

HITCHCOCK SİNEMASI: CİNAYET SİNEMASI MI? CİNAYETİN KENDİSİ Mİ?

A. Kadir Güneytepe

Alfred Hitchcock sinemasını popüler sinema içerisinde değerlendirip, kendine has özgün bakış açısını görmeden, yalnızca teknik ve biçimsel yönleriyle ele almak biraz kolaycı bir yaklaşımdır. Bu kolaycılığa teslim olduğumuzda ise, **Hitchcock**'un aslında her filminde geliştirmeyi denediği göstergeler dünyasına ve izleyicisini bu göstergeler üzerinden davet ettiği olay örgüsünün derinliklerindeki anlamlar dünyasına giden yolculuğu da kaçırmış oluruz.

Hitchcock'un kurmaya çalıştığı bu ilişki, izleyicinin kendinde sakladığı, belki de baskıladığı birtakım duyguların, izleme edimi esnasında açığa çıkarılması ve onun bununla yüzleştirilmesine dayanır. Böylece izleyicinin yüzleştiği bu duygunun, kendine çok yakın, yaşamın içinde ve her an karşılaşılabileceği ya da deneyimleyebileceği sınırlar içinde olduğunun farkına varmasını sağlamış olur. Bu, izleyiciye, filmin, sahip olduğu değer yargıları açısından, kendini de sorgulayabileceği bir alanda olduğu duygusunu güçlü bir biçimde duyumsatmasıyla birleştirilir. Tüm bunlar da **Hitchcock**'un iyi ve kötünün birbirinden ayrılmazlığına dayalı ahlaki kabulüyle temellendirilebilir. Böylece **Hitchcock** aslında izleyiciyi bir bakıma suça ortak edecek kuramsal temeli de sağlamış olur. “*Şeytani itkiler*”in aslında tümümüzde var olduğunu, çoğumuz için bilinç düzeyinde olmasa da kirli arzulara sahip olduğumuz, bir gizil özelliği barındırdığımız gerçeğini yüzümüze vurur.

İzleyiciyle kurulan bu yakınlık, filmlerin gerilim dolu izleğinin, neredeyse son bulana kadar, izleyicinin duygu dünyasının çok yakınlarında durabilmesini sağlamıştır. İzleyiciyi kendine bağlayan mevzuu ise oldukça bilindikdir.

Ölüm Kararı'nda (*Rope*, 1948) aslında baskılanmış eşcinsel bir ilişkinin çözülüşü olarak görülebilecek olan, iki katil arasındaki belirsiz ilişkide ya da daha

çarpıcı bir biçimde **Gizli Teşkilat**'taki (North by Northwest, 1959) kahramanın durumunda olduğu gibi, izleyiciye, sürekli çok saygın bir işe ve toplumsal konuma sahip olsa bile, çok yakınlarında gezinen birçok tehlike karşısında, içinde bulunduğu bu kocaman evrende bunların hiçbirinin bir önem taşıyor olduğu telkin edilir. Her an bu tehlikelere açıksındır ve bu tehlikeler karşısında sahip olduğun değerlerin dışına çıkacak eylemlerde de bulunabilirsin. Böylece izleyicinin kendinde de gizil olarak duran ve bilinçli düşünce alanını belirleyebilecek, bilinçdışına hapsolmuş, bastırılmış bir *değerler* dünyasının olduğunu acımasızca yüzüne vurur. Bir yandan da buna eşlik eden konuların, ele alınan her olay örgüsünün birbirinden farklılığı ve izleyicinin buna dahil olma isteği, hem bir filmi izleyicinin farklı açılardan değerlendirmesi ve yorumlamasını beraberinde getirmekte hem de **Hitchcock**'un kendi film yapma biçimindeki hızlı gelişme ve çeşitliliği göstermektedir.



Hitchcock'un sunduğu bu yalınlık ve sıradanlık bir yanıyla da izleyiciyi filmin ana karakterleriyle özdeşleşme kurma konusunda cesaretlendirir. Karakterlerin yapmacık olmayışları ve kusursuz olmama durumları aracılığıyla izleyicinin karşı koyamayacağı bir yakınlık sağlanmış olur. Sonrasında ise kahramanın aslında görüldüğü gibi olmadığı gerçeğiyle izleyiciyi yüzleştirir. Artık izleyiciyi kahramandan vazgeçemeyeceği bir alana çekmiştir. Bu noktada izleyiciyi kahramanın eksiklik ve yetersizliklerini çaresizce kabullenmek ve kendisinin de aslında bu sınırlar içinde gezindiği gerçeğiyle yüzleşmek zorunda bırakır. Buna en güzel örnek **Şüpheli**'deki (Suspicion, 1941) Lina dolayısıyla gördüğümüz Johnnie

karakteridir. Johnnie oldukça romantik ve canlı, gündelik kaygı ve sınırlamaların oldukça uzağında, kusursuzlaştırılmamış bir karakterdir. Ancak zamanla kadının bakışından adamın aşırılıklarından giderek korkmaya başlarız. Buna karşın **Hitchcock** adamı izleyicinin onu lanetleyerek kendi kandırılmışlık duygusuyla rahatlayabileceği bir sınıra çekmez ve bir süre sonra izleyiciyi kadının bakışına konumlayarak kadının içgüdülerinin aslında izleyicinin kendi içgüdüleri olduğuna onları inandırır.

Hitchcock izleyici üzerindeki süregiden gerilimi, hep yanlış anlaşılmanın kahramanı çektiği şüphe alanı içerisinde, izleyicinin kahramanla kurduğu özdeşleşme ilişkisi üzerinden kendine de her an suçüstü yapılacağı duygusuyla canlı tutar. Bu, kahramanın işlemediği bir suçun sanığı olma durumu, aslında köklerini **Hitchcock**'un geçmişinde bulan, süregiden bir gerilimin içinde gerçekleşir. Bu gerilim ve korku sarmalı birçok iyi filminin tam da ortasında bulunur.



Gerilim unsurunun aslında bu kadar olağan olma durumu, konunun oldukça dar bir alana sıkıştırılıp, onun sıradan nesnelere ve kişiler üzerinden gelişen olayların içinde yaratılmasını beraberinde getirmiştir. *Arka Pencere*'de (Rear Window, 1954) Lisa şüpheli bir katilin evine girdiğinde onu izlemekte olan Jeff, katilin eve geldiğini gördüğü halde onu uyarmak ya da kurtarmak adına herhangi bir şey yapamaz. Jeff'in Lisa için yapabileceği herhangi bir şey yoktur. İzleyici de sahneye Jeff'in yerinden bakmaktadır ve aynı şekilde Lisa adına çaresizdir. Bu esnada gerçekleşen ve izleyicinin de özdeşleştiği karakterler üzerinden algıladığı bekleyiş

içerisinde gerilim her adımda biraz daha artar. Jeff'in ayağı alçılıdır ve Lisa'yı kurtarması olanaklı değildir. Bu izleyicideki çatışmayı daha da artırır ve tüm bu sahnelerin gerilimi Jeff'in ayağındaki alçı gibi bir engele bağlanmıştır. Böylece **Hitchcock** masanın altındaki bombayı patlatmak yerine masanın altında bir bomba olduğunu fısıldar sürekli, her an patlayabilir ve izleyici de her an bu düşünceyle yüzleştirilir.

Hitchcock bu durumu *mcguffin* kavramıyla tanımlar ve bu da sinemasının en ayırt edici niteliğidir; aslında *mcguffin* nesnesinin çoğu zaman herhangi bir önemi de yoktur. Ancak bu biçimde izleyicinin dikkatini sürekli filmin içinde tutar ve duygularını yönlendirir. Aynı zamanda gerilim kusursuz bir biçimde denetim altında tutularak, izleyici açısından yoğun bir katılım istemi de yaratılmış olur. Böylece gerilim unsuru, daha içsel ve ahlaki bir düzeye, bakışa ve daha psişik süreçlere, arzuya ve aslında bir tür travmaya, bastırılmış duygulara aktarılır. Aslında istenen de izleyicinin bilinçdışını serbest bırakması ve bilinç düzeyinde pek ayırdında olmadığı arzularının peşine düşmesidir.

Filmlerinin bu tematik yapısı, onun kullandığı çok katmanlı anlatım biçimiyle birlikte psikanalitik ve *Freudyen* okumalar için de heyecan verici bir alan açmıştır. Bu psikolojik öğelerin zekice işlenişi aynı zamanda takıntılı ve kusursuz olmayan karakterler üzerinden Amerikan rüyası kapitalist sistemin de naif bir eleştirisi olarak da okunabilir. Burjuva dünyasının yanıltıcı bir biçimde güven verici görünen yüzünün altında yolunda gitmeyen bir şeylerin varlığı görülür gibidir. Aslında olağan yaşam için aşırı kusursuz olarak algılanan tüm bu orta sınıf ilişkileri ve değer yargıları hiç de gösterildiği gibi değildir.

Arka Pencere'de küçük köpeğini boğulmuş bir biçimde bulan yaşlı kadının dediği gibi: "*Herkes yalan söylüyor! Neden birbirimizi sevemiyoruz?*". Bu soru bir biçimde aşırı kusursuzlaştırılmış yaşamların ne kadar sahte olduğunu, her an kırılmaya çok açık dengeler üzerine kurulduğunu, sahip olunan bu parlak statü ve rollerin altında dışlanmalara neden olacak, saklanması gereken çok sayıda eğilimin varlığını göstermektedir. Bunu açığa çıkaracak olan da *sapkın öge ya da görünen ama algılanması kolay olmayan bir suç lekesidir*.

Hitchcock filmlerinin büyük bir bölümü, bununla uyumlu olarak, güvenli ve kendi içinde aslında huzurlu bir ortamda konuyla pek de ilgisi olmayan kişilerin kendilerini birdenbire belirsiz bir şeyin içinde bulmalarıyla gelişen olaylara dayanır. **Sapık** (Psycho, 1960) filminde aslında basit bir hırsızlık olayı birdenbire

cinayetler dizisine dönüşüverir. **Gizli Teşkilat**'ta bir yanlış anlaşılma, Tornhill'in hayatını alt üst eder. **Kuşlar**'da (The Birds, 1963) kuşların beklenmedik ve tanımlanamayan davranışları yaşamı sarsar. Tüm bunlar temelde paranoyatik bir duyguyu beslese de karakterler arasındaki ilişkiler bu tekinsiz durumla aradaki dengeyi kurabilmeyi sağlar. Bu aslında sıradan bir karakteri özne olmaya çağırmaktır. Tehdit eden unsurun varlığın tek dayanağı haline gelmesi durumudur. Çünkü özünde, aslında *ötekinin* ondan ne istediğini bulmaya dayalı olan bir serüvenin içinde kendilerini bulurlar. Bu, aynı zamanda kişinin kendi başına veya ilişki kurduğu diğer insanlarla hem kişisel olarak hem de karşılıklı olarak gelişim gösterdiği bir süreçtir. Bu süreçte genelde merkezde erkek karakterler vardır ve bu karakterlerin karşısına ondaki bu eksikliğin tamamlayıcısı olarak kadın karakterler konumlandırılır. Sonuçta erkek karakterler, tamamlayıcısıyla kurduğu bu ilişki dolayısıyla tam bir dönüşüm gerçekleştirir. İzleyici ise bu dönüşüm sürecinde özdeşleşme unsuru olarak her iki karakter arasında salınır durur. **Kuşlar**'da da bu bölünme ve salınım zaman zaman diğer karakterlere doğru (örneğin Annie gibi) kaysa da temelde Melanie ve Mitch arasında gerçekleşir. Ama asıl temel karakter Melanie'dir ve olaylar bu karakter üzerinden ilerler. Daha filmin başında Mitch, Melanie'yi özne olmaya davet eder. Melanie de bu çağrıya Mitch'in, babasının eksikliğini gidermesini ve böylece *öteki olana*, eksikliğini kapatmasını sağlayacağı bir yanıt verir.



Hitchcock'un ürettiği gerilimin izleyici açısından etkileyici olmasının bir başka okuması da, bu tür psikik karakterler üzerinden izleyiciye istediği denetimli gerilimi vermesi biçiminde olabilir. İzleyicinin bilinçdışına itilmiş tüm dürtü ve istemler hem ondan uzak bir alanda, yani yaşamının dışında gerçekleşmekte hem de denetimli bir biçimde tüketilebilmektedir. Böylece izleyicilere, bir yandan gerilimi denetleyebilecekleri bir alanda kahramanların sıra dışı ve gizemli öykülerini izletip istediği rahatlamayı verirken diğer yandan da olağan yaşamlarına döndüklerinde böyle bir kişi olmamanın verdiği hazzı duyumsatarak onlara olağan bir insan olmanın huzurunu da sağlamaktadır. Bir başka deyişle izleyici gerçek yaşamda belki arzuladığı ancak ahlaki boyutu açısından bilinçdışına ittiği duyguları, karakterle kurduğu özdeşleşme üzerinden, ahlaki herhangi bir bedel ödemedi ya da sorgulama yapmadan tüketebilmektedir. İzleyicinin bu psikik durumunu **Hitchcock** da gerilimin temel unsuru olarak kullanır gibidir. Ancak bu rahatlamamanın sonunda suçluların bir biçimde cezalarını bulması ise aynı zamanda kural koyucu üst benliğe, onun temsilinde kurucu ve toplumsal normlar düzenine sunulan sadakati göstermekte ve onun çizdiği çerçeve içinde kalarak da politik sınırlarını belirlemiş olmaktadır. Bu durum bizi **Hitchcock**'ta, korkunun basit bir rahatlama ve kişisel bir arınma olarak kullanılmasının ötesinde onun ideolojik uzantılarına götürür. **Hitchcock**'un kullandığı temaların merkezinde oldukça sıradanlaşmış ve olağan yaşam alanı içerisine sızmış bu tehlikeli durum ve şüphe karşısında izleyicinin tek sığınağı da örtük bir biçimde müesses nizamın ta kendisi olarak sunulmaktadır. Aslında bu noktadan itibaren artık ideolojik bir nesneye dönüşmüş olan izleyiciye, yüzleştiği bu oldukça yalın, hatta büyük oranda ortak edildiği korku çemberi içerisinde, ancak yeniden kurgulanıp sunulan normallik içerisinde kaldığında güvende olabileceği telkin edilir. Korku nesnesi olarak sunulan da bu normallığe yönelik bir tehdittir aslında. (**Kuşlar**'da normal yaşamın kuş saldırısıyla tehdit edilmesi, **Gizli Teşkilat**'ta bir yanlış anlaşılmanın Tornhill'in olağan yaşamını alt üst etmesi gibi.) Olağan olanın bu tehdidi ise tehdit unsurunun (kişi ya da nesne) ötekileştirilip bu alanın dışına atılmasıyla son bulur. İzleyiciye dolaylı olarak güvenli bir alan çizilmiş olur. Böylece bu anlatım, sinemanın kitlesel kültürün inşasında, oldukça *kişiselleşmiş korkular* üzerinden yalnızca izleyicinin basitçe rahatlamasının ötesinde onun bir ideolojik nesne olarak biçimlendirilmesi anlamına da gelmektedir. Temel kişisel korkuları temel alarak arkadan kültürel bir meşruiyet alanı açmış olur.

Bu durum tam da **Žižek**'in *Lacancı* yorumuna denk düşmektedir. **Žižek**'e göre izleyicinin tümüyle kontrolündeymiş gibi gözüken, perdeye yansıyan görüntüler üzerindeki, izlemeyle elde ettiği denetim duygusu oldukça yanıltıcıdır. **Žižek**, *Lacancı* yorumuyla, bu görüntüleri, imgeselin ve simgeselin değil, *gerçek*'in tezahürü olarak görür ve ondaki bozukluğa dikkat çeker. İzleyicinin güvenli alanı bilerek sarsılır ve güven içinde izlediği alan artık tekinsiz bir alana dönüşür. Böylece *gerçek*, izleyicinin güvenli alanına sızar. Bu andan itibaren izleyicinin yüzleştiği artık kendi arzularıdır. Böylece **Žižek**'e göre, *Sapık* üzerine yaptığı değerlendirmeyi daha da genelleştirerek söylersek, izleyicinin bilinçdışında, karakterin sıra dışı durumuyla sağlanan bu özdeşleşmeden yükselen endişe, yalnızca basit bir endişe, filmde kaynaklanan bir endişe olarak geçiştirilemez ve bu aynı zamanda izleyiciyi, özdeşleşme kurduğu şeyin yerine de yerleştirir. Yine *Sapık* filmine geri dönersek, bu filmde, izleyicide olayları güvenli alanında, dışarıdan izlediği duygusu uyandırılırken aslında izleyiciyi altüst edecek bir dil kullanıldığı görülebilir. Bu da izleyiciyi aslında kendi arzularıyla yüzleştirmesinden kaynaklanır. **Žižek**'e göre Norman Bates'in Marion'u arabanın bagajına koyup gömdüğü sahne izleyiciyi güvenli alanından çıkartır ve kendi arzusuyla yüzleştirir. Norman Bates'in bataklığa ittiği arabanın bir bölümünün yüzeyde kalmasıyla Norman Bates'in ve izleyicinin yaşadığı endişe, izleyicinin tarafsız görünümünü ortadan kaldırır ve izleyici Norman Bates'in arzusuyla kendi arzularının aynılaştığı gerçeğiyle yüzleşir; izleyici arabanın batması umuduyla aslında Norman Bates'in tarafına geçmektedir. Bu anlamda *Lacancı* bakışa göre böyle bir arzuyla özdeşleşmek izleyiciyi de katil konumuna yerleştirmektedir. **Hitchcock** da bakışın bu özelliğini kullanarak izleyicinin güvenli alanını ortadan kaldırır ve pencerenin ardından izlenen *gerçek* bir anda içeri dolar. Bu, izleyicinin düzenli, olağan seyrini bozar ve izleyiciyi yine kendi olağan yaşamının tekinsiz olasılıklarıyla yeniden kurgulanabileceği bir farkındalık içinde bırakır. Bu anlamda **Hitchcock** sinemasının bir cinayet sineması olmaktan öte cinayetin aslında kendisine dönüştüğünü söylemek çok da yanlış olmaz.

Kaynaklar

“Bakışın İktidar/sızlığ/ı: Lacancı Bir Film Çözümlemesi”, ([bağlantı](#))

“Psycho-Path: Psycho’nun İzinde”, “Psycho” ve “Bir Semptom Olarak Psycho & Norman Bates”, www.sanatlog.com ([bağlantı](#))

Ay, Yağız. “İp: Bir Fragman”, www.sinetopya.com ([bağlantı](#))

Bakır, Burak. *Sinema ve Psikanaliz*. Hayalet Kitap, 2008.

Bayülgen, Burak. “Hitchcock’un Tesadüfleri Üzerine Kısa Bir Yazı” www.otekininema.com, 21 Ekim 2014 ([bağlantı](#))

Wood, Robin. *Hitchcock Sineması*. Kabalcı Yayınevi, 2004.

Žižek, Slavoj. *Lacan Hakkında Bilmeyi Hep İsteddiğiniz Ama Hitchcock’a Sormaya Korktuğunuz Her Şey*. Agora Kitaplığı, 2012.

Žižek, Slavoj. *Hitchcock: Ya da Bir Film Yeniden Çekmenin Özel Bir Yolu Var mı?* Encore, 2015.