. Şimdilerde yalnızca Howard Hawks, John Ford ve Hitchcock bize Griffith’in sırlarının mirasçısı gibi görünüyor. Onlar öldüğünde ‘yitik sırlar’ dan söz etmek günü gelmiş demektir.*” Aynı Truffaut şöyle yazmaktadır; “*Ingmar Bergman’ın çağında sinemanın edebiyatla eşdeğer bir sanat olduğu kabul edilirse, Hitchcock’u Kafka, Dostoyevski, Poe gibi ‘kaygılı’ sanatçılar arasında saymak gerekir. Bu*

kaygı sanatçıları bize yaşamda yardım etmezler. İşlevleri bize saplantılarını iletmektedir. Bu da her sanat yapımının temel amaçlarından değil midir? Görülüyor ki bu önemseyen, yücelten yaklaşımların ışığında, Hitchcock sinemasını da daha ciddi biçimde ele alma gereği doğmaktadır (Dorsay 1997 113).

François Truffuat, 'Aşktan da Üstün' filminin görsel başarısı için Hitchcock'a şunları söylemektedir; "Tüm filmlerinizi içinde bu filmde insan, amaçladıklarınızla perdede görünenler arasında sağladığınız mükemmel uyumu hissedebiliyor. Her çekimin ayrıntılı taslağını çizip çizmediğinizi bilmiyorum. Göze görünen olay, her birinin bir çizgi film gibi kesin ve tiz olması. Kalitesinin dışında, 'Aşktan da Üstün'ün en olağanüstü yanı, sizin aynı anda hem biçimde hem de basitlikte elde ettiğiniz mükemmelliktir. 'Aşktan da Üstün' Hitchcock'un özüdür"(Truffuat 1987 159 - 163).

Alfred Hitchcock filmlerinde kamera genellikle seyircinin gözüymüşçesine hareket eder. Oyuncuların tüm hareketi sanki onların farkında olmayan biri tarafından izleniyormuş gibi sunulur. Bu bakımdan görüntülerin kaydedilmesi nesnel değil öznel. Bazen de oyuncular başkalarını izlerler. Bu durumda kamera yine öznel. Bu kez oyuncu ve seyirci özdeşleşmiş birlikte film içinde gerçekleşen hareketleri izlemektedir.

Nesnel bakış açısındaki kamera, oyuncular, olayları belirlenmiş odak noktasından belli bir görüşü ön plana çıkarmadan izler. Bütün olaylar dışarıdan izlenir. Seyirci sadece bir izleyici olarak kalır. Duygusal olarak katılmaz. Ama tüm hareket bazen ana oyuncunun bakış açısından izlenebilir. Oyuncu pasif bir izleyicidir. Böyle bir rol, Alfred Hitchcock'un 'Arka Pencere' filminde James Stewart tarafından oynanmıştır. Seyirci, karşı apartmanda geçen olayları bu oyuncunun bakış açısından izler (Arijon 1996 480).

Alfred Hitchcock filmlerinin temel özelliklerinden biri de, sadece bir hikaye anlatmanın yanı sıra, sinemanın temelinde var olan, illüzyonu kullanmaktır. Gözün görebildiği iki boyutun yanında üçüncü boyutu kullanması bakımından Hitchcock filmleri önemlidir. Oyuncuların kıyafetleri, dekorlar, kamera hareketleri, kısacası kadrja giren her şey seyirciye filmin gidişatı ile ilgili bir ipucu vermektedir. Örneğin 'Cinayet Var'da makas, cinayet sahnesinden önceden farklı amaçlarla seyirciye sunulmuştur. Aynı filmde anahtar ve fular, ya da telefon gibi nesneler cinayet için düğümü çözecek olan başlıca unsur

olmalarından önce de günlük kullanım halleriyle seyirciye bir şeyler anlatır gibidir. Bu üçüncü boyut oluşumu kuramcılar tarafından yorumlanmıştır. Sinemanın tekniğinde var olan üçüncü boyut, Hitchcock filmlerinde başarıyla kullanılmıştır.

Gözün düz ağkatı yalnızca ikiboyutlu görüntüleri alabildiği halde, gözümüz nasıl oluyor da bize üç boyutlu izlenimleri vermeyi başarabiliyor? derinlik algısı, iki gözün üzerindeki uzaklığa dayanmaktadır. bu uzaklık sonucu gözlerde az ayrımlı iki görüntü oluşur. Bu iki görüntünün birbirine geçerek tek görüntü halini alması, üçboyutlu izlenimi verir. bilindiği gibi aynı ilke streoskop'ta da kullanılmaktadır. Aynı anda iki fotoğraf, insan gözleri arasındaki uzaklıktan çekilmektedir. Bu işlem, sinemada bir kişiden çok sayıda insanın gösterimi izleyeceği zaman, renkli gözlükler gibi pek de uygun olmayan araçlara başvurularak uygulanabilir. tek bir izleyici için streoskopik film yapmak kolay olurdu. Aynı anda aynı olayın birkaç inç uzaklıkta iki çekimi alınacak ve her bir göze bunlardan biri gösterilecektir. Daha çok sayıdaki izleyiciye gösterim konusunda, streoskopik film sorunu henüz doyurucu biçimde çözülmemiştir; bundan dolayı da, film görüntülerindeki derinlik çok azdır. İnsanların ya da nesnelerin önden geriye devinimleri bir derinlik yaratır, ama film görüntüsünün nice düz olduğunu kabul etmek için, her şeyi en gerçekçi biçimde ortaya koyan streoskop ağına bir göz atmak yeterlidir. görsel gerçeklikle film arasındaki temel ayrımın başka bir örneğidir (Büker - Onaran 1985 69).

Üç boyutlu uzam yanılsamasını gerçekleştiren perspektif, ayrıca ses, renk ve geniş perde bizi, gerçeğe daha çok yaklaştıran uygulamalı gelişmelerdir. Bu nedenle de Bazin bu tür gelişmeleri sevinçle karşılar (Büker 1985 32-33).

Filmin etkisi tam olarak ne ikiboyutlu ne de tam olarak üç boyutludur; ikisinin arasındadır. Film görüntüleri aynı zamanda hem düz hem de üç boyutludur. Rutmann'ın 'Berlin' isimli filminde iki yer altı treninin birbirini karşıt yönlerde geçtiği iki sahne vardır. Çekim iki treni de üstten göstermektedir. Bu sahneyi izleyenler, ilk olarak, trenlerden birinin kendilerine doğru geldiğini, öbürünün de kendilerinden uzaklaştığını kavramaktadır. (üç boyutlu görüntü) Ayrıca, izleyici trenlerden birinin perdenin alt kenarından üstte, öbürünün üstten alta doğru gittiğini görmektedir. Bu ikinci izlenim, üç boyutlu devinimin perde yüzeyine yansıtılmasından kaynaklanmaktadır; kuşkusuz, bu yansıtma değişik devinim yönlerini vermektedir (Büker - Onaran 1985 69-70).

Alfred Hitchcock, görüntüde derinlik oluşturmaya önem vermiştir. Filmlerinde arka plana giren nesnelere anlam vererek, bazı teknik detaylara önem vererek ve ışık kullanımındaki farklılıklarla derinlik yaratmaya önem vermiştir. Oluşturulan derinliğin filmin psikolojik gerilimini sağlamada önemli bir etken olduğunu savunur. Görüntü diline önem veren bir sinemacının sinemanın farklı boyutlara sahip olması özelliğinden yararlanması gerektiğini düşünmektedir; *“Görüntüyü izleyicinin karakterle özdeşleşmesini sağlamak için veriyorsanız, heyecan unsurunun verilmesinde görüntünün boyutu çok önemlidir. Görüntünün boyutları sadece arka plan oluşturmak için değil dramatik amaçla da kullanılır”* (Truffaut 1987 217- 288).

‘Cinayet Var’ filminin bazı sahnelerinde Alfred Hitchcock, tam anlamıyla üç boyutlu bir film yapmaya çalışır. Alçak açılı çekimler yapabilmek için Hitchcock yer döşemesinde bir kanal açtırır ve bu kanalda kamera rahat hareket eder. Cinayet için önemli ipuçları boyut duygusunu artırmak için kullanılmıştır. Telefon önemli bir ipucudur. Film telefon görüntüsüyle başlar. İki adam cinayeti planlarken aralarındaki telefonu görürüz. Grace Kelly kendini savunmak için silah ararken, lamba, vazo ve makası derinlemesine bir görüntüyle izleriz. Cinayeti çözen dedektif için önemli bir ipucu olan anahtar deliğinden yapılmış bir çekim filmdeki boyut duygusunu artırır.

Alfred Hitchcock filmlerinin sahnelenmesinde gerçek yaşamdan çok kurgu olduğu açıkça belli olacak yapay, masalsı görüntüler kullanılır. Filmlerdeki gizemli hava masalsı görüntülerle vurgulanır.

‘Rebecca’ da genö kadının evi bir masal prensesinin yaşayacağı türden bir evdir. ‘Rebecca’ Alfred Hitchcock’un deyimiyle ‘Cindrella’ yı andıran bir karakter çizmektedir.

‘17 Numara’da raylardan çıkan trenin maket görüntüsü çok net anlaşılır. Bu sahne, tüm yaşanan maceraya rağmen aslında bunun sadece bir film olduğunu göstermektedir.

Gerilimi artırmak için Alfred Hitchcock, dekorları çok iyi kullanmıştır. Sahneyi çevrenen dış nesneler film hakkında birer ipucu verir gibidirler. Hitchcock filmlerini genellikle stüdyoda çeker. Stüdyo film için kurulmuş mekandır. Stüdyoda kullanılan tüm dekorlar filmin genel temasının parçalarıdır.

Alfred Hitchcock, birçok nesneyi gerilimi artırmak amacıyla kullanmıştır. Filmdeki tüm aksesuarlar birer oyuncu gibi önemlidirler. Hitchcock gereksiz nesneleri filmlerinde çok fazla kullanmamaya özen gösterir.

'*Sabotör*'de yangın söndürücüyü sabotajın en önemli parçası olarak görürüz. Suçlanan adamın kamyonla gittiği sahnede arka planda yangın söndürücüyü görürüz.

'*Kuşlar*' da ise, Tippi Hedren'i elindeki kafesin içinde bir kuşla görürüz. Film boyunca insanlara saldıracak olan kuşların görüntüsüne pek uymayan bir görüntüdür.

3.3. Işık

Bir görüntü sanatı olan sinema ışıksız düşünülemez. Sinema teknik olarak ışığa dayalıdır. Hem görüntünün saptanmasında, hem de saptanmış görüntünün izlenmesinde ışık birincil derecede önemlidir (Şenyapılı 2002 71).

'Sağlıklı bir görüntü oluşturmada ve görüntüde istenilen atmosferin yaratılmasında en önemli öğe aydınlatmadır' diyen Zettl'a göre, aydınlatmanın amaç ve işlevleri şu şekilde özetlenebilir:

- a. Kameranın çalışabileceği yeterli ışık seviyesini sağlamak ve renkleri bozmayacak ışığı elde etmek.
- b. Biçimi ve boyutu ortaya çıkarmak.
- c. Gerçeği ya da gerçek dışını belirtmek.
- d. Atmosfer yaratmak (Can 2005 63).

'*17 Numara*'da film kahramanları gizemli evin içinde dolaşırken, ellerindeki mumların yansıttıkları koyu ve uzayan gölgeleri görürüz.

'*Şüphenin Gölgesi*' filminde ise bu kez eve heyecan getirmesi beklenen uzaklardan gelen misafir Charlie Oakley, kendisinden şüphelenmeye başlayan yeğeninin gözüne uzayan gölgesiyle görünür.

‘*Lekeli Adam*’ filminde Alfred Hitchcock, jeneriğin ardından, seyirciye doğru yürürken görülür. Hitchcock’un devasa gölgesi yere vurur. Yönetmen diğer filmlerinden farklı olarak bu filminde, seyirciyle karşılıklı iletişime geçer. Çünkü bu film diğer Hitchcock filmlerinden farklıdır. Bu fark da konusunu kurmacadan değil, gerçek bir öyküden almasından kaynaklanır. Hitchcock’un koyu gölgesi ve karanlık yüzü seyirciye doğru ilerlerken, yukarıda bir yerlerden, ürkütücü tonda gelen dış ses ve müzik eşiliğinde seyirciye şöyle seslenir: “*Konuşan kişi benim. Alfred Hitchcock. Geçmişte sizi kuşkuda bırakan birçok film yaptım. Ama bu sefer değişik bir film yapmak istedim. Bu gerçek bir öykü.....*”

Işıklandırma ile önemli kişilere, dekorun önemli parçalarına ve aksesuarlarına izleyicinin dikkati çekilir. Işıklandırma ile kişiler ya da diğer konular tam aydınlık gölgeli ya da siluet olarak gösterilebilir (Öngören 1991 51).

Alfred Hitchcock filmleri, seyirciyi güvenlik ve güvensizlik arasında sarsmayı amaçlar. Şiddet sahnelerinin çoğunu göz kamaştıran parlak ışıklar oluşturur. ‘*North by Northwest*’ de, kahraman dışarıda dolaşırken her köşede aynı gölge ile karşılaşır. Bu seyircide güvensizlik duygusu oluşturur. Fakat kahramanın başına kötü bir olay gelmez. Kahraman güneşin tepede parladığı güneşli bir yere geldiğinde seyirci rahatlamıştır. Fakat güvenli sanılan yerde kahraman tehlike ile karşılaşır (Güçhan 1999 42-43).

Robert Ray, altın çağ dönemindeki Alfred Hitchcock temalarını tanımlamıştır; “*Bütün filmlerinden en çok hatırlamaya değeni, ‘Gizli Teşkilat’teki tarla ilaçlama sahnesidir: Amerikan Rüyası’nın asıl temelini, yani açık alanı ve onun içinde barındırdığı gizli tehlikeyi, klostrofobiye açığa çıkartan imgedir*” (Gabbard - Gabbard 2001 172).

‘*Sahne Korkusu*’nda kadın ve erkeğin orkestra salonunda saklandıkları sahnede ışıklandırma oyuncuların gözlerine yapılmıştır. Tüm sahne boyunca bakışlar anlamı oluşturan en önemli görüntü öğesidir.

‘*Cinayet Var*’da Grace Kelly, filmin başlangıcında parlak renkte elbiseler giyer. Filmde gerilim arttıkça Grace Kelly’nin elbiseleri koyulaşır. Ayrıca mahkeme sahnelerinde sadece Grace Kelly’i görürüz. Tüm bir mahkemeyi göstermek yerine arka plandaki ışık oyunlarına başvurulmuştur. Renkli ışıklar altında suçlu ve gergin durumda görünen Grace Kelly’nin yakın çekimdeki bakışlarını görürüz.

'*İp*' de ise, gerçek zamanlı ilerleyen ve tek mekanda geçen filmin inandırıcı olabilmesi için, bir gün içinde yaşanabilecek olan ışık değişimleri stüdyoda gerçekleştirilmiştir. Örneğin; filmde yapay bulutlar ve ışık dengesiyle pencereden giren güneş ışıkları oluşturulmuş ve Alfred Hitchcock güneşin portakal rengindeki ışıklarının günbatımı atmosferini bozduğunu düşündüğü için yapılmış olan birçok çekimi hiç kullanmamış ve aynı çekimleri yeniden yapmıştır.

'*Şüph*' filminde içinde zehir olan bir bardak sütin içine Alfred Hitchcock ışık koyar. Gerilim nesnesi olan bir bardak süt, Cary Grant'ın elinde dikkatleri üzerine çeken baş aktör gibidir.

'*Şantaj*'da Alfred Hitchcock, 'Shüfftan Yöntemi' adı verilen bir yöntem kullanarak, çekim mekanı olan müze içinde yeterli ışık olmaması problemini aşmaya çalışır. 45 derecelik bir açıyla yerleştirdiği büyük bir aynaya müzenin görüntüsünü yansıtır. Böylelikle 9 ayrı odayı gösteren farklı görüntülerle bir derinlik sağlar.

'Shüfftan Yöntemi' Alman görüntü yönetmeni Eugen Schüfftan tarafından bulunmuştur. Kameranın önüne mercek 45 derecelik bir açı oluşturacak biçimde yerleştirilen ayna aracılığıyla, uzak bir yerin görüntüsü ya da dekorun maketi çekime katılır. Bu yöntemle film giderlerinden önemli ölçüde tasarruf sağlanır. Fritz Lang ünlü '*Metropolis*' filminde bu teknikten yararlanmıştır (Şenyapılı 2002 90).

3.4. Kurgu

Çekim sonrası aşamasında kaydedilmiş ham görüntü parçalarından, üzerinde anlamaya varılıp en çok beğenilenleri seçilir. Kaba ve ince kurgulamanın yapıldığı 'Post Production' aşamasında ses ve görüntü birleştirme, ek ses kaydı, gereken sahneler için özel efekt kullanımı, jenerik, fragman işlemlerinin yapıldığı süreçtir. Post Production'da yetersiz kalmış veya yetersiz görülen sahneler yeniden çekilebilir (Can 2005 42).

Alfred Hitchcock'un pek çok filmi, kurgu aşamasında değiştirilmiştir. '*Öldüren Hatıralar*' da uzun bir sekans tümüyle çıkarılmıştır. Başrollerini Cary Grant ve Joan Fontaine'in oynadığı '*Şüph*'de ise, seyircinin Cary Grant'ı acımasız bir katil olarak görmek istemeyeceği düşüncesi ile filmin yapımcı firması olan RKO'nun yöneticileri filmin yeniden

kurgulanmasını ve sonunun değiştirilmesini isterler. Film kesile kesile elli dakikaya kadar iner. Hitchcock ve yapımcıların uzun pazarlıkları sonucu film değiştirilmiş son haliyle gösterilir. Çekimlerde acımasız bir katil, kurgu aşamasında masum bir adama dönüştürülmüştür (Şenyapılı 2004 187).

Amerikan Anglo-Sakson kökenli “montage” terimi için Metz’in bir başka dizim tanımını da karşılık olarak kullanabiliriz: “*Zamansal bir sıra gözetmeden aynı mekanda bir arada bulunan öğelerden oluşan betimsel dizim.*” Metz bununla ilgili olarak, ilerleyen bir sürüde çobanın, köpeğin, koyunların vb. gösterilmesi örnek olarak veriyor. (Chion 1987 136).

Kurgu sinemaya hareket ve anlatım biçimleri kazandıran bir öğedir. Çekilen ham görüntüleri sınırsız kombinasyonlarla bir araya getirip birleştirmeyi sağlaması, bu özelliğiyle sinema anlatımında yönetmene sonsuz alternatifler sunması gibi özellikleri, kurguyu sinemanın ilk keşfinden bugüne kadar tartışıl原因emiş bir öğe yapar. Kurgunun farklı kullanımlarıyla, sinema özel bir sanat olmuştur. Anlatılmak isteneni, farklı yollarla anlatabilmeyi sağlayan kurgu, sinemayı sanat yapan etkenlerden biri olmuştur. Kurgu tekniğinin sinemaya anlatmak istediği konuları bir çok farklı yönden anlatabilmesini sağlaması dolayısıyla, gerçek olan doğru anlatımı bulabilmek için, günümüze kadar birçok sinema akımı, ortaya çıkmıştır. Kurgu tekniği, filmin bütünlüğüne bir zaman ve uzam derinliği kazandırması bakımından önemlidir. Filmdeki gerçek ve psikolojik zamanın hızını yönetmen kurgu masasında belirleyebilir.

Bir film, perdede izlendiğinde, temanın gelişimine koşut olarak ilk çekimden son çekime kadar sürekli ileri bir hareketle birbirlerini izleyen çekimler dizisi olarak görülür. Film kurgu yoluyla bu çekimleri birleştirerek bir olgudan bir diğerine, bir ortamdan bir başka ortama, bir zaman diliminden bir başka zaman dilimine atlayarak gelişir. Filmin gelişimindeki süreklilikte hiçbir kesilme olmadığı halde, kurgu aksiyonunun gelişimini ileri götürürken, çekimler arasındaki ilişkiyi kurarken gerçek zaman sürekliliğinde kesintilere neden olur. Kurgu, çekimleri birbirleriyle birleştirirken, gereksiz zaman bağlantılarını ortadan çıkartarak, zamanda ileri bir hareket sağlar. Kurgunun temanın gelişimini sağlamak, aksiyonu ileriye geliştirmek için gereksiz zaman bölümlerini, gereksiz zaman dilimlerini atma işleminde çekimler arası geçiş yöntemleri önemli rol oynar (Demir 1994 56).

Yönetmen sinemada anlatılmak istediği her şeyi kurgu masasında belirler. Kurgu aşaması bir filmin en zahmetli aşamalarından biridir. Filmin süresi, ritmi, vermek istediği mesajları, psikolojik zaman derinliği, olayların örgüsü gibi birçok önemli öğe kurgu anında belirlenir.

Çekimlerin bileşimi ile elde edilen anlam, çekimlerin, her birinin taşıdığı ham bilginin toplamından daha da farklıdır. Bu tür bileşimler, sinemanın üstün bir özelliğini ortaya koyar. Özel ve özgün bir film gerçeği. Bu gerçek, gerçeğin perdede yansımasından farklıdır:

- a. Korkmuş bir yüz
- b. Ona yönelen bir silah
- c. Aynı adamın gülümseyen yüzü

Bu üç çekim değişik yöntemlerle birleştirildiğinde değişik anlamlar oluşturulur. Görüntüdeki kişi, c, b, a düzeninde korkarak, a, b, c düzeninde kahraman olarak yorumlanır (Demir 1994 4-5).

Sinema tarihinde yer edinmiş birçok yönetmen kurguya çok önem vermişlerdir. Birçok klasik film kurgudaki başarısıyla dikkat çekmektedir.

Ham görüntüleri birleştirip, öykülü bir hikaye anlatmanın sinemada klasik kurgu tam anlamıyla David W. Griffith tarafından uygulanmaya başlanmıştır. Griffith'in farklı öyküleri paralel kurguyla anlatması özellikle "Hoşgörüsüzlük" filmiyle 75 saatlik ham görüntüyü 3 saatlik bir filme indirgemesi ve oluşturduğu filmle sinemada o zamana kadar tam anlamıyla kullanılmayan kurguyu bir sanat olarak kullanması, kendi döneminde sinema üzerine kuramsal araştırmalar yapan özellikle Rus sinemacıları etkilemiştir.

1925'te sinema sanatını en yüce aşamasına çıkaran, film yapımının sadece oyuncuların oynadığı sahnenin fotoğraflanması demek olmadığını anlamış olan David W. Griffith'in yönteminden kısaca söz etmek gerekiyor: Buna göre film, seçilmiş çekimlerin birleştirilmesiyle değil, yönetmenin elinde biçimlenen öğelerin temposu ve bakış açısı zenginliğiyle yapılır (Eisenstein 1998 8).

Atilla Dorsay, ‘Hoşgörüsüzlük’ filminde kullanılan kurgu yöntemleriyle, David W. Griffith’in sinemasından şöyle bahsediyor; “*Griffith, Sovyetler’de gösterildiği 1920’lerden itibaren, başta Eisenstein olmak üzere, tüm Sovyet sinemacılarını da etkileyen kurgu harikaları yaratıyordu. Amerikan bölümünde yoksulluk, işsizlik, grev görüntülerinin içeriği bir yana, sanatçının kurguda başvurduğu yöntemler Sovyet sinemasında etkili olacaktı. Yönetmen dört hikayeyi koşut biçimde anlatmayı seçmişti. Önceleri yavaş bir tempoyla giden dört hikaye, finale doğru gitgide kısalan planlarla tempo kazanıyor ve bu tempo sonlarda neredeyse çılgın bir ritme ulaşıyordu. Griffith neredeyse kendinden önce de var olan gerilim duygusunu alıp, özellikle sonlara doğru doruklara çıkartarak, örnek bir başarıya eriştiyordu. Arada, bir beşiği sallayan Lilian Gish görüntüsüyle birbirine bağlanan dört hikayeyi birden izlemek ise, o zamanın seyircisini aşan, hatta bugün bile yorucu bir deneyime dönüştürüyordu*” (Dorsay 1999 19).

David W. Griffith’in yöntemlerine, Amerika ve Avrupa’da geniş ölçüde öykünüldü; ancak bunlar hiçbir yerde, Sovyetler Birliği’nde olduğu gibi zekice çözümlenip uygulanmadı. Griffith’in temel yönteminin sinemada yeni anlatım olanakları yaratacağının bilincine yalnızca Sovyetler Birliği’nde varıldı. Çekimlerin birleştirilmesiyle, hiçbir zaman olmamış olayları olmuş gibi göstermek; gerçek zaman ve uzamdan ayrı sinemasal zaman ve uzam yaratmak; karşılaştırma ve karşıtlama yoluyla konunun bütün ayrıntılarını benimsetmek ve izleyicinin duygularına ve aklına seslenmek olanağı doğmuştu (Eisenstein 1998 8).

Alfred Hitchcock’un “*ekranı heyecanla doldurmak*” ya da “*bir filmi, bir halı gibi, boş nokta bırakmamacasına işlemek*” gibi sözlerle belirttiği kuramları kuşkusuz ilginç, olduğu denli de tartışmaya açıktır. Ama yönetmenin bu kuramı pratiğe dökmek, bu savlı sözleri sinemada uygulamak için yaptıkları, kuşkusuz övgüyle, saygıyla anılmaya değer. Hitchcock, sinema tekniği üstünde çok düşünmüş, kafa yormuş yönetmenlerden biridir. Bunu Eisenstein gibi düşüncelerini kuramlaştırmak ve kağıda dökmek biçiminde değil, genellikle Amerikan yönetmenlerine özgü biçimde alçakgönüllü bir profesyonel tavrı içinde uygulamakla yetinmiştir (Dorsay 1997 121).

Lev Pudovkin; kurgu, filmsel gerçekliğin yaratıcı gücüdür demektedir. Bir başka kuramcı; Ernest Lindgren de; “*Film tekniğinin gelişimi temelde kurgunun gelişimidir.*” demektedir (Dmytryk 1984 9).

Konstrüktivist akımın temsilcisi Dziga Vertov *'Kameralı Adam'*'da, paralel kurgu izleyeni art arda sıralanmış çekimler üzerinde düşünmeye ve çeşitli olaylar arasında ideolojik bağlantılar kurmaya sevk etmek eğilimindedir. Örneğin sahilde sağlık amacıyla göğsünü ve boynunu çamurla sıvamış çıplak kadının çekimi, (devrim öncesi burjuvazisine ait olduğu açıkça görülen) lüks banyosunda inci kolyesiyle, kendisini daha çekici kılmak çabası içinde koyu rujunu süren bir kadının çekimi izler. Oje sürmek film montajlama eylemi ve teğelleme eylemi ya da dikiş dikmek arasındaki benzerlik, psikolojik ve metaforik düzlemde işleyen bir metonomik karşılaştırmaya zemin yaratır: Bu süreçler arasındaki paralellik, daha çok tekniktir, ama vurgu burjuva etkinlikleriyle çalışan sınıfın eylemleri arasındaki toplumsal farklılıklara üstü kapalı biçimde çok ince göndermeler yapar. Diğer çekim araçları yönetmenin filme çekilen olaylara yönelik kişisel tutumu ve dış gerçeklikte nesnel olarak varolan şeyler arasındaki ideolojik ayırımı ortaya koyar (Petric 2000 136).

Farklı zaman dilimlerini birbirleriyle birleştirmede en basit yöntem kesmedir. Basit anlamda ele alındığında çekimler arasında zamanda süreklilik sağladığı, gerçek zamandaki sürekliliğin korunduğu görülür. Bu tür bir çekimde zaman açısından hiçbir kopukluk yoktur. Aksiyon kesintisizce sürer. Daha farklı bir açıdan bakıldığında ise kesme, aksiyonun gelişimine katkıda bulunmayan olguların atılmasında, dolayısıyla zamanda kısaltma yapılmasında kullanılır (Demir 1994 57).

Alfred Hitchcock, görsel anlatıma önem veren ve bol kesme içeren kurgulamayı benimser ve Sovyet kuramcılarının kurgu anlayışından etkilenir. Bu düşünceye karşı bir görüş olarak Tarkovski'nin filmlerini ve kurgu konusundaki görüşlerini örnek gösterebiliriz. Andrey Tarkovski, Hitchcock filmlerinde çok iyi örneklerinin sergilendiği Sovyet Kuramcılarının kurgu görüşlerine şu yorumları getirmiştir; “ *'Kurgu Sineması'* temsilcilerinin, kurguyla iki ayrı kavramdan üçüncü bir düşünceyi oluşturma düşünceleri, bence sinemanın doğasına tamamen aykırıdır. Kavramlarla oyun oynamak hiçbir sanat türünün amacı olamaz, ayrıca özü de hiçbir keyfi kavram bağlantısında yatmaz. Puşkin, “*şiir biraz saf olmalı*” derken, gizem ve büyü yoluyla manevi etki alanına erişmeye çalışan görüntünün bağlı olduğu maddenin somutluluğunu düşünmüş olmalı. Kurgunun bir filmi şekillendiren en önemli ögesi olduğu görüşüne katılmak çok zordur. Eisenstein ve Kuleshov'un *'Kurgu Sineması'* taraftarlarının iddia ettikleri gibi, filmin kurgu masasında doğduğunu söylemek çok güçtür” (Tarkovski 1986 134).

Andrey Tarkovski, bu görüşlerinde kurgunun çekimlere kıyasla daha önemsiz olduğunu savunur. İki yönetmenin görüntü dili ile anlatıma önem veren özelliklerinin benzeşmesine rağmen, Hitchcock'un kurguya önem veren anlatım tercihi ile bu görüş oldukça zıttır.

Bir başka yönetmen Andrej Wajda ise, kurgunun gereğinden fazla önem yüklenecek yada hiç önemsenmeyecek bir öge değil, sadece sinemayı oluşturan parçalardan biri olduğunu savunmuştur. Hitchcock'un sık kesme yapılmalı görüşüne benzer bir düşünce benimseyen Andrej Wajda, uzun sahneler yerine, parçalara ayrılmış çekimleri birleştirerek filmi oluşturma yanlısı bir yönetmendir. Wajda kurguyu oluşturmak için şunları söyler; *“Bir gün bir yönetmen bana filmlerinden birinin kurgusunu beşten yediye, bir öğleden sonra tamamladığını anlatmıştı. Her biri birkaç yüz metre film malzemesinden oluşmuş on beş plan söz konusuydu. Kurgulama tekniği kuramı, bir sahnede belli sayıda çekimden fazlasını kullanmayı yasaklar. Bence bu yöntem filmin esnek anlatı yanıyla bir çelişki içindedir. Bu çeşitliliği ancak olayı sayısız planlara bölersek elde ederiz “Uzun çekimlere dayanan bir film tabii ki etkileyici ve bütünlüklü bir stil olarak ön plana çıkabilir, ama genelde olağanüstü sıkıcıdır. Uzun çekimlere dayalı filmler daha birkaç yıl öncesine kadar ustalığın bir kanıtı sayılırdı. Ben de denemedim değil, sonunda anladım ki bu teknik en deneyimsiz yönetmeni bile fazla zorlamıyordu; bunu yapmak için fazla hayal gücüne gerek yoktu, pek öyle ustalık da istemiyordu. Oysa tam tersine sahneleri çekimlere bölmek ve hem oyunculuk hem de hareketin ve ışıklandırmanın sürekliliği açısından gene de bütünlüğü bozmamak hayli çaba gerektiriyordu (Wajda 1993 119-121).*

Akira Kurosawa, kurgu konusunda şu düşünceleri ortaya koymaktadır; *“Montaj çok ilginç bir çalışmadır. Çekimler bittikten sonra elimdeki ham malzemeyi ekibime nadiren gösteririm. Aksine her gün çekim çalışmalarından sonra montaj odasına girer, iki üç saat kurgucuyla oturup ortaya bir taslak çıkartır ve ancak bu taslağı ekibe izlettiririm. Bu gerekli, çünkü bu taslakla çalışma şevkini kamçılarlamak mümkün. Bazen neyi, neden çektiklerinin farkında değillerdir ya, da özel bir çekim için neden on beş gün harcadıklarını bilemezler. Büyük emekler vererek çektikleri filmleri, montajı bitip her şey yerli yerine oturduktan sonra izlemeleri, onları tekrar büyük bir coşku seline boğacaktır. Kaldı ki bu taslak sayesinde çekim çalışmaları tamamlandıktan hemen sonra filme son şeklini vermek daha kolay olur. İyi montaj yapabilmenin en önemli koşulu, montajını yapacağınız filme objektif bir gözle bakabilmektir.*

O çekimi yaparken ne büyük çabalar harcadığınızı seyirci hiçbir zaman bilemez. Bütün bu çabalarınıza karşı, çekim ilginç olmamışsa, fazla üzölmeye gerek yoktur. Bir sahneyi büyük coşkularla çekmiş olabilirsiniz, ama aynı coşkuları filmi izlerken göremiyorsanız, yapılacak tek şey, objektif bir gözle bakarak, bütün harcadığınız çabaları ve çekim sırasındaki coşkunuzu unutup o sahneyi çıkarmaktır” (Kurosawa 1994 240).

Alfred Hitchcock, kurguya önem vermiştir. Kurgu konusunda Rus kuramcılardan çok etkilendiğini söyler. Hitchcock filmlerine özgü çağrışımsal kurgu kullanımı özellikle ‘*Arka Pencere*’ filminde özgün örnekler ortaya çıkarmıştır.

Film çağrışımsal montaja dayanır. Alfred Hitchcock montajın sinema sanatının özü olduğuna inanır. Kuramcılar sinemada anlamın tek bir çekimle değil, kurgu aracılığı ile bir araya gelen görüntülerle oluşacağına inanırlar. Lev Kuleshov’un deneyinde oyuncunun yüzü yakın çekimle gösterilir. Bu çekimi ölmüş bir bebeğin çekimi izler. Daha sonra yeniden oyuncunun yakın çekimine dönölür. Yüzde yalnızca acıma ve merhamet duyguları vardır. Ama Kuleshov aynı yakın çekimi bir tas çorba çekimi ile yan yana getirerek açlık duygusunu anlatır. İşte Pudovkin buna çağrışımsal montaj diyor. Hitchcock’un ‘*Arka Pencere*’ de yaptığı da budur (Büker 2000 20).

‘*Arka Pencere*’de Jeffries silahını sonuna dek elinden bırakmaz. Mr. Thorwald onun üzerine yürüdüğünde fotoğraf makinesinin flaşını patlatır, Mr. Thorwald’ın gözleri kamaşır. Flaşı yeniden patlatmak için gerekli hazırlıkları yapan Jeffries, silahına kurşun yerleştiren bir silahşordan çok da farklı değildir. Bu sahnede film Aynzenştayncı bir montajı sergilemeye başlar. Çekimler arası ilişkide karşıtlık ilkesi başat olur. Böylece filmin başından beri süren görüş açısına bağlı montaj da son bulur (Büker 2000 17).

Film kurgusu, selüid şeridin temel madde olarak kullanımı konularında ilk Sovyet deneylerinin, tüm film tekniğı oluşumu içinde çok önemli bir yere sahip olduğu inkar edilemez. Film yönetmeni Lev Kuleshov bu alan için büyük katkıda bulunmuştur. Yaklaşık 1922 yılında ortaya koyduğu film parçalarının birbiriyle olan ilişkisi ve etkileşime değin özgün kuramlar, yapısal kurgulamanın ilkelerini geliştirecektir. Pudovkin, Kuleshov ile bir süre birlikte çalışmış biri olarak kendini hammadde kullanımı konusunda deney ve araştırmalar yapmaya adayacaktır (Rotha 2000 68).

Alfred Hitchcock'un başarısı, temel olarak; ortamın, özellikle de yirmilerdeki Rus montaj teorileriyle bağlantılı olan kesim kaynaklarının hesaplı bir şekilde kullanılmasından ileri gelmektedir. Montaj, fiziksel şok etkisi ve özellikle de merak ve korku duygusu yaratmak için kullanılmaktadır. Lubitsch ve Chaplin gibi onun filmlerinin yapısı da, olay ve mesleğin icadı etrafında çevrelenmiştir. *'Gizli Ajan'ın* (1936) açılış sahnesini tamamlayışı, yeniden film formuna dönüştürülebilecek, teatral ve edebi malzemenin klasik bir açıklaması olarak değerlendirilir (Rotha - Griffith 2001 235).

'Kiracı' filminde Alfred Hitchcock, çılgılık atan bir kadın görüntüsüne *'Bu Gece, Altın Bukleler'* adlı müzikal oyunun ışıklı reklam panosuna kesme yapar. Sonra bu ismin sudaki yansımaları gösterir. Sonra da çılgılık atan kızın suda boğulmuş cesedini gösterir.

Rus kuramcılar kurgunun yapabileceklerinin sınırsız olduğunu ve kurgunun çok güçlü bir öğe olduğunu savunmuşlardır. Alfred Hitchcock, François Truffaut ile söyleşisinde, James Stewart'ın canlandığı, tüm gün arka pencereden komşularını izleyen kırık ayağı yüzünden tekerlekli sandalyeye mahkum gazete fotoğrafçısı ve onun gördüklerini anlattığı *'Arka Pencere'* filminin kurgusu için şunları söylüyor; *"Elinizde yerinden kımlıdayamayan ve dışarıyı izleyen bir adam var. Bu filmin bir parçası. İkinci parçası ise, onun tepkilerini gösteriyor. Bu, aslında sinemasal düşüncenin en özgün anlatımıdır. Biliyorsunuz Pudvkin'de bu konuyla ilgilenmişti. Montaj sanatı üzerine yazdığı kitaplarından birinde, öğretmeni Kuleshov'un bir deneyimini anlatıyor. Rus Aktör İvan Mosjoukine'nin bir yakın çekimini görüyorsunuz. Hemen ardından ölmüş bir bebeğin çekimi geliyor. Kamera yeniden Mosjoukine'nin yüzüne dönünce, onun yüzünde bir acıma ve merhamet duygusu okuyorsunuz. Ardından ölü bebeği bir yana bırakıp bir tabak dolusu çorba gösteriliyor. Tekrar Mosjoukie'ye dönünce, yüz ifadesi sanki bir aç insanmış izlenimini veriyor. Her ikisinde de aynı çekim kullanıldığı ve yüz hatları aynı olduğu halde verdiği anlam farklı. Aynı biçimde pencereden dışarı bakılınca sepet içindeki küçük köpeği gören Stewart'ın yakın çekimini ele alalım. Yüzünde şefkat dolu bir ifade var. Ama eğer küçük köpeğin yerine, açık pencere önünde jimnastik yapan yarı-çıplak bir kız gösterirseniz ve hemen ardından gülümseyen Stewart'a kesme yaparsanız, bu kez pis ve yaşlı bir çapkın izlenimi verecektir"* (Truffaut 1987 214-215).

Alfred Hitchcock, kendisi için düzenlenen bir törende gösterilen, Hitchcock filmlerinden kısa ‘clip’lerin gösteriminin ardından tüm spotlar onun üzerine çevrildiğinde, şu ünlü sözünü söylemiştir: “*Perde de gördüğünüz gibi en iyisi makastır.*” François Truffuat, Hitchcock’un göndermelerle gizli bu ünlü sözü için şunları söylüyor: “*Bu Hitchcock’un her zaman kullandığı çift anlamlı sözlerden biriydi. Bir yandan ‘Cinayet Var’daki (Grace Kelly’nin şarkı söyleyen öğretmenin sırtının ortasına makası sapladığı sahne) cinayet sahnesinin en iyisi olduğu anlamına geliyordu.; öte yandan muhtemelen kurgu odasında makas aracılığıyla gerçekleştirilen montaj çalışmasına yapılan bir göndermeydi*” (Truffuat 1987 20).

Alfred Hitchcock’un 1935 yılında çektiği ‘39. Basamak’ta ev sahibi odaya girer. Cesedi görür, çılgık atmak için ağzı açılır, ama çılgık duyulmaz, çünkü Hitchcock izleyiciyi kesme ile Scotland’a gitmekte olan ve düdüğünü alabildiğince öttüren tren görüntüsüne geçirir. Böylece Hitchcock bir eğretileme yapmakla kalmaz, çok etkili bir anlatıma ulaşır. ‘Kuzeyden Kuzeybatıya’da ise kahramanlar öpüşmeye başlarken, izleyiciyi kesmeyle düdüğünü alabildiğince öttüren bir tren görüntüsüne götürür. Bu sahne sansürde takılma tehlikesi olmayan, çok etkili bir eğretilemedir (Büker 1991 144-145).

Alfred Hitchcock, kesmeyle sesi birleştirdiği gibi, kesmeyle müziği de birleştirir. Kendisi ile yapılan bir söyleşide kesmenin müzikle birlikte olduğunda çok etkili olduğunu söyler. Ernst Lubitsch, Mamoulian, Rene Clair gibi yönetmenlerden etkilenmiş gibidir. yalnız bu yönetmenlerin filmlerinde müzik filmle bütünleşir. Hitchcock ise kesmeyi müziğin ritmine uydurur. Müzik, ağır olduğunda kesme de ağırdır. Hızlı olduğunda ise kesme de hızlıdır (Büker 1991 145).

Bir filmdeki diyaloglar ya da oyuncuların mimikleri, jestleri, mekanların özellikleri, sesin, ışığın kullanımı vs. film anlatısına katkıda bulunan tüm öğelerin kullanımı kadar Alfred Hitchcock kurgunun da bir anlatım dili olarak etkili olabileceğini düşünmüş ve bu amaçla filmlerinde kurguya önem vermiştir. Filmlerinde çoğu sahneler arası geçişler, kullandığı tüm kurgu tercihleri, filmin atmosferine ve anlatım diline paralellik göstermektedir.

Alfred Hitchcock, bol kesme yapmayı seven kurgu anlayışına uymayan filmi ‘İp’de gerçek zaman diliminde geçen bir cinayet öyküsünü anlatır. Kamera aralıksız çekim yapar. Uzun planların birleştirilmesiyle ortaya çıkan film Hitchcock’un kendi savunduğu tüm kurgu kuramlarını alt-üst etmektedir. D.W. Griffith’in, Rus kuramcılarının kurgu hakkında tüm söylediklerine ve filmlerde bol kesme ve kurgu yapılmalıdır şeklindeki kendi görüşlerine karşı Hitchcock ‘İp’ gibi gerçekleşmesi çok zor ve riskli bir film için zaman, emek yapımçı olarak para harcamıştır.

Çağdaş film kuramcıları eski tiyatro sahnesi önü, yani tek kamera konumundan yapılan görüntüleme tekniğinin terk edilmesi sonucu unutulmuş uzun ana çekimleri, kamerada ya da bir başka deyişle film karesinde kurgulama tekniğine sahip hale getirdiler. Böylelikle, görsel kesmeye değil, kameranın hareketine bağlı kaldılar. Alfred Hitchcock, ‘İp’ adlı filmini sadece on adet uzun çekim yaparak tamamlamıştır (Arijon 1996 497).

‘Kuşlar’ filminde Alfred Hitchcock ‘Sapık’ takine benzer kısa çekim ve hızlı kesmeler yapar. Film görsel doruğa ulaşırken gittikçe kısalan çekimler kullanır (Arijon 1996 490).

‘Lekeli Adam’da filmin teması, ana karakter erkek kahramanın hücreye atılması sahnesinde çok hızlı kesmelerle verilir. Alfred Hitchcock filmlerindeki genel bir tema olan masum insanın başkasının işlediği suçtan dolayı yakalanıp suçlanması teması bu filmde çok net olarak sunulmaktadır. Hitchcock ard arda yaptığı kesmelerle bu temayı, hapse atılma korkusunu ve ana karakterin psikolojisini yansıtır. Tüm bu anlamları içeren sahnenin çekimleri şöyledir;

Sahne I : Hücredeki Adam.

- 1- Adamın demir parmaklıkların ardına hapsedilmesi, adamın içeriği gözlemleyen korku ve merak dolu bakışı.
- 2- Adamın bakış açısında gördüğü, lavabo ya da pisuvaya benzeyen bir şey.
- 3- Tekrar adamın kaygılı bakışları. Bu kez adam tavana bakar.
- 4- Tavanda demir parmaklıkların kasvetli gölgesi.
- 5- Adamın bakışı.
- 6- Kamera tavandaki demir parmaklıkların gölgesinden, parmaklıklara doğru aşağı çevrinir.
- 7- Tekrar adamın bakışlarını görürüz.
- 8- Tekrar demirleri görürüz.

9- Adam ayağa kalkar. Kamera da onunla birlikte hareketlenir. Adam etrafı inceler.

10- Parmaklıkların yere vuran gölgesi üzerinde yürüyen adamın ayaklarının görüntüsü.

Sahne II: O sıralarda adamın evinin içi. İçeride telefon başında ailesi adamın hapse atıldığını ve hırsızlıkla suçlandığını öğrenir. Çocuklar gizlice babalarının başına gelenleri dinlerler. Adamın karısı ağlamaktadır. Kendi aralarında konuşurlar.

Sahne I: Hücredeki adam.

1- Parmaklıkların yere vuran gölgesi üzerinde adam halen yürümektedir.

2- Kaygılı yüze kesme yapılır.

3- Ayakları görürüz.

4- Kaygılı yüz.

5- Ayaklar.

6- Kaygılı Yüz

7- Ayaklar

8- Adam parmaklıklara yaslanır.

9- Yakın planda adamın ellerini görürüz. adam yumruklarını sıkar.

10- Kamera yavaş yavaş hareketlenir. Daireler çizerek dönmeye başlar. Hitchcock filmlerinde alışmadığımız biçimde sallanır. Gittikçe hızlanır. Müzik kameranın hızıyla orantılı bir ritimde hızlanır. Kahramanın yaşadığı gergin ruh halini, baş dönmesini seyircide yaşar.

3.5. Ses ve Müzik

Sesin filmlerde kullanılmasını yenilik olarak kabul etmemek gerekir. Çünkü filmlerde, önemli olan görüntüsel anlatımdır. Ancak ses elbette görüntüsel anlatımı destekler.

Filmlerdeki ses kullanımı üçe ayrılır;

- Diyalog
- Ses efektleri
- Müzik (Öngören 1991 51).

Görsel sanat olan sinema, sesle birlikte kulağa da hitap etmeye başlamıştır. Filmler aynı zamanda seslidir. Ses yalnızca diyalog ile sınırlı değildir. sesli sinema deyince ses efektleri ve müzik de akla gelmelidir. Görüntünün işitmeye ilişkin desteklerinin de hem kendi içinde iyi tasarlanması hem de görsel tasarımla bütünleşmesinin sağlanması gerekmektedir. Sinema artık yalnızca görüntüyle değil, görüntüye destek olan ses, müzik ve başka öğelerin de kapsandığı genel bir süreci içermektedir (Şenyapılı 2002 50).

Görüntü düzenlemesi göz için ne kadar önemliyse, ses düzenlemesi de kulak için o kadar önemlidir. Ses ve görüntü ilişkisinde bir denge kurulmalıdır (Öngören 1991 113).

Sesin sinemanın görselliğine olumsuz bir etki yaptığını savunan Alfred Hitchcock, kendi filmlerinde diyalogların filme tiyatral bir yön vermesinden kaçınmak için çekim senaryosunda diyalogları görsel biçimden açıkça ayırmaya önem vermiştir. (Truffuat 1987 57-58) Ayrıca çok gerekmedikçe ve mümkün olan her durumda diyalogdan çok, anlatımı görüntü yardımıyla yapmaya ve görsel olgulara yüklediği anlamı olabildiğince artırmaya özen göstermiştir.

‘Şüphenin Gölgesi’nde kızın katil haberini gazeteden okur. Seyircide kız birlikte gazetede yazan haberi okur. Hitchcock pratik olarak tüm bu haberleri diyalogla vermekten kaçınmış ve adeta sessiz sinema dönemindeki ara yazılara geri dönmüştür.

Müzik, gösterim içerisinde, bütünlüklü bir konuma sahiptir. Richard Wagner’in dediği gibi, *“öteki sanatların şu anlama gelir dedikleri yerde, müzik bu vardır”* Dekorun, oyuncunun, sözün göstergeleri belirli bir şeye göndermede bulunurken, müziğin nesnesi yoktur, müzik her anlama gelebilir. Özellikle yaratılmak istenenetkiyi vurgular (Pavis 200 168).

‘Cinayet’ filminde, o dönem filmlerin müziklerini sonradan kaydetmek olanaksız olduğu için, gerçek sahnenin arkasında otuz kişilik bir orkestra, filmin müziklerini çekimlerle eşzamanlı kaydetmişlerdir.

Alfred Hitchcock'un müzikleriyle ön plana çıkan filmlerinden biri, '*Çok Şey Bilen Adam*' dır. Hitchcock yönetmenliği boyunca sadece bu filmi iki kez çekmiştir.⁹ İlk çekiminde yer verdiği konser salonundaki cinayet sahnesinde tüm sahne boyunca orkestranın çaldığı müziğe yer vermiştir. Gerilim oluşturmada kullandığı nesnelere bu filmde bir müzik aletini 'Zil' i eklemiştir. İkinci çevrimde, konser sahnesi yine oldukça uzun tutulmuştur. İkinci çevrimin müziklerini Hitchcock'un birçok filminin de müziklerini yapan Bernard Herman yapmıştır.

Yabancı devlet adamlarını öldürmek isteyen bir casus grubu, Albert Hall konser salonundaki bir konserde zillerin çalması esnasında cinayeti işleyecektir. Katil, sıra zillerin çalınacağı tek notaya geldiğinde ateş edecek. Zamanlamada hata yapmamak için casuslar cinayet provasını zilin ses kayıtlarını dinleyerek yaparlar. Konser başlar. Herkes yerini almış konseri dinlerken gittikçe artan bir gerilim içinde seyirci de zillerin çalacağı anı bekler (Truffuat 1987 84).

'*Şüphenin Gölgesi*'nde ses unsuru bu kez seyirciye mekanı tanıtmak amacıyla akıllıca kullanılmıştır. Erkek oyuncu kendine gelen telgrafı yüksek sesle okur. Görüntü zincirleme ile bir kasabayı gösterir. Tam bu anda erkek oyuncu telgrafın geldiği yeri okur. 'Santa Rosa' – 'California' - böylelikle gördüğümüz yerin neresi olduğunu anlarız.

'*Kuşlar*'da ise, kuşların rahatsız edici gürültüsü, yüzlerce kuşun elektrik telleri üstünde görüldüğü sahnede yerini yine sessizliğe bırakır. Bu kez kuşlar görüntüleri ile rahatsız etmektedirler. Sahnenin sessizliği endişeyi ve gerilimi daha da artırmaktadır. Sanki bu bir çeşit 'fırtına öncesi sessizlik' gibi bir durumdur. Hitchcock şunları söylüyor; "*Filmin kurgusunu bitirdiğimde bir ses senaryosu yazdırırım. Filme bobin bobin bakarız. Ben istediklerimi bildiririm. Şimdiye dek yalnızca doğal sesler vardı. Şimdiyse, elektronik müzik sayesinde istenen sesi, üslubuna, doğasına dek tanımlamak olasıdır. Örneğin; 'Kuşlar'ın çeşitli bölümlerinde kuşları ve düşünebileceklerini ne demek isteyebileceklerini hayal ettim, bu nitelikte bir elektronik ses çalışması istedim.* (Dorsay 1997 125).

⁹ Alfred Hitchcock, '*Çok Şey Bilen Adam*'ın ilk çevrimini 1934 yılında, ikinci çevrimini ise, 1955 yılında gerçekleştirmiştir. İkinci çevrimi daha başarılı bulmaktadır. İlk çevrimi amatör işi, ikinci çevrimi ise, profesyonellik olarak tanımlar. (Truffuat 1987 87)

Bazı Alfred Hitchcock filmlerinde, bir şarkının melodisi ön plana çıkar. Şarkı gerilim öyküsü için önemli bir öge durumuna gelir. Hitchcock ‘MacGuffin’ olarak bu kez müziği kullanır.

‘*Kaybolan Kadın*’ da İngiltere büyükelçiliğine ulaştırılması gereken melodi film boyunca kahramanın diline dolanır. Ancak tam da elçiliğe ulaştığında melodiyi hatırlamaz. Sanki film boyunca melodiyi ezberletmeye çalıştığı seyirciden o anda hatırlayabilmek için yardım ister gibidir. Fakat tam bu sırada beklenmedik bir şey olur. Bir piyanodan melodiyi duyarız. Yaşlı kadın elçilik binasında piyanoyla melodiyi çalmaktadır.

‘*Şüphenin Gölgesi*’nde ise bu kez bir vals melodisini Hitchcock kahramanlarının diline dolar. ‘Şen Dul’ isimli melodi filmin hemen jeneriğinde melodi eşliğinde Vals yapan çiftleri görürüz. Bu görüntü film boyunca birkaç kez tekrarlanır. Tüm ailenin yemek yediği anda şarkıyı mırıldanan yeğeninden rahatsız olan katil amca konuyu değiştirmek için bilerek masaya çayı döker.

‘*Çok Şey Bilen Adam*’da Doris Day’in söylediği ‘Que Sera Sera’ şarkısı, elçilikten rehin tutulan çocuğa annesinin ulaşma yöntemidir. Anne davetlilere piyanoyla şarkıyı çalar. Üst katta ise çocuk şarkıya ıslıkla eşlik ederek annesinden yardım istemektedir. ‘*Kaybolan Kadın*’daki gibi mutlu son elçilik binasında melodinin piyanodan çıkan ezgileriyle süslenir.

‘*İp*’de ise tek mekanda geçen filmde piyano gerilimi artıran bir melodiyle çalar. *Sahne Korkusu*’nda ise dedektif piyano çalmaya başlar ve yaşlı kadın kendini piyanonun melodisine kaptırarak şöyle der;

“*Tıpkı Sherlock Holmes’deki gibi. Bir dizi güzel ses çıkar ve ardından gizemli olaylar çözülür.*”

4. Alfred Hitchcock Filmlerinde Gerilimi Oluşturan Karakterler

Oyunculuk, sanatların en eskilerindendir. eskiden beri aktörler bir hikaye anlatır ve izleyiciler onları izler. Sinemanın keşfinden beri, ilk kez oyuncu izleyicisinden ayrılır. Oyuncu ve izleyiciler artık aynı mekanda değildi. Sinema, oyuncu ve izleyici arasında bir mesafe koyan bir sanattır ve oyuncu izleyiciyle özdeşleşebilmek için, diğer sanatlara oranla sinemada daha farklı yollar bulmak zorunda kalmıştır (Dmytryk 1984 7).

Oyuncu, anlatımda çok önemlidir. Sahne üzerinde olup biten her şeyin bir amacı olmalıdır. Sadece seyircinin görüş açısı içinde bulunmak gibi genel bir amaçtan öte, oyuncu orada olmayı hak etmelidir (Stanislavski 1996 55).

İnsan ögesinin sinema sanatında çok önemli yerinin olması, bu ögenin özelliklerinin dikkatle saptanmasını gerektirir. Bu özellikler film kişinin işlenişinde gerekli olan kuralları ve yöntemleri belirler (Akyürek 2004 167).

Sinemada kişi, günlük yaşamdaki gibi karmaşık değil, üç boyutlu ele alınır. Kişi, boyutlarını, film başlamadan önce ve film ilerledikçe ortaya çıkan özelliklerle tamamlar. Kişinin geçmişi ve geleceğe doğru uzantıları, tinsel derinliği onun kişiliğini tamamlar. Her nesnenin üç boyutu var: derinlik, yükseklik, genişlik. İnsanın bunlardan başka üç boyutu daha var. Bedensel yapısı, (fizyolojik), toplumsal yapısı (sosyolojik), tinsel yapısı (psikolojik). Kişiliği bu üç boyut oluşturur. Boyutların toplamı kişinin davranış ve duygularını yönlendirir. Üç boyutu dikkate almadan insan varlığını tanımlamak, iyi bir senaryo kişileştirmesi yapmak olanaksızdır (Akyürek 2004 177).

Kişi, türlü bedensel, toplumsal, tinsel etkenler, onu koşullayan olay ve durumlar içinde türlü yönleri ile tanımlanarak sergilenir. Oyuncular, çekimler başlamadan önce senaryonun verilerinden kişilerin kim olduğunu, neler yaptığını, neler yapacağını, öğrenir ve çekim anında yaptıkları kişiliğin amacı olan şeydir (Akyürek 2004 178).

Alfred Hitchcock, gerilim oluşturmada en büyük sorumluluğu kahramanlarına yüklemiştir. Öncelikle filmlerinde kahramanları ile seyircinin özdeşleşmesini sağlayarak, kahramanın içinde bulunduğu gerilimi, seyircilerine de yaşatmak istemiştir. Zor durumda kalan kahramanı gözetlemek durumunda kalan seyirci, bazen filmde ortaya çıkan zor duruma filmin kahramanı ile birlikte çözüm aramaktadır. Kimi zaman, oyuncunun bildiği bir sırrı film boyunca oyuncuyla paylaşmaktadır. Kimi zaman da kahramanın başına geleceklerden, Hitchcock tarafından önceden bilgilendirilerek, film kahramanını başına gelebilecek kötü olaylardan dolayı onu uyarmak istemektedir. Beklenen kötü olayların gerçekleşmesini ise, sadece edilgen bir gözlemci olarak, gözetlemekle ve endişe ile sonucu beklemekle yetinmek zorunda bırakılır.

Alfred Hitchcock, beklenmedik şeyler yapan kişiliğini oyuncu seçiminde de her zaman göstermiştir. Kadın oyuncularını hep soğuk görünümlü sarışınlardan seçerdi ve oyuncular hakkında hiç de iyi şeyler düşünmezdi. Şöyle demişti: *"Oyuncular sığır sürüsüdür demedim. Sadece öyle muamele edilmeleri gerektiğini söyledim!"* (Dorsay Sabah 1999).

Alfred Hitchcock'un gözde oyuncuları; James Stewart ve Cary Grant (dörder film), Ingrid Bergman ve Grace Kelly (üçer film), Joan Fontaine, Gregory Peck, Joseph Cotten, Vera Miles, Farley Granger, Tippi Hedren (ikişer film) (Dorsay Sabah 1999).

4.1. Kadın Karakterler

Birçok Alfred Hitchcock filminde kadın, gerilimi tamamlayan bir nesne gibi kullanılmaktadır. İlgiye ihtiyacı olan, her an tehlikede, kurtarılmayı bekleyen özel bir kimlik olan kadın karakterleri, filmin sonunda kurtarılmayı beklemektedirler. Kadının annelik, şefkat gösterme, sevme gibi erkeğe göre daha güçlü olan vasıfları Hitchcock tarafından ustaca kullanılmıştır. *'Çok Şey Bilen Adam'* filminde çocuğunu kurtarmaya çalışan annenin *'Que Sera Sera'* şarkısıyla çocuğuna filmin sonunda kavuşması, *'Cinayet Var'*da katil tarafından öldürülmek istenen Grace Kelly'nin mahkeme sahnelerindeki masumiyeti, *'Sapık'* filminin ünlü sahnesinde banyoda duş alan Janet Leigh'in öldürülmesi gibi sahneler seyirciye zor durumda kalan masum kadın karakterinden doğan gerilimi sunmaktadır.

Kadın olmak, erkeklerin mülkiyetinde olan özel, çevrelenmiş bir yerde doğmak demektir. Kadınların toplumsal kişilikleri böylesine sınırlı, böylesine koşullandırılmış bir yerde yaşayabilme ustalıklarından dolayı gelişmiştir. Ne var ki bu, kadının öz varlığının ikiye bölünmesi pahasına olmuştur. Kadın hiç durmadan kendisini seyretmek zorundadır. Hemen hemen her zaman kendi imgesiyle birlikte dolaşır. Bir odada yürürken ya da babasının ölüsünün başucunda ağlarken bile ister istemez kendisini yürürken ya da ağlarken görür. Çocukluğunun ilk yıllarından başlayarak hep kendi kendisini gözlemesi, bunun gerekli olduğu öğretilmiştir ona (Berger 1986 46).

Sinemanın ilk yıllarından itibaren kadın, yeniden sunumun aracı ve merkezi haline gelmiştir. Kadının sinemada yeniden sunumun en çarpıcı ve kalıcı örneklerine “egemen sinema” da rastlanır. Egemen sinemada kadının ele alınışı, filmin ele alınışından farklı değildir. Film, egemen sinemada fiziksel varlığıyla mal değerini taşır. Burada söz konusu olan perdeye yansıyan ışık ve gölgeden oluşan film değil, üzerine kaydolduğu selüoit tabakaları ve bunların bir makaraya sarılarak oluşturdukları değişim nesnesi olan filmidir. Film bu fiziksel varlığı dışında, perdeye yansıyan görüntüleri izleme hakkının satın alınması, film makarası gibi somut bir mal değildir. Burada o selüoit yüzeylerde sabitlenen anlamların satın alınması söz konusudur. Özetle film, selüloid makaraları ve anlam taşıyıcı olarak iki yönlü bir malı oluşturur (Derman 1994 1).

Kadını erkeğin mülkiyeti olarak ele aldığımızda, kadın bir değer oluşturur. Kadının erkek için oluşturduğu değer, işbölümünde temsil ettiği konumdan, döllenebilirliğinden ve bir ‘cinsel nesne’ olarak emre amade oluşundan ibrettir. Kadının erkek için bir kullanım değeri oluşturabilmesinin vazgeçilmez koşulu, hak mahrumiyeti temelinde gerçekleştirilebilir. Kadının erkek için temsil ettiği değer, altı çizilip korunacak değerdir. Bu yüzden de, kadın, şu ya da bu biçimde, kimi ayrıcalıklara kavuşur. Kadının değeri dış görünüşü ile endekslenir ve öne çıkartıldığı ölçüde, onun gerçekte yaşadığı hak mahrumiyeti de gizlenebilmektedir. Kadın, “değerini” azaltacak erkeğin istemediği bir girişimde bulunmamalı, dış görünüşüyle sınırlı bu değeri koruyarak hem bedensel zindeliğini ayakta tutmalı hem belli bir güvence içinde olmalıdır. Kadının birey olarak güvence altında tutulması ile toplumun kolektif yasa ve kuralları birbirlerine iyice uyumlanmışlardır; kadın, kullanım değerini kendi dış görünüşüyle sınırlı tutmayı öğrenince, gerek kendisini gerekse çocuklarını iyi kötü bir güvencenin içinde bulmakla kalmamış, aynı zamanda sınırlı bir “hürmet” de görmüştür. Güvence ve hürmet, kadınların, ta o devirlerden başlayarak, içinde bulundukları koşullara itiraz etmemelerinin temel nedeni olarak anlaşılabilirler (Roloff - Seeblen - Weil 1996 58-59).

Erkek ve dişi unsurların kutuplaşması doğada vardır. Bu sadece hayvan ve bitkilerde, açıkça görüldüğü gibi değil, iki temel işlemin, alma ve nüfuz etmenin kutuplaşmasında da belirir. Bu toprakla yağmurun, nehirle okyanusun, geceyle gündüzün, karanlıkla aydınlığın, ruhla maddenin kutuplaşmasıdır (Fromm 2000 41).

Erkekler kadınlara karşı belli bir tutum edinmeden önce onları gözlerler. Bu yüzden bir kadının bir erkeğe görünüşü, kendisine nasıl davranılacağını belirler. Bu süreci bir ölçüde denetleyebilmek için kadın bunu kabul etmeli ve benimsemelidir. Kadın benliğinin gözleyici yanı, gözlenen yanını öylesine etkiler ki sonunda tüm benliğiyle başkalarından nasıl bir tutum beklediğini gösterir. Böylece kadının, bir eşi daha bulunmayan bu kendi kendini etkileme süreci onun kişiliğini oluşturur. Her kadının varlığı, kendi içinde nelere ‘izin verilip nelere verilemeyeceğini’ düzenler. Eylemlerin her biri-amacı ya da dürtüsünü ne olursa olsun-o kadının kendisine nasıl davranılmasını istediğini gösteren birer simgedir. Bir kadın tutup bardağı yere atarsa bu o kadının o kızgınlığını nasıl ele aldığını, bu yüzden başkalarından nasıl bir davranış beklediğini gösterir. Erkek aynı şeyi yaparsa bu, yalnızca onun öfkesini dışa vurmasıdır. Kadın güzel bir fıkra anlatırsa bu, onun kendi içindeki fıkracıya nasıl davrandığını, elbette fıkracı bir kadın olarak başkalarından ne beklediğini gösteren bir örnektir. Fıkra anlatmak için fıkra anlatmak ancak erkeğin yapacağı bir şeydir (Berger 1986 46-47).

Alfred Hitchcock, filmlerinde kadın kahramanlarını hep sarışın kadınlardan seçer. Bu kahramanların ilk akla gelenleri, Vera Miles, Kim Novak, Ingrid Bergman, Grace Kelly, Joan Fontaine, Tipi Hedren gösterilebilir (Onaran 1986 192).

Kadın oyuncu tercihi konusunda Alfred Hitchcock şunları söylüyor; *“Niye hep sarışın ve ‘sofistike’ kadınlar seçiyorum filmlerimde? Çünkü yatak odasına geçildiğinde birer yosma gibi davranacak kibar kadınlara, gerçek hanımefendilere bayılıyorum. Zavallı Marilyn, cinselliği bir afiş gibi suratında taşıyordu. Tıpkı Brigitte Bardot gibi. Bu da pek ince bir şey değil. İngiliz kadınları, genellikle kuzeyli kadınlar, bu açıdan Latinlerden daha ilginçtirler. Bir İngiliz kadını, bir öğretmen görünüşüyle birlikte aynı taksiye binebilir ve elini pantolon düğmelerinize atabilir”* (Dorsay 1997 113).

‘Kiracı’ filminde katil, sarışın kadınları öldüren saplantılı bir erkektir. Sarışın kızlar dehşete düşmüşlerdir. Esmerler ise kahkahalarla gülmektedir. Güzellik salonundaki veya evlerine giden insanları görürüz. Bazı sarışınlar, şapkalarının altına koyu renk bukleler yerleştirirler. (Truffuat 1987 44).

Alfred Hitchcock, filmleri ve yıldızlara olan kötü muamelesi ile ünlenmiştir. 1963 yılında çekilen '*Kuşlar*' filminin başrol oyuncularından aktris Tippi Hedren, filmin çekimlerinde çok zorluk çekti. Bir sahnede yönetmen, başrol oyuncusu kadına saldırmaları için gerçek kuşların kullanılması gerektiğini söyledi ve aç bir martı neredeyse Hedren'in gözlerinden birini çıkarıyordu. Bir haftalık çekim süresinden sonra oyuncunun sinirleri bozulmuştu (Oliver 2000 138).

Tippi Hedren, inandırıcı olması için yapay kuşlardan vazgeçildiğini ve gerçek kuşlar kullanılacağını ancak sete geldiğinde öğrenebildi. Perdede sadece iki dakika on saniye görünen gerçek sahnenin çekimi yedi gün sürmüştü. Setin çevresindeki bir kafeste tutulan onlarca martı, kuzgun ve karga, birkaç metrelik mesafeden aksesuar görevlileri tarafından Hedren'e fırlatılıyorlardı. Hedren'in elini ısırarak gerçek martı, gagasını kapatan gerçek burunluk takıyordu. Melanie'nin dehşeti aynı zamanda Hedren'in de dehşetiydi. Kuşlardan biri Tippi Hedren'in gözüne bir pençe attı. Hedren'in sol üst gözkapağı yırtılmıştı. Tippi Hedren'se oracıkta oturup ağlamaya başlamıştı (Paglia 2000 22).

Yaşlı kadınlar Alfred Hitchcock filmlerinin bir diğer kahramanlarındandır. '*Kaybolan Kadın*' da yaşlı kadın sevecen bir dadıdır. Ancak filmin sonunda aslında onun gizli ajan olduğunu ve bir şifreyi elçiliğe taşımakla görevlendirildiğini anlarız.

'*Kuzeyden Kuzeybatı*'da casuslardan kaçmak için Cary Grant'ın ciddi bir müzayedeyi sobote ettiği sahnede, yaşlı kadın 'Cary Grant'a tepki gösterir.

'*Lekeli Adam*' da yaşlı kadın akıl hastanelerine yatan annelerinin eksikliğini hissetmemesi için torunlarına bakan, hapisteki oğlu için endişelenen, ilerlemiş yaşına rağmen olayların düzelmesi için büyük çaba harcayan bir büyükannedir.

'*17 Numara*' ve '*Kaybolan Kadın*' filmlerinde aynı rolü oynayan iki benzer kadın karakter vardır. Kadınlar diğer oyunculara sağır ve dilsiz olarak tanıtılırlar, ama aslında normaldirler. Filmdeki gizemleri çözmede bu kadınlar ana rollerdeki kadın ve erkeğe yardımcı olurlar.

4.2. Erkek Karakterler

Alfred Hitchcock filmlerinde erkek kahramanlar, genellikle iyi eğitimli, iyi bir mesleğe sahip kişilerdir. Kimi zaman bir doktor, kimi zaman öğretim üyesi, müzisyen, elçi, konsolos gibi bir devlet adamıdır. Giyimleri oldukça modernidir. Bilgili ve kültürlü kişilerdir. Saçları düzgün taranmıştır. Bakımlarına özen gösterirler. Örneğin; dört filminde oynayan Cary Grant'ın, tüm maceralara rağmen, ne olursa olsun saçları bozulmaz, elbisesi kirlenmez. Alfred Hitchcock'un en mükemmel sahnelemelerinden biri olan '*Kuzeyden Kuzeybatıya*' filminin zirai tarım uçağından Cary Grant'ın takım elbisesi ile kaçıışı sahnesinde bile Cary Grant, yüzündeki endişe dolu ifade ve özenle geriye taranmış saçlarıyla bir beyefendi edasıyla koşmaktadır.

'*Genç ve Masum*' filminde, suçlanan erkek oyuncu, film boyunca polislerden kaçar. Çok zor durumlara düşer, samanlıkta yatar. Fakat sadece birkaç sahne dışında takım elbiselidir. Yine aynı filmde polis şefinin evinde bir akşam yemeği izleriz. Yemekte polis şefi ve tüm erkek çocuklar takım elbiseleriyle oturmaktadırlar.

Dedektiflik gibi alışılmamış mesleklere sahip erkek kahramanlar bile, sözgelimi bir bayana karşı çok naziktirler. Her zaman ve her durumda nasıl davranacaklarını bilirler.

Alfred Hitchcock bazı filmlerinde dedektiflik yapan erkek kahramanlarıyla kadınlar arasında bir ilişki kurmaya çalışır. Örneğin; '*Sahne Korkusu*'nda dedektif genç kızla yakınlık kurmaya çalışır. Kız dedektifin bir şeyler içme teklifine olumlu yanıt verir. Dedektif ise '*Bir dedektif olmama rağmen mi?*' diye sorar kız da '*evet*' der.

Bir başka film ise, '*Şüphenin Gölgesi*'dir. Yeğen Charlie ile dayısı arasında akrabalıktan öte gibi görünen bir sevgi vardır. Yeğen Charlie bir süre sonra evlerine araştırmacı sıfatıyla giren dedektiflerden biri ile aşk yaşamaya başlar. Dedektif yine mesleğinden dolayı kızın kendisini istemeyebileceğini söyler. Fakat kız sevgilisine, onu dedektif olmasına rağmen sevdiğini, hatta dedektif olmasının hoşuna gittiğini söyler. Kız ve dedektifin evin garajında aşk dolu konuşmalarının ardından dayı Charles yeğenini arabanın egzozundan çıkan gazla öldürmeyi dener.

4.3. Çocuk Karakterler

Alfred Hitchcock filmlerinde çoğu kez çocukları gerilimi tamamlayan kahramanlar olarak görürüz. İlgisizce oyun oynayan ve yaramazlık yapan bir figüran olmaktan öteye geçerek, Hitchcock çocuklara seyirciye iletilmesi gereken mesajları iletme görevi vermiş gibidir.

‘*Şüphenin Gölgesi*’nde kız çocuk Ann, yaşıtlarına göre daha olgun davranır. Tüm ailenin heyecanla beklediği Charlie Dayı’dan ilk kuşkulanan odur. Bazen ablasına ileride olacakların ipuçlarını vermeye çalışır. Küçük kardeşi ise, birlikte yemek yedikleri ilk akşam çok sevdiği dayısına karşı tavır almakta gecikmez.

‘*Çok Şey Bilen Adam*’da kaçırılan çocuk birçok kez casuslara karşı bir olgun bir insan gibi davranır.

‘*Sabotör*’de küçük çocuk babasının cebinde sakladığı zarfları, evlerindeki sabotajdan suçlanan misafir adama adama verir. Filmin başında gördüğümüz zarflar, küçük çocuğun babasından habersiz paltosundan çıkarmasıyla tekrar karşımıza çıkar. Baba, başkalarının ceplerini karıştırmaması konusunda çocuğu uyarır.

‘*Genç ve Masum*’ filmi cinayete karışan küçük kızın başından geçenleri anlatır. Kahramanımız küçük kız işlemediği bir suçtan dolayı suçlanır. Çocukların katılacağı eğlencenin düzenlendiği sahnede çocuklar körebe oynarlar. Masum bir çocuk oyunu gerilim dolu birçok öğeyi barındırır.

‘*Sabotaj*’da ise Alfred Hitchcock, kendi filmlerinde suçla ilişkili olan çocuk kahramanlarını cezalandırmak ister gibidir. Filmin başında çocuk gizlice yemeklerin tadına bakar, bir tabağı kırar ve parçalarını saklar. Hitchcock’da filmde çocuğa bomba taşır. Çocuk elindekinin bomba olduğundan habersizdir. Bomba patlar ve çocuk ölür. Hitchcock bu sahneyi yapmaması gerektiğini düşünmektedir; “*Çocuk izleyicinin sempatisini kazanmıştı. Bomba patlayınca halk bir anda küskünlüğe kapıldı*” (Truffuat 1987 101-102).

'*Lekeli Adam*'daki çocuk karakterler, düzenli bir yaşantısı olan ailenin mutlu çocuklarıdır. Babanın başına gelen kötü olaylar sonucunda ailenin tüm yaşamı alt-üst olur. Çocuklar da bunlardan etkilenirler. Ancak, aile fertlerinin olumsuzluklardan kurtulma yolundaki iyimser inancı çocuklara da yansımıştır. Bu filmde, çocukları yine yaşlılarına oranla daha olgun karakterler olarak görürüz.

5. Alfred Hitchcock Filmlerinde Zaman ve Mekanın Kullanımı

Zaman ve mekan birbirlerini tamamlarken ilginç ikilik oluştururlar. Zaman tekildir. Mekan ise, çoğuldur. Zamanın yokluğu tasarlanamaz. Zaman ve mekan içindeki konumlar anlamına gelen ilişkiler, bir soyutlama ayıklama, birleştirme, bir başka anlatımla sinematografik bir yapıdır (Sofuoğlu 2004 7).

Zaman, uzam içerisinde gözle görülür biçimde kendisini belli eder. Eylem, belirli bir yerde ve belirli bir anda somutlaşır. Uzam ise, eylemin belirli bir sürede geçtiği yerde konumlanır. Uzam olmaksızın, zaman saf bir süre, örneğin müziğin süresi olacaktır. Zaman olmaksızın, uzam resmin ya da mimarinin uzamı olarak kalacaktır. Zaman ve uzam olmaksızın da eylem oluşamaz (Pavis 2000 177).

Uzam ve zaman hem soyuttur, hem somuttur. Bu ikilinin ortaya koyduğu eylem kimi zaman fiziksel, kimi zamansa düşseldir. Uzam, zaman ve eylem somut bir dünya üzerinde bir düşsel dünya gibi algılanır (Pavis 2000 176).

Alfred Hitchcock filmleri, gerilim öykülemelerini kurarken, klasik trajedilerin üç temel unsuru olan yer, zaman ve eylem birliği kuralından çok taviz vermez. Filmler genellikle ileriye doğru ilerler. Bir öykü anlatılmaya başlanır, öykünün temel ipuçları ortaya konur, öykü doruk noktasına ulaşır ve çözülür, son bulur. Mekanlar öykünün dramatik yapısını karakterize etmek üzerine kurulmuştur.

‘*Cinayet Var*’ filmi bu üç kuralın kullanımına iyi bir örnektir. Filmin başında kadının sevgilisi ve kocasıyla olan ilişkilerini görürüz. İkisiyle de öpüşür. Adam karısını öldürmek için plan yapar. Gelişme noktasında ise cinayet planı uygulanır. Ancak başarısız olur. Sonuçta ise dedektif tüm cinayeti çözer. Mekan evin içidir. Zaman ise, öykünün anlatımına göre hep ileri doğru akar. Ancak bazen çok hızlı ilerler, bazen ise örneğin; kocanın saat gece on birde karısını arayacağı sahnede olduğu gibi gerilimi artırmak için oldukça yavaştır..

‘*Kuşlar*’ filminde kuşlar ilk başlarda sayı olarak çok değildir. Ancak olaylar geliştikçe, dramatik yapı ortaya çıkmaya başladıkça kuşların sayıları da artmaya başlar.

‘*İp*’ filmi ise, tamamen gerçek zamanda geçen bir hikayeyi anlatır. Film baştan sona bir evin içinde geçer. bir cinayet gerçekleştirilir. Gelişim noktasında cesedin yattığı sandığın üzerinde bir yemek daveti verilir. Filmin sonunda cinayet dahi bir üniversite hocası tarafından çözülür.

‘*Yaşamak İstiyoruz*’ filmi de tek mekanda geçer. Film, batan bir gemiden kurtulup filikaya binen insanların yaşam mücadelesini anlatır. Yer, zaman ve eylem hikayenin anlatımıyla birlikte hareket eder.

5.1. Zamanın Kullanımı

Bütün gerçek sanatlar için geçerli olan tek gerçek yargıç zamandır tezi sinema için de geçerlidir. Ama gene de hissedilen bir gerçek ‘fark’ var ve insan insandır ve yanılmalar pahasına da olsa rahat duramayacak ve kurcalayacaktır. (Yaşar 1999 13)

Kararma-açılma zamanın geçtiğini gösterebilir. ‘*Aşktan da Üstün*’ Alicia bir parti verir. Partiye yabancı bir erkek gelir. Alicia çağrılı olanların da yabancıların da evinden gitmelerini ister. Yabancı kalır. Alıcı onu arkadan gösterirken görüntü kararır, yüzünden gösterirken açılır. Kararma açılma oldukça ‘yumuşak’ bir geçiş sağlar. (Büker 1991 167)

'*Kaybolan Kadın*'da başına saksı düşen kadın, bayılır. Kadın kendine geldiğinde karşısında yaşlı bir kadını görür. Yaşlı kadın, genç kadına gülümser. Genç kadın hala o küçük kazanın etkisindedir. Görüntü trenin hızla dönen tekerlerine, oradan da elektrik tellerine, sonra raylara geçer. Bu üç görüntü bir kez daha tekrar eder ve son olarak tren genel planda kameranın yakınından hızla geçip gider. Anlaşılan aradan bir hayli zaman geçmiştir. Genç kadın tekrar uyanır. Karşısında uyumadan önce gördüğü yaşlı kadın ise artık kaybolmuştur. '*Kaybolan Kadın*' üzerine gerilimli öykünün de gelişme bölümü başlamıştır.

'*Şüphenin Gölgesi*'nde, dayı ve yeğenin gittikleri gece kulübünün kapısındaki saatten, sıkıcı hayatının sıradanlığında, ortalama bir Amerikan ailesi olarak seçilen ailenin örnek kızı yeğen Charlie için, hiç de erken bir saat olmadığını anlarız. Dayısının gelmesiyle Charlie uyku alışkanlıklarını da değiştirmiştir. Tüm bunlar iyiye işaret değildir. Belki de dayısı, - filmde söylediği gibi- Charlie'ye güzel rüyalar değil kabuslar getirmiştir.

Yine '*Şüphenin Gölgesi*'nde genç kız gazetede ki haberi görebilmek için kütüphaneye gitmek zorundadır. Kütüphane saat dokuzda kapanır. Kız kütüphaneye geldiğinde kütüphanedeki büyük saatin 'gong'larını duyarız. Saatin dokuz olduğu tüm gerilimiyle ilan edilmektedir.

'*Kuzeyden Kuzeybatıya*' filminde Cary Grant ve Ingrid Bergman Amerikan başkanlarının büstleri arasında casuslardan kaçarlara, Bergman aniden aşağı yuvarlanır. Grant onu yukarıya çekmektedir. Kamera ellere odaklanır. Elleri gösteren kamera geriye doğru açılır ve iki kahramanın trende olduklarını görürüz. Cary Grant Ingrid Bergman'ı yatağa doğru çekmektedir. Zaman geçmiştir.

'*Kaybolan Kadın*'da seyirciye kadın ve erkek kahraman arasında bir aşk başlayacakmış izlenimi verilir fakat filmin sonunda kadın ve erkek vedalaşırlar. Fakat tam bu sırada kadın casusu görür. Hemen orada duran arabaya biner. Erkek de onunla birlikte arabaya biner. İki arabanın koltuğunda otururlarken şoförü görürüz. Şöfor onlara nereye gideceklerini sorar. Tekrar geri döndüğümüzde ise kadın ve erkek son derece modern bir binada koltukta otururlar. Gülmektedirler. Burası elçilik binasıdır ve artık sevgili olmuşlardır. Film mutlu sona ulaşır.

'Lekeli Adam'da başroldeki erkek kahramanını, Alfred Hitchcock filmlerinin diğer erkek kahramanlarında olduğu gibi, her zaman yeni kesilmiş sakalları geçiririz. Suçlamalar, hapis, mahkemeye çıkarılma periodunda zaman ilerler. Kahramanın sakalları uzar. Aradan geçen zaman dilimi yaklaşık olarak seyirciye böyle bir metotla ifade edilir.

Alfred Hitchcock, sinemasal zamanı çok iyi kullanmıştır. Zamanı hep ileriye doğru kullanan Hitchcock *'Sahne Korkusu'* filminde kurguda geri dönüş kullanmıştır. Gerilimin dozunu düşüren ve Hitchcock'un anlatım diline pek de uymayan bu teknik için Hitchcock, *'yapmamam gereken bir denemeydi'* demektedir.

5.2. Mekanın Kullanımı

Gerçek yaşamda mekan hareketsiz ve değişmezdir. Filmi diğer sanat dallarından ayıran en belirgin özellik, mekanın tıpkı zaman gibi dinamik bir yapı kazanabilmesidir. Mekan parçaları zamansal bir sıra içinde yeniden düzenlenebilir. Böylelikle filmde mekan zamansal yapını bir parçası olur (Demir 1994 11-12).

Sinemaya özgü bir mekan oluşturulabilir. Sinema ayrı ayrı mekanlardan tek bir mekan yaratmaya olanak vermektedir. Oysa, tiyatro, opera ve balede gerçek mekan yani sahnede dekorla yapılmış mekan vardır. Dekorlar değiştirilse bile, sonuçta olay hep aynı mekanda geçer. sinemada olayın herhangi bir evresi farklı mekanlarda görüntülendiği halde, hikaye aynı mekanda geçiyormuş izlenimi verilebilir (Şenyapılı 2002 185).

Alfred Hitchcock, tek bir mekanda ve iki tam kesintisiz çekim ile oluşan gerilim performansını 1948 yılında *'Ölüm Kararı'* ile sergilemiştir (Scognamilla 1997 49).

'Yaşamak İstiyoruz' filmi baştan sona sadece tek bir mekanda geçmiştir. Batan bir gemiden kurtulan insanlar bir filikada yaşama mücadelesi vermektedirler. Filikada yaşam mücadelesi veren insanlar hayata dair felsefik ve siyasi sorgulamalar içeren tartışmalar yaparlar. Filmin geçtiği tek mekan sanki gerçek dünyanın kendisi gibidir.

‘Cinayet Var’ filmi de Grace Kelly’nin yargılanma sahneleri ve bazı dış çekimler hariç tamamen tek bir mekanda, bir evin içinde geçmiştir. Alfred Hitchcock’un gerilim öykülemesindeki en başarılı filmlerinden olan bu film için yönetmen şunları söylemektedir; “‘Cinayet Var’ bir tiyatro oyunundan alınmıştı. Sinemacıların sık sık düştüğü hataya yani oyuna yapaylık eklemek hatasına düşmek istemedim. Dış çekimlerden kaçınmak için elimden geleni yaptım. Müfettişin araştırma yaptığı üç sahne dış mekanda geçiyordu. Onları da kısa tuttum. Gerçek ayak seslerini alabilmek için içerideki döşemeleri mermerle kaplattırdım. Kısacası yaptığım her şey tiyatro oyununa bağlı kalabilmek içindi” (Truffuat 1987 211-213).

Alfred Hitchcock’un bir diğer önem verdiği mekan ise, bir trenin içidir. Hızla giden trendeki yolcular ve gerilim öğeleri taşıyan bir öykü, Hitchcock filmlerinin karakteristikleri arasında gösterilebilir. Pek çok filmi trenin sahneleri süsler. ‘Lekeli Adam’ da ise, tren bu kez mekan değil, dekordur. Evde, sigorta poliçesinde, avukat ofisinde, otelde tren hep o civardan geçmektedir. Trenin gürültüsü ‘Lekeli Adam’ filminin birçok sahnede duyulur.

Mekanları oluştururken Alfred Hitchcock, filmlerinin her aşamasında olduğu gibi titiz davranmıştır. Ekranı dolduran her şeyin anlamlı olması görüşü mekan seçiminde de hakimdir. Bu konuda Hitchcock şu örneği veriyor: “‘Kuzeyden Kuzeybatıya’da Birleşmiş Milletler binasının içinde çalışmamıza izin verilmediği için fotoğraflarla saptadığımız dekorların aynısını stüdyoda kurdurduk. Dekorların, mobilyanın gerçekliğine uygunluğu, beni çok düşündüren bir konudur. Gerçek dekorla çekemediğimiz zaman, dekorun çok ayrıntılı bir fotoğraf çalışmasını isterim. ‘Ölüm Korkusunu’u hazırlarken James Stewart bu filmde emekliye ayrılmış bir dedektifi canlandırdığı için, stüdyo fotoğrafçısını San Francisco’ya yolladım ve ona şöyle dedim; ‘Emekliye ayrılmış dedektifleri, özellikle kolejde okumuş olanları bulacak ve bana dairelerinin bol bol resimlerini çekeceksiniz.’ ‘Kuşlar’da ‘Bodega Bay’ halkının düzinelerce resmini çektim. Filmde görülen bir kahve oradaki kahvenin tıpatıp dekorudur” (Truffuat 1987 123).

Alfred Hitchcock, mekan oluşturmada fotoğrafla birlikte resim sanatından da yararlanmıştı. Örneğin; ‘Öldüren Hatıralar’ filminin rüya sahneleri için prodüksiyon tasarımları ünlü ressam Salvador Dali tarafından 1941 yılında yapılmıştır.

‘Öldüren Hatıralar’ da Salvador Dali’nin tasarımlar, yapımcı David O’ Selznick tarafından beğenilmez ve kurguda bu sahneler filmde çıkarılır (Şenyapılı 2002 187).

Alfred Hitchcock, nesnelere yüklediği farklı anlamı, mekanlara da yüklemektedir. Ekranı dolduran her şeyin gerekli olması fikri, Hitchcock filmlerinde mekanları da önemli hale getirir. Mekanlar rasgele seçilmiş yerler değildir. Gerilime eşlik edecek biçimde düzenlenen yerlerdir.

‘Kelepçeli Aşk’ filmi İsviçre’de geçer. Alfred Hitchcock, filmde İsviçre’ye özgü olan tüm mekanları vurgular ve gerilimi artırmada bu mekanlardan yararlanır. Örneğin casuslar toplanma yeri olarak bir çikolata fabrikasını seçer. Hitchcock Hollanda’da ise çekim mekanı olarak yel değirmenlerini tercih eder.

Alfred Hitchcock, mekanın önemi için şunları söyler; “*Mekanlar sadece dekor olarak kalmazlar. Bölgesel topografik bir yapı, dramatik bir öge olarak gayet iyi bir biçimde kullanılabilir. Gölleri, sudaki boğma sahneleri, Alpleri de karakterlerin uçurumdan düşme sahneleri için kullanabiliriz*” (Truffuat 1987 99).

‘Kuzeyden Kuzeybatıya’da’ ise, Detroit’te geçen bir sahnede o bölgenin en bilinen yeri olan araba fabrikasını kullanmak ister ama bu sahneyi gerçekleştiremez. Düşünce olarak bu sahnede arka planda bir arabanın baştan sona bir yapılışını göstermek ister. Araba tamamlandığında ise, ustalar kapıyı açarlar, içeride bir ceset yatmaktadır. Ancak Alfred Hitchcock, öyküye dahil edemeyeceği için bu sahneyi kullanmaktan vazgeçer.

‘Sahne Korkusu’nda ise gerilimin geçtiği mekan bu kez tiyatro sahnesidir. Film ekranı kaplayan büyük perdenin açılmasıyla başlar. Ev içindeki mekanlar da da tiyatroya sahnesine öykünmeler vardır. Sözgelimi, cinayet işleyen kadın sevgilisiyle eve gelir ve dış dünyadan gizlenmek için sevgilisine perdeleri kapatmasını söyler. Bir başka sahnede de erkek, perdenin arkasından dışarıya gizlice bakmaktadır.

Alfred Hitchcock, gerilimin psikolojik özellikleri ile mekanlar arasında çok sıkı bir bağ kurmuştur. '*Genç ve Masum*'un ilk sahnesinde bir adam ve kadın kavga ederler. Adam kadının kendisini aldatmasından kuşkulananmaktadır. Kadın ve erkek tartışır ve kadın adama üç tokat atar. Adam dışarıya çıkar. Dışarıda ise, onun ruh halini yansıtan kara bulutlar dolaşmaktadır. Kasvetli hava da şimşekler çakar, şiddetli bir yağmur başlar.

Alfred Hitchcock, oluşturduğu fantezi ve fantastik dünyanın içinde bile tutarlı olmaya, gerçeklerden yola çıkmaya özen göstermiştir. Çünkü yönetmen, alabildiğine fanteziyi, gemleri boş bırakılmış bir hayal gücünü değil, gerçeklerden yola çıkarak gündelik hayat içinde fantastiğe ulaşan bir gerilim anlayışını seçmiştir (Dorsay 1997 123).

6. Alfred Hitchcock Filmlerinde Gerilimi Oluşturan Psikolojik Özellikler

Alfred Hitchcock, polisiye macera türü yerine insan psikolojisini temel alan gerilim türünü tercih eder. Zor duruma düşen insanın gerçek hayatta hissedebileceği kaygı, Hitchcock öykülerinin vazgeçilmez temasıdır. Seyirci ve ana karakterler, film sonuna dek çeşitli kaygılar nedeniyle gerilim yaşamaktadırlar.

İnsan psikolojisinin derinliklerinde yatan gizemler, suça yönelme isteği, insanın içinde var olan kötülük duygusu, geleceğin belirsizliğinden doğan korkular Hitchcock'un gerilim psikolojisini oluşturan ana temalardır.

Bazı filmlerde karakterlerin içine düştükleri olumsuz durumlar psikiyatristlerce ifade edilir. Seyirciye kahramanın psikolojik bunlamlarının tanımları yapılır. Örneğin '*Sapık*'ta psikiyatrist, sapık katilin ruh halini açıklarken, '*Çoklu Kişilik Bozukluğu*' (Multiple Personality Disorder) geniş bir tanımını yapar. '*Lekeli Adam*' da ise kadının tüm olanlardan kendini suçlayan ruh halini ve içine düştüğü paranoyak durumu yine bir uzman psikiyatrist geniş bir tanımla ifade eder. Daha sonra bu hastalıktan kurtulmak için kadına ne gibi tedavi yöntemlerinin uygulandığını izleriz.

Alfred Hitchcock filmleri, psikiyatriyi çeşitli seviyelerde ele alan, dikkatlice ifade edilmiş bir imgelemi yansıtır (Gabbard - Gabbard 2001 171).

6.1. Polis Korkusu

Alfred Hitchcock filmlerinde, temanın odak noktasını suç ve suçluluk psikolojisi oluşturur. İşlenmemiş bir suç yüzünden duyulan korku, yönetmenin çocukluk yıllarından bu yana üzerinden atamadığı ‘Polis’ korkusunun ürünü gibi gözükmektedir.

Alfred Hitchcock korkularının içinde belki de en belirgin olanı polis korkusudur. Birçok filmde suçlanan karakterler polisle karşılaşır. Kahramanlar ve seyirci özdeşleşmiştir. Seyirci ve kahraman için polis karakteri korkulması gereken kişidir.

Alfred Hitchcock polisleri genellikle beceriksiz, korku veren ama sempatik kişilerdir. Her zaman olaylara geç kalırlar. Kahramanlar bir şekilde onlardan kurtulurlar. Hiçbir zaman şans onların yanında değildir. Suçlanan masum karakterler ise hep bir adım öndedir. Örneğin ‘*Sabotör*’ filminde suçlanan erkek kahraman polisler tarafından kelepçelenip götürülürken, köprü üzerinde bir kaza dolayısıyla durmak zorunda kalırlar. Adam kaçır ve köprüden atlar. Polisler onun peşindeyken orada bulunan başka bir adam kelepçeli kahramanın kaçmasına yardımcı olmak için polisleri başka yöne yönlendirir.

‘*Masum ve Genç*’ de bu kez suçlanan erkek kahraman kaldığı eski değirmende polisler tarafından yakalanmak üzeredir. Fakat polisler kapının önündeki sevimli köpektan korkarlar. Aynı filmde birçok kez polisler kahramanı arabayla takip ederlerken birçok engelle karşılaşır.

‘*Şüphenin Gölgesi*’nde de polis sempatik bir karakterdir. Aranan katil kasabalarına gelmiş olmasına rağmen, her şeyden habersiz gibi görünmektedir.

6.2 Suç ve Masumiyet

Alfred Hitchcock sinemasının gözde teması, kendini zor bir durumda bulan ve bu durumdan kurtulmaya çalıştıkça işleri karıştıran kişi temasıdır. Bu tema, daha da özel biçimde, Hitchcock'da “başkasının işlediği bir cinayetle suçlanan bir adam” öyküsüne dönüşür. Bu tür öykülerin en belirgin teması da “kuşku” temasıdır. Kuşku, Hitchcock'un özellikle ünlü İngiliz döneminin (sesli ve sessiz filmleri kapsayan 1922 – 1939 yılları arası) ve Amerikan döneminin ilk yıllarının (1940'lar) gözde temasıdır. '39. *Basamak*'ta polis tarafından işlenmediği bir cinayetle izlenen bir adamın öyküsü anlatılır. 'Jamaica Otelinde' bir sürü yasadışı işi yöneten, film boyunca kimsenin şüphelenmediği sorgu yargıcından başkası değildir. 'Rebecca'da' genç bir kadın (Joan Fontaine) film boyunca yeni evlendiği zengin ve soylu adamın (Laurence Olivier) daha önceki karısının katili olduğu kuşkusunu taşır. Aynı Fontaine, 'Şüphede' bu kez kocasının (Cary Grant) bir katil olduğu kuşkusuyla yaşar. 'Öldüren Hatıralar'da kadın doktor Constance (Ingrid Bergman) doktor Edwardes'in (Gregory Peck) karışık zihnini aydınlatmaya ve bir katil olduğu kuşkusunu gidermeye çalışır. 'Aştan da Üstün'de (1946) ana gerilim, casusluk amacıyla girdiği evde Nazi ajanı Sebastian'ın (Claude Rains) sevgisini kazanarak görev için onunla evlenen Alicia'nın (Ingrid Bergman) gerçek kişiliği üstüne Sebastian'ın kuşkularının yoğunlaşmasıyla sağlanır. 'Celse Açılıyor'da güzel bayan Paradine'in (Alida Vali) suçlu olup olmadığı, avukatı (Gregory Peck) için olduğu denli, seyirci içinde baş sorudur. 'Sahne Korkusu'nda (1950) gerçek suçlu film boyunca egoist tiyatro artisti (Marlene Dietrich) midir? yoksa “masum” görünümlü genç adam (Richard Todd) mu? (Dorsay 1997 114).

Suç ve suçluluk psikolojisinin odak noktasını oluşturduğu Alfred Hitchcock filmleri, genellikle işlemediği bir suç nedeniyle suçlanan masum karakterlerin psikolojik çatışmalarından doğan gerilime dayanmaktadır; 'Kiracı' filminde ev sahibi kadın, yeni kiracısının 'Jack the Ripper' isimli bir suçlu olduğu konusunda şüphe duyar. Hitchcock film boyunca şüphelenen kiracının (Ivor Novello) aslında gerçekte 'Jack the Ripper' olduğunu açıklayan bir sonla filmi bitirmesi durumunda gerçek kuşkuyu doğrulayacağı için filmin dramatik yapısının bozulacağını düşünür. Filmin sonunda, gerçekten masum olduğu halde film boyunca suçlanan kahramanının masumluğunu kanıtlar.

Suç ve masumiyete Alfred Hitchcock'un bakışı şöyledir; “*Masum bir insanın suçlanması teması izleyicinin büyük bir tehlike hissine kapılmasına yol açar. Onlar için, böyle bir kişiyle özdeşleşmek, suçlu bir kişiyle özdeşleşmekten daha kolaydır*” (Truffaut 1987 47).

‘*Genç ve Masum*’¹⁰ filmi, olayları bir cinayete karışan masum bir küçük kızın bakış açısıyla aktarır, Filmde erkek oyuncu suçsuzluğunu kimseye açıklayamaz. Polis şefinin kızı adama inanan tek kişidir. Filmin sonunda suçsuzluğu ispatlanana kadar ona yardım edecektir.

Belki de Alfred Hitchcock'un mesleğindeki en kasvetli filmi, kendisini, kendisinin yapmadığı bir soyguna bağlayan şaşırtıcı bir dizi rastlantının kurbanı olan bir müzisyenin (Henry Fonda) yarı belgesel açıklamalarından oluşan ‘*Lekeli Adam*’dır. Kahramanın maruz kaldığı uzun yasal süreç boyunca, karısı (Vera Miles) sinir bozukluğu geçirir. Akıl hastanesine yatırılır. Çıktığı kısa bir sahnede, karısının psikiyatrisi (Werner Klemperer) yetkin ve ilgi gözüktür. Fakat, filmin derin kötümserliği terapinin sunduğu umuda karşı işler. Filmin sonunda, kahraman suçsuz bulunsa da, karısı son derece rahatsızdır ve “görev gibi” ıstıraplarının karşılığı olacakmışa benzememektedir (Gabbard - Gabbard 2001 171).

‘*Lekeli Adam*’ da Alfred Hitchcock, masum karakterin suçlanma öyküsünü çok ciddi ve karamsar sahnelerle verir. Diğer filmlerinde olduğu gibi gerilimi komedi unsurlarıyla süsleme alışkanlığını bu filmde göremeyiz. Çünkü olay filmin başında da seyirciye belirtildiği gibi gerçekten yaşanmış bir olaydır. Bu bakımdan diğer Hitchcock filmlerinden ayrılır. Hitchcock diğer filmlerinde sunduğu kendi fantezik öykülerini komediyle süslerken, bu film baştan sona ailenin yaşadığı dramı kasvetli bir yapıyla sunar. Hitchcock yine masum olan suçluyla seyirciyi özdeşleştirir. Örneğin; adamın, mahkemede yargılandığı sahnede, onun trajedisi ile ilgisi olmayan mahkeme üyelerinin umursamaz mahkeme üyelerinin görüntüsünü kahramanın bakış açısıyla verir. Böylelikle kahramanın yaşadığı psikolojik gerilimi bizde yaşarız. Kahramanla özdeşleşiriz. Hitchcock seyirciye, ‘*bu duruma siz de düşebilirsiniz*’ mesajını verir.

¹⁰ Bu film Amerika’da ‘*Girl was Young (Kız Gençliği)*’ ismiyle gösterilir. Hitchcock Truffaut ile söyleşisinde bu ismi tercih etmektedir.

Alfred Hitchcock, masum karakterlerinin suçlanmadan önce ne kadar sıradan yaşamları olduğunu vurgular. *‘Lekeli Adam’*’da, kontrbas sanatçısı adam, hergün düzenli olarak işine gitmekte, karısını sevmekte, mütevazî yaşamında karısı ve çocuklarıyla birlikte, ortalama bir ailenin geleceğe dönük planlarını yapmaktadır. *‘Lekeli Adam’* filminde yaşlı kadın, oğlunun hırsızlıktan tutkıldığını duyduğunda, adeta *‘nasıl olsa bu bir Hitchcock filmi’* anlamına gelen şu sözleri söyleyerek, seyirciyi rahatlatır: *“Nasıl olsa masum olduğu anlaşılacak”*

‘Yokuş Aşağı’ filminde okulunda hırsızlıkla suçlanan bir çocuk, okuldan kovulur. Ailesi çocuğu istemez. Çocuk tek başına kalmıştır. Film boyunca çocuk bir trajedi yaşar. Aslında en baştan beri seyircinin masum olduğunu bildiği çocuk, ancak filmin sonunda, ailesini masum olduğu konusunda ikna edebilir.

‘Cinayet’ filminde bir arkadaşını öldürmekle suçlanan genç kadın, mahkeme sonucunda ölüme mahkum edilir. Kadının suçsuz olduğuna inanan jüri üyesi suçlu mahkumun, masumluğunu filmin sonunda kanıtlar.

‘Cinayet Var’ da Grace Kelly cinayeti planlamamıştır. Tüm planları gerçekleştiren kocasının suçluluğu filmin sonundaki dahi dedektif tarafından ortaya çıkarılır.

Masum karakterler ve suç ilişkisinin bir başka ortaya çıkış noktası da; sıradan günlük yaşamlarında birdenbire olağandışı bir suça şahit olan masum karakterlerin içsel çatışmasıdır. Bu duruma düşen masum Alfred Hitchcock kahramanları, olayları seyirci gibi gözetlemektedir. Bu gizlice gözetlemenin verdiği suça ortak olma duygusu, kahramanların sıradan yaşamlarına gerilim, korku, heyecan ve macera katmaktadır.

Sözelimi, *‘Çok Şey Bilen Adam’* filminde kızlarıyla birlikte İsviçre’ye yolculuk eden bir İngiliz çiftinin yolda bir Fransız’ın öldürülmesine tanık olmaları anlatılır. Fransız ölmeden önce onlara, Londra’daki yabancı bir diplomatın öldürüleceği haberini verir. Sıradan yolculukları bir anda müthiş bir maceraya dönüşen aile, film boyunca sıra dışı olayların gizeminden kurtulamayacaklarıdır.

6.3. Suç İşleme Eğilimi

Bilinçaltına atılmış olan suç işleme duygusu, Alfred Hitchcock karakterlerinin işlemediği bir suçtan ötürü suçlanma korkusuna neden olmaktadır. Hitchcock filmlerinde, bilinç altından bilinç düzeyine çıkan suça dönük karakterleri görürüz. Aslında Hitchcock'un yapmak istediği belki de, çevremizde sosyal rollerini oynayan, zararsız gibi görünen insanların bile bilinç altında suça yönelme eğilimi olduğunu ispatlamaya çalışmaktır.

'Şantaj' filminde başroldeki kız oyuncu bir erkeği öldürür. Sonrasında kız ailesiyle yemek yerken, herkes cinayetten konuşur. Cinayetin bıçakla işlenmiş olması sohbetin odak noktasıdır. Alfred Hitchcock belki bu anda devreye girerek, filmde yan rolleri oynamaktan öteye geçmeyen bir kadına masada şu cümleyi söyler; *"Bir adamı bıçakla sırtından bıçaklayarak öldürmek ne kötü. Eğer ben öldürseydim, kafasına bir tuğla ile vururdum. Bıçak kullanmazdım."*

Alfred Hitchcock, Sigmund Freud'un psikanalistik yaklaşımı çerçevesinde, egonun gizlediği 'id'i bilinç düzeyine çıkarmaktadır. Her insanda var olan saldırganlık duygusu 'ego'nun ve sonrasında 'süper ego'nun engelleriyle karşılaşır. Hitchcock, her insanın doğasında saldırganlık vardır düşüncesiyle birçok filminde olduğu gibi 'Şantaj'da sıradan bir komşu kadınının içindeki saldırganlık duygusunu sıradan bir yemek sohbetinde ortaya çıkartıyor.

'Şüphenin Gölgesi'nde bu kez komşu adam, her akşam ziyarete geldiği bankacıyla Sherlock Holmes' romanlarını konuşur. Günlük yaşamları içinde oldukça sıradan ve ortalama iki insanı canlandıran karakterler, romanlardaki cinayetler üzerine çok hararetli tartışmalar yaparlar. Bu iki masum karakterin tartışmalardan birkaç cümle şöyledir;

"Bir cinayet işlemenin en iyi yolu, kalın bir silahla başına vurmaktır."

"Yarın seni öldürmek istesem sence zamanımı gereksiz hayali şiringalarla yada zehirli Kızılderili oklarıyla harcar mıyım?"

"Bunun eğlencesi nerede, ipuçları nerede?"

"İpucu istemiyorum, seni öldürmek istiyorum."

"Eğer ipucun yoksa romanın nerede?"

"Ben kitap yazmaktan değil seni öldürmekten bahsediyorum."

Alfred Hitchcock, tüm film temalarında yapmak istediği tartışmayı, yani masum görülen, iyi bir mesleğe, karaktere sahip, hatta entelektüel kişilerinin suça olan yakınlığını ve bu suçun sıradan bir suç olmaktan öte, sanatsal ve aristokratlara yakışabilecek dahilikte bir suç olması düşüncesini ‘*Şüphenin Gölgesi*’ndeki iki karakterine tartıştırmaktadır.

Biyoloji anlamlarına göre saldırganlık (agresitive), her canlı yaratıkta bulunan olağan davranışlardan biridir. Hayvanlarda cinsel içgüdüye daha yakındır. Organizmanın yaşamsal ihtiyaçlarını karşılayabilmesi için bir sınıra kadar saldırganlık, normal bir fenomendir. Buna göre benliğin ihtiyacı bulunduğu tüm şeyleri karşılayabilmesi için dışa dönük tüm aktiviteler saldırganlıktır (Adasal 1977 341).

Alfred Hitchcock, kahramanlarının ve seyircisinin bilinç altını deşmekten zevk alır gibidir. ‘*Şantaj*’daki yemek sahnesinde sıradan konuşmalar, katil kız için bir anlam ifade etmezken, sadece ‘bıçak’ sözcüğü katilin dikkatini çeken sözcüktür. Kız, belki de cinayeti nasıl işlemiş olduğuna dalıp gitmişken, masadakilerden birinin; “Alice, ekmek bıçağını verir misin?” sözcüğü kızı ürpertiyor. Seyirci cinayeti işleyen kızın elinde bıçağı bu kez, ekmek kesen bir alet olarak görüyor.

Bilincimiz, bizi çevreleyen dış dünyanın olaylarını bir sıraya, belli bir düzene koyar. Bilinçle ve bilinçaltıyla yaşamayı birbirinden ayıran kesin bir çizgi yoktur. Bilinçliliğimiz çoğunlukla, bilinçaltımızın çalışma yönünü gösterir. Bu yüzden psiko-teknikimizin temel amacı, bizi bilinçaltımızın görevini doğallıkla yapabileceği yaratıcı bir duruma erdirmektir (Stanislavski 1996 375).

6.4. Suç ve Ceza

Alfred Hitchcock, filmlerindeki gerçek suçlu kahramanlarını, kötü adamlarını yargılar ve onların suça yönelmeleri hakkında çıkarımlar yapar. Bu konuda da masum kahramanlarını kurtarmak konusunda gösterdiği adaletli ve ahlakçı tavrını sergiler. Kötü adamların işledikleri suçun nedenlerini ortaya koyar ve aslında onların bir zamanlar masum insanlar olduklarını vurgulamaya çalışır.

‘*Genç ve Masum*’da, sıradan kız çok sevdiği Charlie dayısını kazara öldürecektir. Film boyunca bir türlü hayallerindeki insan olmayan dayısından böylelikle intikam almış gibidir. Sevdiği insanı yanlışlıkla da olsa öldürmüştür. Alfred Hitchcock’ta kötü adamı filmin sonunda öldürerek yine cezasını uygulamıştır.

‘*Arka Pencere*’de, film boyunca komşularını gizlice gözetleyen Jeffries, komşunun gazabından kurtulur. Ancak Hitchcock püriten yapısını yine gösterir. Jeffries’i pencereden aşağı atılmaktan kurtarır belki ama komşularını gözetleme merakının cezası olarak bu kez onun öbür bacağını kırar (Okyay 2002 324).

6.5. Gözetleme

Alfred Hitchcock, kendi filmlerinde yaygın bir anlatım tarzı olan, bir insanın gözünden dışarıda olan biten dünyayı, sinemada seyirciyle özdeşleştirerek verme düşüncesini uygular. Kahramanın gözünden takip edilen, dış dünya bir çeşit, insanın iç dünyasında var olan gizli gözetleme duygusunun dışı vurumudur. Hitchcock, Truffuat ile söyleşisinde bu duyguyu verebilme açısından ‘*Arka Pencere*’ filmini anlatırken şunları söyler; “*Tam anlamıyla özgün bir sinema filmi yapabilmek için bir fırsattı. Elinizde yerinden kıpırdamayan ve dışarıyı izleyen bir adam var. Bu filmin bir parçası. İkinci parçası ise, onun tepkilerini gösteriyor. Bu aslında sinemasal düşüncenin en özgün anlatımıdır*” (Truffuat 1984 214).

Alfred Hitchcock her zaman kozlarını açıkça ortaya koyar, izleyiciye geri çekilip karakterlere ne olduğunu ve neden olduğunu gözleme araçlarını verir (Kolker 1999 155 – 156).

‘*Arka Pencere*’de, filmin kahramanı röntgenlemeyi seçiyor. Bir bakıma röntgencilğe onu koşullar zorluyor. Jeffries bir gazete fotoğrafçısı. Otomobil yarışlarında fotoğraf çekerken başına bir kaza geliyor ve ayağı kırılıyor. Alçılı ayağı ile o bir tutsak gibi. Canı sıkılıyor. Arka pencereden komşuları röntgenlemeye çalışıyor. Tıpkı sinemadaki izleyici gibi. Yalnız Jeffries öyküyü kendisi kuruyor. Çünkü o bir bakıma sessiz bir film izliyor. Komşularını duyması olanaksız. Gördüklerinden kalkarak olayları yorumluyor. Olup biteni onun öznel bakışından incelediğimizde bizde Jeffries ile özdeşleşiyoruz (Büker 2000 16).

Bir insanı gözlemlemek istiyorsak; en iyisi güçlüklerle boğuşmak zorunda kaldığı zamanı bekler, böylesi durumlarda onun çeşitli duygu ve devinimlerini, ayrıca kendisini başkalarından ayıran karakteristik özellikleri ele geçirmeye çalışırız (Adler 1998 60).

Film izleyicisi kendisini genellikle, filme alınan sahne ile kamera arasındaki ilişkiye benzer bir ilişki içinde hisseder. Gözün kamera merceği ile özdeşleşmesiyle, seyirci kendisini uzaklığın, yönün sürekli değiştiği kesintisiz bir hareketin içinde bulur (Demir 1994 11-12).

‘*Cinayet Var*’ kameranın bir üçüncü göz gibi çekim yapması tek mekanda geçen bir cinayet gerilimini seyirciye başarıyla sunmuştur. Böylelikle seyirci suç mekanını rahatça gözetleme imkanı bulmuştur.

Halk arasında ‘Röntgencilik’ de denilen gözetlemecilik edilgin bir eylemdir. Gözetleme eylemi, kişiye ödünleyici bir güç ve gözetlenen kişiye karşı üstünlük duygusu sağlar. Ayrıca, gözetleme durumlarının genellikle tehlikeli olan kısımları da kişinin uyarılma düzeyini yükseltir ve cinsel duyguların pekiştirilmesinde rol oynayabilir. Gözetlemecilik eylemi, kişide genellikle var olan sadist eğilimlerin yumuşatılmasını sağlar. Örneğin, başkalarının cinsel ilişkilerini gözetleme eylemine; “*o işi yapan ben değilim, ben sadece başkalarının yaptıklarını gözledim!*” duygusu hakimdir (Gençtan 1997 231).

6.6. Sembollerin Psikolojik Anlamı

Alfred Hitchcock, bazı filmlerinde bize gösterdiği nesnelere gerçek kullanımlarından farklı olarak anlamlar yükler. Bu nesneler bazen birer fetişizm görüntüsü olarak seyirciye sunulur. Bazen de bilinç altında yatan korkuların çağrışımıdır.

‘*Kiracı*’da kadın oyuncu kaçarken, demir parmaklıklara tırmanmaya çalışır. Seyirci parmaklıkları izler. Alfred Hitchcock bu sahnedeki demir parmaklıkların gösterimi amacını şöyle açıklıyor; “*Kadının parmaklıklara tırmanması, psikolojik olarak, kelepçeyi çağrıştırır. Bu da, bir şeye bağlı olmak gibi çok derin çağrışımlar oluşturur. Fetişizm alanında bunun mutlaka bir yeri vardır*” (Truffuat 1987 46).

Alfred Hitchcock, '39. *Basamak*' filminde erkek ve kadını birbirlerine kelepçeler. Bu kelepçelemenin cinsel bir gösterim amacı olduğunu söyler; "*Kelepçe kaybedilen özgürlüğün en somut-en dolaysız- sembolüdür. Sanırım bunun aynı zamanda cinsel bir yanı da var. Paris'te Suç Müzesi'ne gittiğimde kısıtlamalarla ilgili cinsel anormalliklerin çeşitli göstergelerini fark ettim.*"

'*Şantaj*' filminde dedektifler tarafından suçlu olduğu düşünülen erkek, kelepçeye vurulur. Sorgulamanın ardından, kelepçeli halde hücreye kapatılır.

Yine '*Şantaj*'da, kız erkeği bir bıçakla öldürür. Öldürme duygusunun cinsel dışavurumunda bıçak bir fetiş aracı olarak sunulmuştur.

'*İp*' filminde ise, ip cinayet aracı olarak sunulmuştur. Oysa filmde seyirci ve katillerin arasında bir sır olarak kalan 'ip'in bu görevi, filmin diğer kahramanları tarafından film sonuna dek anlaşılmayacaktır. Örneğin evin hizmetçisi aynı iple kitapları bağlar.

'*Kuşlar*'daki Hedren'in alnından ince ince damlayan kan Hitchcock'ta, şehitliği anımsatan, onun eskiden beri kullandığı bir motiftir. Bu motif, '*Genç ve Masum*'daki ve '*17 Numara*'daki erkeklerde ve daha sonra '*Gizli Ajan*' tren kazasındaki seksi sarışında da (Madeleine Carroll) ortaya çıkar. Burada '*Un Chien Andalou*' / '*Endülüis Köpeği*'nde, kahramanın ağzından kan damladığı aynı düş sahnesinden esinlenilmiş gibidir. '*Kuşlar*'da, Melanie'nin haute couture'ü ve parıldayan makyajı ile birleşen kan, sadomazoşist bir şehvete sahiptir. Martı saldırmadan hemen önce yüzündeki erkekleri alt eden o ifade, '*Kelepçeli Aşık*'ta Grace Kelly'nin otel koridorundaki buğulu öpücüğü, ile Cary Grant'i şaşırttığı anda yüzünde beliren o davetkar bakışın aynen tekrarıdır (Paglia 2000 57).

'*Tehlikeli Adam*' da suçlanan masum erkek oyuncu için suçlanmasının delili olarak parmak izi için elinde bırakılan mürekkep lekeleri, başına gelen durumdan duyduğu kaygının ifadesi olarak, oyuncunun gözlerine yansır.

'*Tehlikeli Adam*' da bu kez kelepçenin görüntüsü ve kahramanın kelepçeye bakışı, demir parmaklıkların görüntüsü ve kahramanın parmaklıkların koyu gölgelerine karamsar bakışı, Lev Pudovkin'in bir adam ve bir tas çorba görüntülerinin arka arkaya sunulmasında oluşan sembolik anlamları çağrıştırır. Alfred Hitchcock '*Arka Pencere*'de James Stewart'ın bakışlarına böyle bir anlam yüklediğini belirtmiştir.

Semboller psikolojide önemlidir. Bilinçaltında doyum arayan bastırılmış arzular ya da korkular sembollerle doyum bulmaya çalışır. Klasik psikoloji ruhsal sembolü yalnız bir semptom, psikoseksüel belirti kabul eder. Carl Jung Ekolü ise sembollerin bilinç altında yapıcı bir rol oynadığını savunur.

Carl Jung¹¹, Sigmund Freud'un görüşlerinden etkilenip sembollerle ilgili şu deneyi gerçekleştirir; Ruh hastalarına bir kelime söyler. Bu kelimenin çok kısa bir sürede çağrışımını ister. Örneğin, 'deniz' kelimesine karşılık olarak "mavi" kelimesi gibi cevaplar alır. Deneyi sonucunda her hastanın mutlaka bir nesneye saplantılı olarak, o nesneyi birkaç kez farklı çağrışımlar için kullandıklarını görür. Jung bunu, kişilerin uzak mazisindeki şuur ötesi bilinç derinliklerinde yatan semboller olduğunu söylemiş ve bunlara 'kompleks'ler adını vermiştir (Adasal 1977 353-358).

7. Alfred Hitchcock Filmlerinde Cinsellik

Cinsel yaşam; enerjisini, gücünü, içgüdülerden, dürtülerden alır, insanın doğup büyüdüğü, geliştiği, içinde yaşadığı toplumsal ortamın etkisiyle biçimlenir (Köknel 1998 87).

Cinsellik, bilincin günümüzde edinmiş olduğu bir alışkanlıktır (Baudrillard 1998 34).

¹¹ Sigmund Freud, Carl Jung için, "Benden sonra gelecek olan bilgin" demiştir. Carl Jung ile çok iyi arkadaş olmuş, onunla kongrelere ve çeşitli seyahatlara katılmıştır. Carl Jung' Uluslar arası Psikanaliz Derneği Başkanlığı'na getirmiştir. (Adasal, 1977 : 353)

Sigmund Freud, içgüdüler teorisinde iki temel enerji ve ana içgüdü belirlemiştir;

1- Libido (Cinsel İçgüdü)'nun temsil ettiği hayat içgüdüsüdür.

2- Yıkıcılığa götüren ölüm içgüdüsüdür.

Bunların ikisi de birleşmek ya da ayrı kutuplarda toplanmak için gerekli olan yaşamsal fenomenleri sağlar (Adasal 1977 341).

Alfred Hitchcock'ta cinsellik belirgin bir öğedir. Genç yaşta evlenmiş ve yaşamı boyunca aynı kadına bağlı kalmış bir adam için normal midir? Yoksa şaşılacak bir durum mudur? (Dorsay 1997 119).

Alfred Hitchcock, cinselliği önemser, ama simgelerle göstermeyi severdi. Ve hep "Gizli Teşkilat"ın sonunda tam Cary Grant ve Eva Marie-Saint yataklı vagonda yatağa girerken, trenin bir tünele girişini göstermesini örnek olarak verirdi (Dorsay Sabah 1999).

Alfred Hitchcock, sinemada cinsellik konusunda şunları söylemiştir; *“Sinemada cinsellik konusuna yaklaştığımda, burada da gerilimin egemen olmasına önem veririm. Cinsellik, gerilim dozunda olmalıdır. Perdede cinselliğin de bir gerilim unsuru olması gerektiğini düşünüyorum. Eğer cinsellik, aşırı biçimde göze çarpıyorsa cinsellik olmaz”* (Truffuat 1987 224 - Dorsay 1997 113).

İki cins arasındaki cinsel çekicilikte, gerginlikten kurtulma gereksiniminin payı çok azdır. Çekicilikte temel rolü diğer cinsel kutupla birleşme gereksinimi oynar. Cinsel arzu, gerçekte asla tek başına cinsel çekicilikte ifade edilmez. Cinsel işlevde olduğu kadar, karakterde de erkeklik ve dişilik unsurları bulunur (Fromm 2000 44).

Cinsel isteğin amacı, bu acı veren gerginliğin giderilmesidir. Cinsel doygunluk bu gerginliği gidermeyi başarmakta yatmaktadır. Bu görüşün geçerlilik kazanması için, cinsel isteginde tıpkı bedenin doyurulmadığı zaman çektiği açlık ve susuzluk gibi bir şey olduğunu kabul etmek gerekir. Aslında cinsellik kavramı böyle kabul edilirse, kendi kendini tatmin, cinsel doygunluk sağlayan en iyi yol olacaktır. Freud'da çelişkili olanı şey, cinselliğin ruhsal-biyolojik yanına, erkek-dişi kutuplaşmasına ve de birlikte bu kutuplar arasında köprü kurma dileğine gözlerini yummuş olmasıdır (Fromm 2000 44)

‘*Ölüm Korkusu*’ üzerine yazdığı temel makalede, Robin Wood, insanın kendini “diğer bir kişinin idealize edilmiş imajını yaratmaya ve onu gerçeğin yerine koymaya” eğiliminin psikolojik açıdan bu filmin gayet iyi başardığını belirtir. Filmin sonuna geldiğimizde, Scotty’nin yükseklik korkusu tedavi edilmiştir ama bir terapistin müdahalesi olmadan. Daha da önemlisi, “onun tedavisi tek darbeye Judy / Madeleine gerçekliğini ve yanılsamasını ortadan kaldırır. Terapistin bu filmde kısa bir belirmesinden daha da önemlisi, Scotty ve Judy kilise kulesinin tepesine nefes nefese vardıklarında filmin alt metni aşta deliliği, arkadaşlıkta ihaneti ve cinsel doruk noktasında yer değiştirmiş ölümü bulmaktadır (Gabbard - Gabbard 2001 172).

‘*Cinayet*’ filminde katil bir erkektir. Cinayeti itiraf ettiği sahnede ise, travesti kılığında bir eşcinseldir.

‘*Kuzeyden Kuzeybatı*’ya filminde James Mason ve Cary Grant, güzel kadını oynayan Eva Marie Saint’i etkilemek için bir rekabete girerler. Eşcinsel erkek sekreter ise, güzel kadını kıskanmaktadır.

‘*Zengin ve Garip*’ filminde Hitchcock, cinsellik temasını suçla bağdaştırmaktadır. Havuzda yüzen kız, erkeğe yüzerek bacaklarının arasından geçmesini söyler. Erkek kızın bacaklarının arasından geçerken kız erkeği boğmaya çalışır. Kız bacaklarını açar ve erkek ölümden kurtulur. Neden böyle yaptığını soran erkeğe ise ‘*Güzel bir ölüm olmaz mıydı?*’ diye sorar.

Alfred Hitchcock’un 1960’lardan sonra sinemada seks ve şiddet öğelerinin yaygınlaşması üzerine, filmlerinde bu öğelerden daha bolca kullandığı belki söylenebilir. Ama temelde Hitchcock’un dünyaya bakışı, normal Amerikalının idealist bakış açısından pek ayrımlı değildir. Dünyada iyi ve kötü vardır. Bu iyi ve kötü sürekli savaşım içindedir. Sonuçta zafer hep iyinin olacak, suçlu cezasını çekecektir. Cinsellik, Hitchcock’ta vardır, dünyayı yöneten önemli güçlerden biridir, ama hemen hep aşkın yanı başında ve onun işlevi olarak yer alır (Dorsay 1997 125).

8. Alfred Hitchcock Filmlerinin Sinemaya Etkisi

Sinema, ‘cinayet’ i bir görsel motif, bir şiddet ögesi olarak kullanmıştır. Ancak, belleğimize yerleşen kaç cinayet sahnesi var? Bilinçsiz şiddet kullanımı, sanata yol açmadığı gibi, en sıradan bir etkileyciliğe bile erişemiyor. Cinayet deyince, hala bu işin eski ustalarını, özellikle de Alfred Hitchcock’u anmamak mümkün mü? (Dorsay 1990 84).

‘Kuşlar’ filmiyle Alfred Hitchcock eski ve yeni bütün korku öğelerini ve saldırganlığı sevimli, insana dost ve yakın bir kuş türünde toplamayı, simgeleştirmeyi başarmıştır. Kuşların insanlara saldırısı bir anlamda insanın ruhsal yapısında, yaşamında yer alan eski ve yeni bütün korkuların kuşlarla simgeleşerek insana saldırısı olarak kabul edilebilir. Film gerçekten bu amacına erişmiş, başka ülkelerde ve ülkemizde izlendikten sonra geçici bir süre içinde olsa, insanların güvercin ve martılardan korkmasına yol açmıştır. Hatta İstanbul’da güvercinlerin bulunduğu Beyazıt ve Eminönü meydanlarından geçemeyen, martılarla karşılaşmamak için Adalar’a gidemeyen insanlar olmuştur. Kuş korkusu birçok batı ülkesinde yaşayan insanlarda da görülmüş, örneğin Londra’da Trafalgar, Roma’da National, Milano’da Dome meydanlarında bulunan güvercinler nedeniyle bazı kişiler buradan geçememişlerdir (Köknel 1998 50).

Brian de Palma, Alfred Hitchcock stilinin en yüzeysel yanlarının taklitlerinden oluşan bir kariyer yaptı ve filmlerinde istismar ettiği izleyicileri için bir utanç kaynağı olan kadın düşmanlığı ve şiddet sergiledi (Kolker 1999 249).

François Truffuat, Alfred Hitchcock’un sinema diline etkisi konusunda Hitchcock’a şunları söyler; “Birçok filminizde kamera etkisi neredeyse fark edilemez. Bazı filmlerde yönetmenler, Hitchcock etkisini kamerayı beklenmeyen bir yere yerleştirerek sağlamaya çalışıyorlar. Şu anda aklıma gelen, İngiliz yönetmen Lee Thompson var. Onun Hitchcock benzeri denilen filmlerinden birinde, filmin yıldızı, buzdolabından bir şey almaya gidiyor. Kamera arka taraftan buzdolabının içine yerleştirilmiştir” (Truffuat 1987 46).

Fransız sinemasının iyi yönetmenlerinden biri olan Claude Chabrol, sinemasında Hitchcock’un etkisinde kalan sahnelemeleriyle ünlüdür. Chabrol’un gerilim öğelerini kullanışı, görsel anlatım gücü Hitchcock sinemasına yakındır.

Claude Chabrol, 'Chairs du Cinema' (Yeni Dalga) akımının temsilcilerindendir. Bu akımın öncülerinden olan François Truffuat gibi Hitchcock hayranıdır ve Eric Rohmer ile birlikte Hitchcock hakkında bir kitap yazmıştır. Yeni Dalga Fransız sinemacılarının hemen hemen ortak özelliği olan Hitchcock hayranlığı, akımın temsilcisi olan diğer yönetmenlerce de gizlenmemiştir. Hatta bazı yönetmenlerin, Hitchcock filmlerini sahneleri ezberleyecek kadar çok izledikleri bilinmektedir.

Claude Chabrol'un 'Sıcak Çikolata' isimli filmi Hitchcockvari gerilime başarılı bir örnektir. İnsan psikolojisinin derinliğindeki suç işleme eğilimi, cinayet işlemeki sıradan olmayan sanatsallık temaları bu filmde de işlenmiştir. Bu filmde erkek karakter bir piyanisttir. Film ve müzik Hitchcock filmlerindeki gibi iç içedir. Filmdeki aşk unsuru da gerilimi süsleyen bir motiftir. Hitchcock'a özgü gerilimi bu film, modern gerilim unsurlarıyla daha da üst noktalara taşımakta başarılı bir yapımıdır.

Alfred Hitchcock'tan oldukça etkilenen ve ona hayranlığını Truffuat gibi bir kitapla göstermiş olan Chabrol insan psikolojisinin derinliklerine inerek, psikolojik gerilim unsurlarını başarıyla kullanmıştır. Günlük yaşamın görünen yüzü altındaki vahşi ve gizli şiddeti ortaya çıkaran filmi, 'Vefasız Kadın' da Hitchcock'un '*Ölüm Korkusu*'na göndermeler içeren sahnelerle başarı kazanır (Makal 1996 103).

François Truffuat, bir Alfred Hitchcock hayranıdır ve Amerikalı eleştirmenlerin gözünde Hitchcock'un yeterince sahiplenilmediğine inanır. Hitchcock'la röportajlarını kitaplaştırır ve bu kitap Hitchcock'un Amerikalı entelektüellerin gözündeki imajının olumlu yönde değiştirilmesini amaçlamaktadır.

François Truffuat'un 'Siyah Gelinlik' isimli filmi, tekniğinden çok heyecanı ve gerilim öğelerini sunuşu bakımından Hitchcock'un etkisini taşır.

Francis Ford Coppola'nın ilk filmi, Brian de Palma'nın filmlerinin Alfred Hitchcock'un oldukça yüzeydeki yanlarını taklit etmesinden de fazla olarak, yalnızca dışsal stilin bir taklit olarak kalır. The Conversation'da, Coppola; bakış açılarıyla ahlak konusunun Hitchcockyen işlenişine yaklaşmıştır (Kolker 1999 190).

Robert Philip Kolker, François Ford Coppola'nın 'Godfather' filminde Don Carleone' isimli karakterin öldürülmesi sahnesi ile Alfred Hitchcock'un çekim açısı tercihleri arasında şöyle bir bağlantı kurmaktadır; *"...Don görüldüğü kadarıyla ölüdür ve ailenin yüreği imha edilmiştir. bu kırılmayı göstermek için Coppola fiziksel ya da duygusal şiddet eyleminden hemen önce ve sonra, genellikle aşırı stres ve kriz anlarında, tipik olarak Hitchcock'un kullandığı üst açıya kesme yaparak perspektifimizi değiştirir. Hitchcock için bu kamera açısı, izleyicide karmaşık bir çaresizlik ve uzaklık duygusu yaratır. Coppola, bu Hitchcockyen karmaşayı biraz hafifletir: bizi ailenin yüreğine götüren açılış çekiminden ya da ailenin gücünü gösteren Woltz'un kaydırmalı çekiminden farklı olarak bu üst açı çekimi, kendimizi durumun incinebilirliği ile ilişkilendirmemize olanak sağlayan bir konumda dondurur. Alfred Hitchcock'un bu kamera açısını kullanmasının yarattığı mesafenin akla getirdiği suça iştirakten çok, burada bizden kendi çaresizliğimizden rahatsız olmamız ve üzülmemiz istenir"* (Kolker 1999 216-217).

BÖLÜM II

‘SAPIK’ FİLMİNİN İNCELENMESİ

Yönetmenin şahsi tarihinde olduğu kadar, tüm korku ve gerilim sineması için ‘*Sapık*’ kuşkusuz bir baş yapıttır. Bu film, Alfred Hitchcock’un bir sanatçı olarak, yapımcıların baskısından uzak, farklı bir şeyler yapmak istemesinin bir ürünüdür (Dorsay 1999 232).

‘*Sapık*’ ilk “modern” Amerikan filmi olarak değerlendirilebilir. Anlatı yapısının soğukluğu ve uzaklığı, sempatik olmayan karakterler, izleyicinin karakterlere ne ve nasıl olacağının farkında olmak için ısrarı, filmin rahatlatıcı bir finale sahip olmasının reddi, hepsi de 1950’ler sinemasının genel olarak kendinden hoşnut ve sık sık kaba olan anlatı yapısını radikal olarak değiştiren niteliklerdir (Kolker 1999 36).

1960'lardaki Yeni Hollywood'da artık eskidiği sanılırken, sadece sekizyüz bin dolara bağımsız olarak çektiği ‘*Sapık*’, kıyametler kopardı. Bu filmi izleyen milyonlarca seyirci, yıllar boyu bir motele inerken veya duş alırken filmi düşünüp ürpermeden edemediler (Dorsay Sabah 1999).

‘*Sapık*’ filmi için Alfred Hitchcock şunları söyler; “ ‘*Sapık*’ ilginç ve büyüleyici bir atmosfere sahipti. Filmde izleyiciyi ben yönetiyordum. Bu film, izleyiciyle oynanan bir oyundur. İzleyici önce hırsızlık yapan kıza endişe duyar, sonra katil adına üzülür, katilin sırrını öğrendiğinde ise bu kez onun bir an önce yakalanması için endişelenir. Katil öldürdüğü kızı arabanın içinde çamura batırırken de içinde bir ölü olduğunu bildiği halde izleyici, arabanın bir an önce batması için endişelenir Ben bu filmde, seyirciyle top oynar gibi oynadım (Truffuat 1987 273-274).

2.1. Filmin İsmi Kaynağı : ‘Sapık Kişilik’

Alfred Hitchcock, her ayrıntısına önem verdiği sinemasında, filmlerinin isimlerini seçmede de göstermiştir. Film ismiyle ve konusu ile Hitchcock’un psikolojiye olan ilgisini çok net yansıtıyor.

Ernest Dupre’nin, ‘Psikopatik Teori’ dediği teorisi, sonradan modern psikiyatristler tarafından geliştirilmiştir. Buna göre beş çeşit patolojik ruh hastalığı saptanmıştır.¹² bunlardan birisi de Sapık (Pervers) yapıdır.

Sapık Yapı, sosyal içgüdüden sapmış bir kişiliği tanımlar. Toplumdan kaçma eğilimleri belirgindir. Ahlak donukluğu ve kötülük yapma eğilimi gösterir. Çocukluklarında bile sadistik eğilimler mevcuttur. Normal dışı cinsel davranış ve arzuları kolaylıkla benimserler (Adasal 1977 870).

Sapık Yapı, ‘Sapık’ın ana karakteri Norman Bates’i çok net olarak tasvir etmektedir. Filmin teması ana karakter üzerine kurulmuştur ve filmin ismi de karakterin ruh yapısını ifade eden bir tanım olarak belirlenmiştir.

2.2. Senaryo

Alfred Hitchcock, gerçek bir polisiye olaydan esinlenerek yazılan Robert Bloch’un bir kara-roman’ından bu filmi uyarlar. Önce romanın haklarını satın alır. Bu romanı o yıllarda çektiği kısa tv filmlerinin çekim mantığına göre tekrar düzenler (Dorsay 1999 232).

François Truffuat; “*Sapık’ın uyarlandığı romanı okumuştum. Bu romanda okuyucuyu ‘aptal’ yerine koyan anlatım vardı. Örneğin, yaşamadığı halde, erkeğin annesinin yanına oturup konuştuğunu yazmaktadır. Bu anlatım, okuyucuyu yanlış yönlendirir. Ancak filmde bu uyumsuzlukların ortadan kaldırılmasına açıkça dikkat edilmiş*” demiştir (Truffuat 1987 271).

¹² 1- Şizoid yapı, 2- Paranoid Yapı, 3- Sapık Yapı (Pervers Yapı), Heyecanlı Yapı (Emotif), Histerik Yapı

Alfred Hitchcock'un '*Sapık*'ın öyküsünde olduğu gibi çizgisel anlatılan sırası geldikçe olanın açıklandığı bir öykü, -çıldırın bir adam, kendisini öldürdüğü annesinin yerine koyar ve ölen kadının kılığına bürünerek cinayetler işler- filme bir anlam kazandırmaktan uzaktır. Özellikle bu filmin anlatı, sinematografik öykülemeye özgü, yarı kapalılık işlemlerinin kullanım biçimi filmin etkili olmasını sağlamaktadır. Aynı biçimde, bu filmde esinlenen Robert Bloch'un romanında da okuyucuyu annenin varlığına inandırmak amacıyla iki anlamlı ve yanıltıcı öyküleme işlemleri kullanılmıştı. Bu filmde olduğu gibi anlatı seyircinin önemli bir bilgidenden yoksun olmasını sağlayacak eksilti üzerine kurulur (Chion 1987 92).

Filmde işleyen bir çok kod kültürün diğer alanlarından gelir. Bunlar "sinemaya özgü olmayan kodlardır." '*Sapık'taki* (1960) cinayeti anlamamız sinemaya özgü kodlara dayanmaz. Ancak Hitchcock'un cinayeti sunuş tarzı sinemaya özgü bir kod örneğidir. Nihayet, sinemanın ödünç aldığı ya da diğer iletişim araçlarıyla paylaştığı ortak kodlar vardır (Monaco 2002 398).

2.3.Görüntü

'*Sapık*' Arizona'nın Phoenix şehrinde geçen birkaç sahne ile başlar. Bu sahnelerde kamera şehrin üzerinden sanki belli bir pencereyi arıyormuş gibi geçer. Kamera pencerenin etrafında dolaşarak tamamen kapalı olan jaluzinin altında küçük bir giriş bulur. Kamera daha sonra bu girişten süzülerek kısmen örtünmüş iki sevgilinin (Janet Leigh ve John Gavin) bulunduğu bir otel odasına girer. Kamera (izleyici) yer çekimi kurallarını ihlal etmekle kalmayıp odaya yapılan bu olanaksız giriş ile iki sevgilinin özel hayatına da müdahale etmiş olur. Kameranın bu hareketi bize ilk sahneyi ve sonraki endişeleri anımsatır. Başımıza geleceklerin sorumluluğunu üstlenerek kameranın bakışıyla özdeşleşiriz (Gabbard - Gabbard 2001 310).

Alfred Hitchcock, '*Sapık*' filminde görselliğe önem vermesini şöyle anlatır; "*'Sapık'ın açılış sahnesinde Phoenix'de olduğumuzu günü ve saati görüntüde belirtmek istedim. En uzaktan en yakına şeklindeki görüntüleme metodumu bu filmde de kullandım. Önce kent, sonra bina, sonra da binanın içindeki odayı görürüz. saat ':30'dur ve zavallı kız sadece bu saatlerde aşığıyla birlikte olabilmektedir. Bu çekimler, yasak aşk ilişkisini seyircinin röntgenci olarak izlemesini sağladı*" (Truffuat 1987 269-270).

Alfred Hitchcock, görsel denemelerine ‘Sapık’ta da devam eder. Bu denemelerden bazılarını şöyle anlatır; ‘Sapık’taki iki sahneyi, banyoda ve merdivenin sahanlığındaki öldürme sahnelerini herkes anımsar. Janet Leigh’in banyoda öldürülmesini tam yedi günde çektik. 42 saniyelik bir film için 70 değişik pozisyonda çekim yapıldı. Janet’in yalnızca başı, omuzları ve elleri görülüyordu. Geri kalan bölümler için çıplak bir kız dublör kullandım. Doğallıkla, bıçak hiç vücuduna dokunmuyordu, her şey kurguda çözümleniyordu. Göğüslerin görüntüye girmemesi için bazı çekimleri ralantide aldık. Bunlar kurgu sırasında hızlandırılmadı, çünkü filmin içinde normal hızdaymış gibi duruyorlardı. Merdiven sahnesi, özellikle dedektifin bıçak darbelerini yedikten sonra sallanması ve merdivenleri geri geri gitmesi ilgi topladı. Bunu yapmak gerçekten zordu. Önce merdiveni dolly ile boş olarak filme aldım. Sonra dedektif (Martin Balsam) özel bir sandalyeye oturtuldu, geriye de daha önce çektiğim merdiven fon olarak yansıtıldı. Sandalye alttan sallanıyordu, dedektife de elleriyle havayı dövmekten başka iş kalmıyordu” (Dorsay 1997 123).

‘Sapık’ta daha önceden belirlenmiş karakterin bakışı olmadan belli bir amaçla kullanılan kameraya örnek sahne, ünlü duş cinayeti sahnesinden hemen sonra yer alır. Marion’un (Leigh) oteldeki odasında tek başına kalmış cesedini yakın çekimde gösteren sahne, banyoyu terk edip yatağa geçen, içinde çalınan paranın bulunduğu gazeteyle göz atmak için duran ve daha sonra “Anne! Aman tanrım, Anne! Kan, Kan!” diye bağırdığı duyulan Norman Bates’in bulunduğu evin penceresine bakan hareketli kameranın başlangıç noktasını oluşturur. Kamera, bizi memnun etmek için pencerenin dışına çıkarak daha sonra özdeşleşebileceğimiz Norman’ın görüldüğü eve doğru hareket eder. ‘Sapık’ filminin izleyicileri filme katılmaya o kadar açtırlar ki, onları cinayetten ve cinayeti röntgenlemekten zevk almaya iten ve de bunu nasıl başardığını gösteren filme karşı gelmezler (Gabbard - Gabbard 2001 311).

2.4. Kurgu

Alfred Hitchcock, ‘Sapık’ta, kırk beş saniye süren cinayet sahnesinde yetmiş kez kesmeye başvurur. Oysa aynı yönetmen ‘Ölüm Kararı’ hiç kesmeye başvurmadan bir tek uzun çekimle öyküyü anlatır. Bundan dolayı sinemada evrensel yasalar koymak imkansızdır (Büker 1991 154).

'*Sapık*' filminde, arabanın bataklıktan çıkarıldığı sahnede, üç görüntü birbirinin üstüne biner. Önce şizofrenik genç Anthony Perkins'in seyirciye bakışını görürüz. Sonra oğlunun görüntüsü altında kafatası beliren ve kimliği artık oğluna ait olan annenin iskeletini, son olarak da öldürülen kurbanın cesedinin olduğu araba bataklıktan çekilirken ağır bir zincirin kadının kalbine bağlı görüntülenmesini izleriz. Ölen anne, genç adam ve kurban aynı karededir. Anne ve oğul özdeşleşmiştir. Olay çözülmüş ve film bitmiştir ama kötülük bitmeyecektir (Güçhan 1999 59).

Marion'un otomobili derinliklerden vinçle çıkartılır. Film karanlıkta başlamıştı, derinde kalanlar gün ışığı ile birlikte yüzeye çıkarkar. Alfred Hitchcock bizi bilinçdışına götüren bir yolculuğa çıkarır. Film boyunca bilinçaltının derinliklerinde gizilgüç olarak barındırdığımız kötülüklerin bilincine varırız (Büker 2000 34).

2.5. Oyuncular

'*Rebecca*'da (1940) ikinci Mrs. De Winter Manderley'i sileceklerin sildiği otomobil camından, '*Sapık*'ta ise Marion, Bates motelinin sileceklerinin sildiği otomobil camından görür. İki filmde de silinme karakterlerin yaşamlarında bir dönüm noktasının geldiğini gösterir. Rebecca, Mrs. De Winter'in gizini çözmeye gider, Marion'sa ölüme gider (Büker 1991 167).

Janet Leigh ve Anthony Perkins bu film ile ölümsüzleşmişlerdir. Film boyunca kameranın seyirciyle kurduğu başarılı özdeşim sonucunda izleyiciler daha başka filmler de çekmelerine karşın, bu ikiliyi hep '*Sapık*'taki rolleriyle hatırlarlar. '*Sapık*'taki rolleri, adeta gerçek hayattaki isimlerinin önüne geçmiştir.

2.6. Müzik

Alfred Hitchcock filmlerinin müzikleri için Elizabeth Weis, aksi halde müziksiz kalacak olan *'Kuşlar'daki* 'ses efektlerine duyulan büyük ihtiyacı' inceler ve bunu, Marion'ın katli sırasında Bernard Hermann'ın acı acı feryat eden kemanlarının Norman'ın kuşlarını taklit ettiği *'Sapık'* sonrası tezahür eden 'Hitchcock'un gelişen yaratıcılığının beklenen bir sonucu' olarak görür. Weis, Hitchcock'un sesi ve görüntüyü ayırmasını överek, *"özellikle Hitchcock filmlerinde bir kişiye ya da bir şeye bakarken bu arada bir başka kişiyi ya da şeyi dinleriz."* der (Paglia 2000 43).

Alfred Hitchcock, müziğin gerilimi artırıcı etkisinin yanında sessizliği de bir gerilim unsuru olarak kullanmıştır. *'Sapık'da* Janet Leigh banyoda duş alırken bıçaklanıp yere düşer. O ana kadar gerilime eşlik eden müzik birden susar. Sessizlik kamera küvetin deliğine girip sonra kesme ile Leigh'in gözünden çıkmaya başladığı anda da sürmektedir. *"Anne! Kan! Kan!"* sesleri ile sessizlik sona erer.

'Sapık'ta Bernard Hermann'ın müthiş müziği başlıbaşına bir olaydır. Bernard Hermann film müziği yapmadaki yeteneğini bu filmle kanıtlamıştır (Dorsay 1999 235).

2.7. Mekan

Sapık filmi, Alfred Hitchcock'un televizyon filmlerini çektiği Universal stüdyolarının kısıtlı dekorları içinde çekilmiştir. Bu filmde Norman Bates'in evi ve *'Bates Moteli'* özel olarak inşa edilmiştir. evin mimarisinde gotik tarz kullanılmıştır. Bu dekor, günümüzde Universal şirketinin halka açık bölümünde ziyaret edilen bir müzedir ve her yıl birçok ziyaretçiyi ağırlar (Dorsay 1999 232).

'Sapık' filminin önemli mekanlarından olan Norman Bates'in evi için Hitchcock şunları söyler; *'Perili Ev' öykünmesi benim sinemamda kullanmadığım bir temadır. 'Sapık'ta* öykü atmosferin gizemini oluşturmasından dolayı *bu evi ve moteli seçtim. Bu ev ve motel gerçeklerinin bire bir örneklerinden yapılmıştı. Kaliforniya'da bu tip evler yaygındır. Bunlara 'Kaliforniya Gotiği' ismi verilir"* (Truffuat 1987 271-272).

Alfred Hitchcock ‘Sapık’ filminde, motel ve ev arasındaki, ‘dikey ev’ ve ‘yatay motel’ zıtlığını kullanarak, farklı bir mekan kompozisyonu oluşturmuştur.

‘Sapık’ta sapık katilin evi gizemli bir şatodur. O evde yaşadığını iddia ettiği annesinin sesi, Janet Leigh’a, büyülu şatoda yaşayan yaşlı cadının ürkütücü tonuyla gelmektedir.

2.8. Gerilim Psikolojisi

Sapık filmi büyük ölçüde Sigmund Freud’a ve çağdaş psikanalize dayanır. Bu Alfred Hitchcock için yenilik sayılmaz. O dönemin filmlerinin psikanalize yaklaşımı kaba bir düzeyde kalırken, ‘Sapık’ filminin teması hala etkisini sürdüren bir modernliktedir. (Dorsay 1999 234)

Alfred Hitchcock filmlerindeki gerçek suçlu kahramanlarını, kötü adamlarını yargılar ve onların suça yönelmeleri hakkında çıkarımlar yapar. Bu konuda da masum kahramanlarını kurtarmak konusunda gösterdiği adaletli ve ahlakçı tavrını sergiler. Kötü adamların işledikleri suçun nedenlerini ortaya koyar ve aslında onların bir zamanlar masum insanlar olduklarını vurgulamaya çalışır.

‘Sapık’ta kadın oyuncu Marion’u patronuna ait kırk bin doları çaldığı için, Norman Bates ile karşılaştırarak, ölümüne neden olur. Böylelikle Marion’un suçu cezasız kalmayacaktır.

Acımasız sapık katil Norman Bates, filmin sonunda söylediği gibi aslında bir sineği bile incitemeyecek birisidir. Pasif ve annesine bağımlı bir erkektir. Alfred Hitchcock’un ahlakçı yapısını ‘Sapık’ta, markette alışveriş yapan yaşlı kadının sinek ilaçları hakkındaki şu görüşleri açıklar; “Çok denedim, onlara karşı hiç şansım olmadı, ilacın dünyadaki tüm sinekleri öldürecek kadar güçlü olduğundan bahsederler, ama canın yanmayacağından asla söz etmezler. Sinek ya da insan ölüm acısız olmalıdır.”

Toplum gözünde sapık Norman Bates öldürülmesi gereken zararlı bir sinek gibidir. Aslında ‘Çoklu Kişilik Bölünmesi’ (‘Multiple Personality Disorder’) hastasıdır. Kendi bedeninde hem kendisinin, hem de annesinin ruhunu taşımaktadır. Cinayetleri kendisi değil, güzel kadından oğlunu kıskandığı için annesi işlemiştir.

Norman Bates'in en büyük zevkinin ölü kuşların içini doldurmasının bir anlamı vardır. Bates, kendi içini de annesinin ruhuyla doldurmuştur ve otelinin her yerine astığı içi doldurulmuş kuşlara benzemektedir.

Norman kameranın üzerine eğilir, yüzü beklenmedik bir açıdan karanlığın içinde belirir. Deliliğin bu iki yakın çekimi benzer etkiye sahiptir, ama farklı yönlere yönelirler. Norman Bates'in deliliği anlık, bilinmeyen, beklenmeyen, her zaman pusuda, nadiren farkına varılan bir deliliktir (Kolker 1999 132).

Dışta kalmanın üstesinden gelerek, yalnızlığının hapishanesinden kurtulması, insanın en büyük ihtiyacıdır. Bu eğilimi aşmadaki kesin başarısızlık, delilik demektir. Zira tümünden soyutlanma paniğinin üstesinden ancak dış dünyadan böylesi bir el-etek çekmekle geline bilinir. Bu durumda, dışta kalma duygusu yok olur. Çünkü kişinin ayrı olduğu dış dünya yok olmuştur (Fromm 2000 19).

Kendine özgü bir dünya görüşü geliştiren yalnız kişi, olayları diğer insanlar gibi değerlendiremez. Kendine özgü bir yaşam süreci vardır. Hoşuna gitmeyen olayları ya görmezlikten gelir ya da onların yalnız kendine uygun düşen bölümlerini alır. Bu nedenle, kendi davranışlarını da gerçeğe uymayan biçimde tanımlar (Özodaşık 2005 124).

Belirsiz cinayet ve kılık değiştirme ile ilgili filmlere duyulan büyük ilgi, cinsel organların farklılıklarından kaynaklanan endişeleri yenmek için gerekli evrensel ihtiyacın bir kanıtıdır. Bu filmlerden Alfred Hitchcock'un '*Sapık*' (1960), Brian de Palma'nın da '*Ölüme Soyunmak*' (1980), gibileri korku filmi türüne girer. Hiç kuşkusuz bu filmlerde sunulan kurbanını keskin bir aletle öldüren kadın katiller veya sonradan kadın kılığına girmiş erkekler gibi korkunç karakterler annelerinin gizli bir penisi olabileceğini sanan çocuklarla ilgili konuları hatırlatırlar. Buraya kadar bu filmler pasif olarak edinilmiş travmalara aktif olarak hakim olma deneyimini gösterirler (Gabbard - Gabbard 2001 450).

Alfred Hitchcock'un '*Sapık*' ve Brian de Palma'nın '*Ölüme Soyunmak*' adlı filmleri, önce kadın katillerin kurbanlarını keskin bir aletle bıçakladıklarını, daha sonra da bu katillerin kadın kılığına girmiş erkekler olduğunu gösterir. Bu korkunç figürler çocuğun annesinde var olduğunu zannettiği saklı penisle ilgili çocukluk dönemindeki kaygıyı yansıtır (Gabbard - Gabbard 2001 432).

Küçük yaşta erkek çocuk, anneye yönelik cinsel güdülenme hisseder. Buna ‘Oidipus Kompleksi’ denir. Kız çocuk ise babaya karşı aynı güdülenmeyi hisseder. Buna da ‘Elektra Kompleksi’ denir. Normal olan bu kompleksler, ergenlikte artan bir çatışmaya dönüşürse, çocuk ebeveyne bağımlı olur. Nevrotik bulgularla sapma davranışlar belirir. (Kaya 2002 185).

Norman Bates küçük yaşlardan bu yana annesine bağlı kişiliktir. O kadar ki, onun ölümünü bile kabullenmez. Mezarından annesini çıkarır. Annesinin ölüsüyle birlikte yaşar. Annesinin ruhunu kişiliğinin bir parçası yapar. Kendi bedeninde iki kişilikle yaşar. Annesinin karakteriyle özdeşleşir ve annesinin tepkileriyle kendi kendini suçlar, cezalandırır.

Çocukluktan sonra, anne-babanın etkisi, sevgi gösterme ve ceza tehdidi ile ortaya konur. Çocuk cezalarla korkutulur. Bu gerçek korku gelecekteki vicdan korkusunun bir parçasıdır. Bu korku egemenliğini yürüttükçe benüstünden ve vicdandan söz açmanın yeri yoktur (Freud 2000 81-82).

Baskı altında kalındığında, aslında hiçbirşey baskı altında değildir. Düşgücümüzün kökeninde baskı altında tutulma vardır. Arzu ya da cinsel enerjiyi baskı altına alma biçimi yaratır. Baskı tehlikeli bir tıkanma noktasına ulaşırsa, enerjinin ekonomik kullanılmasına, tüketilmesine ve üretilmesine gerek kalmaz. Bu enerji buharlaşır, yok olur (Baudrillard 1998 176).

‘Sapık’ Alfred Hitchcock’un diğer filmlerinde de olduğu gibi, başkalarının hayatını gözetleme temasını belirgin biçimde içerir. İlk sahnede kamera sevgilileri gözetlemek için camdan girer. Norman Bates, odasında soyunan Marion’u duvardaki delikten gizlice gözetler. Seyirci de sapığın gözüyle soyunan kadını izler.

2.9. ‘Sapık’ Filminin Sinemaya Etkisi

Brian de Palma’nın pek çok filmi gibi, ‘*Ölüme Soyunmak*’a da açıkça –ve bazı eleştirmenlerin söyleyeceği gibi beceriksizce- bir Hitchcock filmi model olmuştur. Hem ‘*Sapık*’, hem de ‘*Ölüme Soyunmak*’, izleyenlerin, güzel sarışın bir kadının (sırasıyla Janet Leigh ve Angie Dickinson) bir öyküde baş karakter olması gerektiğine inanması yol açar. Hitchcock, Marion Crane (Leigh) Arizona otobanlarında çalıntı parayla kaçarken gerilimi kurar. Yönetmen, izleyicinin ilgisini şüpheli bir eyalet polisinin tehditkar bir şekilde çeşitli sahnelerde Marion’u takip etmesiyle artırır. Ama filmin ilk yarısı bitmeden, Marion’un delik deşik vücudu bir bataklığa atılır ve bu polis bir daha gözükmez. Benzer şekilde, ‘*Ölüme Soyunmak*’ta, Kate’in (Dickinson) müzede tanıştığı bir adamla öğleden sonra yaptığı kaçamağın filmin odağını oluşturacağı anlaşılır. Özellikle Kate aşığının masasında zührevi bir hastalığı olduğunu belirten bir not bulduğu zaman. Burada da, filmin kahramanı olduğu varsayılan kadın erkenden öldürülür. Frengili aşık filmde kaybolur. Şüphesiz, ‘*Sapık ve Ölüme Soyunmak*’ arasındaki en belirgin olay dizisi benzerliği, her iki sarışının da kadın varsayılan katilinin, genelde oldukça normal davranışlı, ama ara sıra kadın elbiseleri giyip insanları keskin bir aletle öldüren bir erkek olduğunun (‘*Sapık*’ta Anthony Perkins, ‘*Ölüme Soyunmak*’ta Caine) sonunda açığa çıkmasıdır (Gabbard - Gabbard 2001 189).

‘*Sapık*’ta Norman Bates, motelinde kalmak isteyen güzel kadına bir numaralı odayı verir. Bates’in asıl amacı, odaya açtığı delikten kadını izlemektir. Norman duvardaki resmi indirir ve duvarın küçük deliğinden kadını izler. Kadın geceliğini giymektedir. Seyirci de sapığın öznel açısıyla kadını izler. Kadının hiç bir şey den haberi yoktur. Kadın ‘*Sapık*’ ve ‘*Sapık*’la özdeşleşen seyirci karşısında tamamen pasif durumdadır.

Norman Bates, filmin sonunda annesinin sesinden seyirciyle konuşur. Katil Alfred Hitchcock’un gözetlemeye alışmış seyircisine seslenerek, “*Biliyorum yine beni izleyecekler, olsun izlesinler, aslında ne kadar masum olduğumu görsünler.*” der. Kadını gözetleyen katil, bu kez seyirci tarafından gözetlenmektedir.

Francis Ford Coppola’nın ilk filmi ‘*Dementia13*’ ilkel bir film yapım denemesidir. Film açıkça ve tamamen ‘*Sapık*’ı taklit etme girişimidir. Bu girişiminde başarısızdır ama bu başarısızlık Coppla’nın Hitchcock’dan öğreneceği çok şey olduğunun belirtisidir (Kolker 1999 189-190).

‘*Sapık*’ sadece sinemada değil, günlük yaşantıda da etkili olan bir filmidir. Film, özellikle korku dolu sahneleriyle izleyicilerin günlük yaşantısında birçok etkide bulunmuştur.

Alfred Hitchcock’un 1960 yapımı ‘*Sapık*’ adlı filminde tüyler ürpertici cinayet sahnesi bir duşta sahnesi, izleyicileri korkutmasının yanı sıra, bu sahne duş satışı yapanları da korkutmuştur. Film gösterime girdikten sonra duş satışlarında düşüş yaşandı (Oliver 2000 45).

Yıllar içinde ‘*Sapık*’la ilgili yapılan birçok söyleşide Janet Leigh, süregelen duş alma korkusundan sık sık söz etmiştir. Tipi Herden ise, buna karşılık, ‘*Kuşlar*’da hayvan doğası nedeniyle travma geçirmiştir (Paglia 2000 135).

Janet Leigh, yıllar boyunca bu filmin etkisinde kalışını şöyle anlatır; “*Film her TV’de gösterilişinde, sayısız manyakça mektup alıyorum. Bazıları para istiyor, bazıları benimde aynı ölümle öleceğimi söylüyor, film yılda yaklaşık 25 kez televizyonda gösteriliyor. Her defasında bana gelen mektuplardan çok korkuyorum.*”

Anthony Perkins ise; “*Duş sahnesi çekilirken ben yoktum. Bir figüran vardı. Sahneyi televizyonda izlerken ben de herkes gibi korktum.*” demiştir (Dorsay 1999 234-235).

Alfred Hitchcock, yeteneğini ve sanat gücünü ‘*Sapık*’la kanıtlar. ‘*Sapık*’ sinema tarihinin en korkutucu filmlerindendir. Sinema tarihinde ‘*Sapık*’sız bir korku filmleri antolojisi düşünülemez. Amerikan sinemasında da bu film, düşük bütçeli olup gişe rekorları kıran filmlerin başındayer alır. Şimdiye dek, ‘*Sapık*’ın birçok taklidi yapılmıştır. Bu filmin birçok sahnesi korku klasiği olarak adlandırılır. Bu filmi görünce şok geçiren bir eleştirmen; “*bence bu film, kötü, kurnaz, sadist, sevimsiz bir zihnin filme yansımasıdır.*” , bir diğeri ise; “*Bu film, hitchcock’un en sinemasal, en görkemli filmidir.*” demiştir (Dorsay 1999 232-235).

Amerikan Film Enstitüsü tarafından binsekizyüz kişi ile yapılan bir ankete göre, Alfred Hitchcock’un 1960’da çektiği ‘*Sapık*’ halen sinema tarihinin en etkileyici gerilim filmi seçildi. 1998’de Gus Van Sant’ın yönettiği bir yeniden çevrimi de yapılan film, özellikle duş sahnesiyle akıllarda yer etmiştir (<http://www.beyazperde.com/haber/1636>).

BULGULAR VE YORUM

Korku ve gerilim konuları, insanların tarih boyunca ilgilendikleri konulardır. Sanatın bir çok alanında bu iki unsuru taşıyan eserler verilmiştir. Edebiyatta, korku ve gerilim konularını içeren eserler verilmiştir. Sinemada, bu konulardan esinlenen, pek çok eser verilmiştir.

Sinema, pek çok teknik aracın birleşiminden meydana gelen bir sanat üretme aracıdır. bir düşünsel içeriğe sahip anlatı; senaryo, ses, görüntü, oyunculuk, kurgu gibi öğelerin etkili kullanım becerisi, ortaya çıkan eserin sanat değerini belirler.

Sinemanın gerek mekanik, gerek düşünsel araçları Hitchcock sinemasında etkili olarak kullanılmıştır. Hitchcock, sinemayı oluşturan bu araçları farklı kullanımları ile bir kendine özgüendelik oluşturmayı başarmıştır. Alfred Hitchcock, sinemaya başladığı andan itibaren, sinemanın teknik özelliklerini, farklı anlamlar oluşturmak için kullanmaya çalışmıştır. Sinemanın, kamera hareketleri, ışık, renk gibi görüntü boyutuna yenilikler kazandırmıştır. Öykü anlatımında sinemanın görselliğine önem vermiştir. Sinema sanatına ses kullanımına getirdiği yeniliklerle katkıda bulunmuştur. Oyuncu kullanımında Hitchcock sineması, başarılı örnekler vermiştir. Hitchcock'un, zaman ve mekanı yeniden kurgulamadaki başarısı, onun filmlerine kendine özgülük kazandırmıştır. Hitchcock, kimi filminde çok hızlı kesmeler yaparak gerilimi artırmış, kimi filminde de hiç kesme yapmadan farklı kurgulama denemelerinde bulunmuştur. Hitchcock, filmlerinde kurgu üzerine denemelerde bulunmuştur. Onun sinemanın kurgu öğesine katkıları, günümüz sinemasında bile etkisini sürdürmektedir.

Alfred Hitchcock'un '*Sapık*' isimli filmi, Hitchcock sinemasının, psikolojik gerilimi görsel bir anlatımla aktarmak düşüncesi üzerine kurulan kendine özgülüğünü barındıran bir filmidir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Korku ve gerilim konuları tarih boyunca sanatta hep var olmuştur. Edebiyatta, bu iki konuyu içeren pek çok örnek verilmiştir. Ancak korku ve gerilim kelimeleri, anlam olarak birbirine yakın gibi görünseler de, içerik olarak farklı anlamlarda kullanılmalıdır. Korku, bir şaşırtmacadan kaynaklanan ani duygulanım halidir. Gerilim ise, endişe duygusunun yarattığı daha sürekli duygulanımdır.

Alfred Hitchcock, korku ve gerilimi birbirlerinden kesin çizgilerle ayırmıştır. Hitchcock sineması, gerilim unsurları içerir ve insan psikolojisinin derinlerinde yatan korkuların nedenlerini araştırmaya çalışır. Bu bakımdan Hitchcock filmleri, sadece gerilimli bir öykü anlatımı olarak görülmemelidir. Sinema, görsel bir sanattır ve sinemayı oluşturan araçlar, görsel bir anlatım dili oluşturmak için kullanılmalıdır. Hitchcock sineması, görseelliğe önem veren bir anlatı gücüne sahiptir. Kendine özgü sinema dili oluşturan yönetmenler arasında gösterilebilen Hitchcock, filmleri ile kendi dönemi ve günümüzdeki sinema anlayışı üzerinde etkide bulunmuştur. Bu bakımdan Alfred Hitchcock için sanatçı, Hitchcock, filmlerine sanat eseri ve onun filmlerinde oluşturduğu anlatıma sanat denebilir.

Alfred Hitchcock'un '*Sapık*' isimli filmi, Hitchcock sinemasının kendine özgülüğünü keşfedebilmek amacıyla izlenebilecek bir filmidir. Görsel anlatıma önem vermesi, psikolojik gerilim ve korku anlayışları, sinemayı oluşturan araçların özgün kullanımı gibi konularda, Hitchcock sinemasının özelliklerini yansıtır.

KAYNAKÇA

- ADANIR, Oğuz: 2000. **Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler**, Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- ADASAL, Rasim: 1977. **Normal ve Anormal Yönleriyle Medikal Psikoloji**, Minnettaroğlu Yayınları, İstanbul.
- ADLER, Alfred, 1998. **Yaşama Sanatı**, (Çev : K. Şipal), Say Yayınları, İstanbul.
- AKYÜREK, Feridun: 2004. **Senaryo Yazarı Olmak**, Mediacat Yayınları, İstanbul.
- ANDREW, Dudley: 2000. **Sinema Kuramları**, (Çev: İ. ŞENER), İzdüşüm Yayınları, İstanbul.
- ARİJON, Daniel: 1996. **Film Dilinin Grameri III**, (Editör: Y. Demir), Kavram Yayınları, İstanbul.
- ARNHEIM, Rudolf: 2002. **Sanat Olarak Sinema**, (Çev: Rabia Ünal), Öteki Ajans, Ankara.
- BAUDRİLLARD, Jean: 1998. **Simülakrlar ve Simülasyon**, (Çev: O. Adanır), Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.
- BAUDRİLLARD, Jean: 1998. **Foucault'yu Unutmak**, (Çev: O. Adanır), Dokuz Eylül Yayınları, İzmir.

BAZIN, Andre: 2000. **Sinema Nedir?**, (Çev: İ. Şener), İzdüşüm Yayınları, İstanbul.

<http://www.beyazperde.com/haber/1636>

BUTLER, Gillian – McManus, Freda: 1998. **Psikolojinin ABC'si**, (Çev: Z. İyidoğan Babayiğit), Kabalcı Yayınları, İstanbul.

BÜKER, Seçil: 2000. **Kim Korkar Hain Hitchcock'tan**, Öteki Yayınevi, Ankara.

BÜKER, Seçil, 1991. **Sinemada Anlam Yaratma**, İmge Kitabevi, Ankara.

BUKER, Seçil, ONARAN, Oğuz: 1985. **Sinema Kuramları**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

CAN, Aytekin: 2005. **Kısa Film**, Tablet Yayınevi, Konya.

CARRIERE, J: 2000. **Sinemanın Gizli Dili**, Simten Güneş (çev.), Der Yayınları, İstanbul.

CHION, Michel: 1987. **Bir Senaryo Yazmak**, Nedret Tanyolaç (çev), AFA Yayıncılık, İstanbul.

DELLALOĞLU, Besim: 2003. **Frankfurt Okulunda Sanat ve Toplum**, Bağlam Yayınları, İstanbul.

DEMİR, Yalçın: 1994. **Filmde Zaman ve Mekan**, Turkuaz Yayıncılık, Eskişehir.

DERMAN, Deniz: 1994. **Jean-Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu**, Değişim Yayınları, Ankara.

DERMAN, İhsan: 1991. **Fotoğraf ve Gerçekçilik**, Ağaç Yayıncılık, İstanbul.

DMYTRYK, Edward: 1993. **Sinemada Kurgu**, (Çev: Z. Özden), Afa Yayıncılık, İstanbul.

DMYTRYK, Edward: 2003. **Sinemada Yönetmenlik**, (Çev: İ. Şener), İzdüşüm Yay. İstanbul

DMYTRYK, Edward: 1984. **Sinemada Oyunculuk**, (Çev: L. Cinemre), Afa Yayıncılık, İstanbul.

DORSAY , Atilla: 1997. **Yüz Yılın Yüz Yönetmeni**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

DORSAY Atilla: 1999. **100 Yılın 100 Filmi**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

DORSAY, Atilla: 1998. **Hayatımızı Değiştiren Filmler**, İstanbul.

DORSAY, Atilla, Sabah Gazetesi, **“Korku Ustası 100 Yaşında”** 13.08.1999

EISENSTEIN, S.M: 1998. **Que Viva Mexico!**, (Çev: K. Bek), Özne Yayınları, İstanbul.

FREUD, Sigmund: 1992. **Endişe**, (Çev: L. Özcengiz), Dergah Yayınları, İstanbul.

FREUD, Sigmund: 2000. **Psikanaliz Üzerine**, (Çev: A. Öneş), Say Yayınları, İstanbul.

FROMM, Eric: 2000. **Sevme Sanatı**, (Çev: I. Gündüz), Say Yayınları, İstanbul.

GENÇTAN, Engin: 1997. **Psikodinamik Psikiyatri Ve Normal Dışı Davranışlar**, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GLEN, Gabbard, KRIN Gabbard: 2001. **Psikiyatri ve Sinema**, (Çev: Y. Eradam), Us Yayıncılık, İstanbul.

GÖKÇE, Gürol: 1997. **Televizyon Program Yapımcılığı ve Yönetmenliği**, Der Yayınları, İstanbul.

GÜÇHAN, Gülseren: 1999. **Tür Sineması Görüntü ve İdeoloji**, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir.

GÜNGÖR, Şefik: 1994. **Sinemada Görüntü Yönetmeni**, Kitle Yayınları, Ankara.

HEGEL, Georg Wilhelm F.: 1994. **Estetik**, (Çev: T. Altuğ - H. Ünler), Payel Yayınları, İstanbul.

HEİDEGGER, Martin: 2003. **Sanat Eserinin Kökeni**, (Çev: F. Tepebaşılı) Babil Yayınları, İstanbul.

<http://www.istanbulpostasi.com/Sinema/Genel/2005/07/20/Hitchcock/index.html>

KAKINÇ, Tarık: 1995. **100 Filmde Başlangıcından Günümüze Polisiye/Gerilim Filmleri**, Bilgi Yayınevi, Ankara.

KANDINSKIY, Wassiliy: 2001. **Sanatta Ruhsallık Üzerine**, (Çev: G. Ekinci), Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul.

KAYA, Nusret: 2002. **Sezgilerimiz ve Takıntılarımız**, Sistem Yayıncılık, İstanbul.

KILINÇ, Levent: 1994. **Görüntü Estetiği**, Kavram Yayınları, İstanbul.

KOLKER, Philip: 1999. **Yalnızlık Sineması**, (Çev: E. Yılmaz) Öteki Yayınevi, Ankara.

KÖKNEL, Özcan: 1998. **Korkular Takıntılar Saplantılar**, Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.

KUROSAWA, Akira: 1994. **Kurbağa Yağı Satıcısı**, (Çev: D. Egemen), Afa Yayıncılık, İstanbul.

LELORD, François, ANDRE, Christopher: 2003. **Zor Kişiliklerle Yaşamak**, (Çev: R. Madenci) İletişim Yayınları, İstanbul.

LEPPERT, Richard: 2002. **Sanatta Anlamanın Görüntüsü – İmgelerin Toplumsal İşlevi**, (Çev: İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

MAKAL, Oğuz: 1996. **Fransız Sineması**, Kitle Yayınları, Ankara.

MAMET, David: 1997. **Film Yönetmek Üzerine**, (Çev: Gülnur Güven), Doruk Yayıncılık, Ankara.

MONACO, James: 2002. **Bir Film Nasıl Okunur**, (Çev: E. Yılmaz), Oğlak Yayınevi, İstanbul.

NUTKU, Özdemir: 2002. **Oyunculuk Tarihi**, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara.

NUTKU, Özdemir: 2002. **Sahne Bilgisi**, Kabalcı Yayınları, İstanbul.

ORHON, E. Nezi: 1998. **Sinemada Gerilimin Yaratılması ve Alfred Hitchcock Filmleri**, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

OKYAY, Sevin: 2002. **120 Filmde Seyri Alem**, Phoenix Yayınevi, Ankara.

OSKAY, Ünsal: 1991. **Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması**, Der Yayınevi, İstanbul.

OLIVER, Martin: 2000. **Muhteşem Filmler**, (Çev: Ali Çimen), Timaş Yayınları, İstanbul.

ÖNGÖREN, M. Tali: 1991. **Senaryo ve Yapım**, Alan Yayıncılık, İstanbul.

ÖZODAŞIK, Mustafa: 2005. **Yalnızlık**, Tablet Kitabevi, Konya.

ÖZÖN, Nijat: 1972. **100 Soruda Sinema Sanatı**, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

PAGLIA, Camilla: 2000. **Kuşlar**, (Çev: S. Suner), Om Yayınevi, İstanbul.

PAVIS, Partice: 2000. **Gösterimlerin Çözümlemesi**, (Çev: Ş. Aktaş), Dost Yayınları, Ankara.

PETRIC, Vlada, Dziga, Vertov: 2000. **Sinemada Konstrüktivizm**, (Çev: Güzin Yamaner), Öteki Yayınevi, Ankara.

ROLOFF, Bernard, SEEBLEN Georg: 1996. **Erotik Sinema**, (Çev: V. Atayman), Alan Yayıncılık, İstanbul.

ROTHA, Paul: 1996. **Sinema Tarihi Ülke Sinemaları**, (Çev: İ. Şener), Sistem Yayıncılık, İstanbul.

ROTHA, Paul: 2000. **Sinemanın Öyküsü**, (Çev: İ. Şener), İzdüşüm Yayınları, İstanbul.

ROTHA, Paul, Griffith, Richard: 2001. **Sinema Yazıları**, (Çev: A. Ovatman), İzdüşüm Yayınları, İstanbul.

SCOGNAMILLO, Giovanni, ARSLAN Arif: 1999. **Doğu ve Batı Kaynaklarına Göre Şeytan**, Karizma Yayınları, İstanbul.

SCOGNAMILLO, Giovanni: 1997. **Dünya Sinema Sanayi**, Timaş Yayınları, İstanbul.

SCOGNOMILLO, Giovanni: 2003. **Çocuk ve Sanat**, (Editör: N. Savcıoğlu), Us Yayınları, İstanbul.

STANISLAVSKI, Konstantin: 1996. **Bir Aktör Hazırlanıyor**, (Çev: S. Taşer), Papirüs Yayınları, İstanbul.

ŞENYAPILI, Önder: 2002. **Sinema ve Tasarım**, Boyut Yayınları, İstanbul.

WAJDA, Andrej: 1986. **Sinema ve Ben**, (Çev: F. Ant), Afa Yayıncılık, İstanbul.

WEBER, J. Paul: 1995. **Sanat Psikolojisi** (Çev: C. Erseven), Ürün Yayınları, Ankara.

TARKOVSKI, Andrey: 2000. **Mühürlenmiş Zaman**, (Çev: F. Ant), Afa Yayıncılık, İstanbul.

TOLSTOY, L. Nikolayeviç: 2000. **Sanat Nedir?**, (Çev: K. Demirkıran), Şule Yayıncılık, İstanbul.

THOMPSON, Kristin, BORDWELL, David: 2003. **Film History**, Universty of Wisconsin.

TRUFFUAT, François: 1987. **Hitchcock**, (Çev: İ. Hızlı), Afa Yayıncılık, İstanbul.

YAŞAR, İsmail: 1999. **Balta/zar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

YERES, Artun: 2004. **Göstermenin Sorumluluğu**, Don Kişot Yayınları, İstanbul.

YURIY M. Lotman: 1986. **Sinema Estetiğinin Sorunları – Film Semiotiğine Giriş**, (Çev: O. Özgül), Der Yayınevi, İstanbul.