

132434 -2

**SINEMADA GERİLİMİN YARATILMASI
VE
ALFRED HITCHCOCK FİLMLERİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Erol Nezih Orhon

Eskişehir 1998

ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
İKTİSADİ İZMİR EKONOMİK İZMİR EKONOMİK İZMİR EKONOMİK

**SİNEMADA GERİLİMİN YARATILMASI
VE
ALFRED HITCHCOCK FİLMLERİ**

Erol Nezih ORHON

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
Danışman: Prof. Yalçın DEMİR**

**Eskişehir
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ağustos 1998**

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

SİNEMADA GERİLİMİN YARATILMASI VE ALFRED HITCHCOCK FİLMLERİ

Erol Nezih ORHON
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı
Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ağustos 1998
Danışman: Prof. Yalçın DEMİR

Sanat eserleri anlam taşırlar ve mutlaka bir şeyle ilgilidirler. Bu, aynı zamanda insanın doğasına özgü de bir durumdur. Sanat eserinin anlamı, sadece onun dış görünümü değil aynı zamanda dış görünümle, bu görünümün taşımak istediği ifade arasındaki ilişkileri, heyecanları, gerilimleri, ruh hallerini kapsamaktadır.

Bir sanat olarak sinema, gerçekliği yeniden kurmada, görüntüleri, sesleri, hareketleri kullanır. Sinema, heyecan ve gerilim doludur, çünkü içinde insan ögesi taşır. Dış dünyaya çok benzer, dünyadaki günlük gerilimleri taşır, yansıtır.

Sinema ile izleyicilerin görme ve işitme duyularına seslenilir, görsel ve işitsel imler bütünü oluşturulur. Görsel ve işitsel bir sanat olan sinemanın da amacı, bu görüntüler ve sesler yardımıyla izleyicilerin duyularını uyaran, onları belirli tepkilere yönelten bir yapıtı ortaya koymaktır.

Sinemanın bir sanat olarak izleyicisine yaşattığı, hissettirdiği gerilimlerin, heyecan fırtınalarının görsel ve işitsel araçlarla ortaya konmasında, tasarlanmasında ve izleyiciye yaşatılmasında Alfred Hitchcock filmleri öne çıkmaktadır.

ABSTRACT

Cinema is one of the essential art form in human history. When we think about cinema, we do not only think about technical and aesthetic pieces; we also consider the importance of human psychology. People who are interested in art know that art is part of human life and its interaction. Psychology plays an important role in different art forms. From a view point of cinema, the usage of aural and visual elements have a great impact on human psychology. The creation of suspense depends on the right appropriate usage of these elements. As we can see from the productions of Alfred Hitchcock, he may be called the master of suspense. His work must be considered as an art of suspense.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

İmza

Danışman: Prof. Yalçın DEMİR
Üye: Prof. Dr. Naci GÜÇHAN
Üye: Prof. Dr. Levend KILIÇ

Tezin kabul edildiği tarih: 9 Eylül 1998.

Erol Nezh Orhon'un "Sinemada Gerilimin Yaratılması ve Alfred Hitchcock Filmleri" başlıklı tezi 9 Eylül 1998 tarihinde, yukarıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, İletişim Bilimleri Anabilim Dalında, Yüksek Lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Enver Özkalp
Anadolu Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iv
DEĞERLENDİRME KURULU VE ENSTİTÜ MÜDÜRLÜĞÜ ONAYI.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
1. GİRİŞ.....	1
1. 1. Sorun	1
1. 2. Amaç.....	10
1. 3. Önem.....	11
1. 4. Varsayımlar.....	12
1. 5. Sınırlılıklar.....	12
1. 6. Tanımlar.....	12
2. YÖNTEM.....	14
2. 1. Araştırma Modeli.....	14
2. 2. Veriler ve Toplanması.....	14
2. 3. Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması.....	14
3. BULGULAR VE YORUM.....	16
3. 1. Gerilim.....	16
3. 2. Gerilimi Belirleyen Öğeler.....	17
3. 2. 1. Heyecan.....	17
3. 2. 2. Huy ve Mizaç.....	21
3. 2. 3. His.....	22
3. 2. 4. Korku.....	22
3. 2. 5. Kaygı.....	24

3. 3. Filmde Görsel-İşitsel Öğelerle Gerilim Yaratma.....	26
3. 3. 1. Senaryonun Gerilime Yönelik Kurulması.....	32
3. 4. Filmde Görsel Öğelerle Gerilim Yaratma.....	37
3. 4. 1. Kameraya Bağlı Etkiler.....	44
3. 4. 2. Aydınlatmaya Bağlı Etkiler.....	47
3. 4. 3. Renklere Bağlı Etkiler.....	50
3. 4. 4. Mekan ve Dekora Bağlı Etkiler.....	51
3. 4. 5. Karakterlere Bağlı Etkiler.....	55
3. 4. 6. Kurguya Bağlı Etkiler.....	56
3. 5. Filmde İşitsel Öğelerle Gerilim Yaratma.....	61
3. 6. Alfred Hitchcock Filmlerinde Gerilimin Yaratılması.....	66
3. 6. 1. The Lodger.....	71
3. 6. 2. 39 Steps.....	71
3. 6. 3. Rebecca.....	73
3. 6. 4. Suspicion.....	74
3. 6. 5. Shadow of a Doubt.....	74
3. 6. 6. Notorious.....	76
3. 6. 7. The Paradine Case.....	77
3. 6. 8. Rope.....	79
3. 6. 9. Dial M For Murder.....	80
3. 6. 10. Rear Window.....	81
3. 6. 11. The Man Who Knew Too Much.....	82

3. 6. 12. Psycho.....	83
3. 6. 13. Birds.....	87
4. ÖZET, SONUÇ VE ÖNERİLER.....	90
4. 1. Özet.....	90
4. 2. Sonuç.....	91
4. 3. Öneriler.....	93
KAYNAKÇA.....	95

1. GİRİŞ

1.1. Sorun

Sanatın eksiksiz bir tanımını yapmak oldukça güçtür. Bu tanım isteğe ve güdülen amaçlara bağlı olarak, devirlere ve toplumlara göre değişebilmektedir. Daha başka bir deyişle, toplumların ve kişilerin sanat denilen olaydan beklentilerine göre tanım değişiklikler gösterebilmektedir (Kımay, 1993, s.1).

Sanatı, genellikle, belli bir malzemeyi belli bir anlatım yoluyla, teknikle işleyerek ortaya koyan, bu malzeme yardımıyla belli bir insani kavramı canlandırarak seyirciyi, okuru, dinleyiciyi etkileyen bir çalışma olarak tanımlayabiliriz (Özön, 1972, ss.9-10).

Bir diğer anlamda sanat; insanın yeteneklerini yalnızca pratik, yani fayda sağlamaya yönelik amaçlar için değil, evrenin ve dünyanın sırlarına erişebilmek, kişisel bunalımları yatıştırabilmek, heyecanlarını doyurmak ve başkalarına duyurmak, ve nihayet, ruhsal özlemlerine uygun düzeyde yaşayabilmek isteğiyle kullanması ve değerlendirmesi olarak da tanımlanabilmektedir (Kımay, 1993, s.1).

Sanat, eğlencenin sömürdüğünü belirtir. Sanat, aynı zamanda da insan hafızasında yerleşmiş kalıplardan bağımsız kalabilmek demektir; eğlence geçmiş tarafından duruma bağlı olduğundan şu anda da duruma bağlıdır. Eğlence, ne istiyorsak onu verir; sanat ise bize bilmeyip de isteyeceğimiz şeyleri verir (Mast ve Cohen, 1979, ss.755-756).

Sanatı, belki de duyularımızın daha önce ancak doğanın açabildiği gizemli kilitlerini açmak için usta işi anahtarlar yapmaya benzetebiliriz (Gombrich, 1989).

Bütün sanatların amacı; okuru, seyirciyi, dinleyiciyi etkileyen, insanın duyularını çeşitli yönlerden uyaran, onları belirli bir tepkiye yönelten bir ürün ortaya koymaktır. Her sanat, insanın duyularına yönelirken daha etkileyici, daha uyarıcı olmak amacıyla çeşitli yöntemlere başvurur (Özön, 1972, ss. 9-10).

Duygunun denetsiz bir duruma getirdiği duygusal yaşantıyı değerli bir aşamaya çıkarmak sanatın hedefidir. Çünkü sanatçı hayatı aklıyla değil, sezgisiyle yorumlar. Duygulara bir düzen verir. Sanatçı duygusal yaşantıyı dışarıdan alır. Hayat ile sanat arasındaki benzerlik bu duygusal yaşantıdır (Nutku, 1971, s.49).

Sanat aracılığıyla insanın duyularına yönelmede, duyuları etkilemede yaratıcıya -sanatçı- önemli sorumluluklar düşmektedir. Bu bağlamda, sanatçının konumu, kasanın şifresini bilmeyen hırsızın konumuna benzer. Elindeki maymuncukla harekete geçen hırsız gibi, sanatçı da yalnızca esnek aletlerle kilitleri yoklayabilir; bu arada duyarlı parmakları hassas bir noktayı duyumsayınca yıldırım hızıyla harekete geçip, bulduğu fırsatı değerlendirir. Kilit bir kez açıldıktan ve uygun anahtar yapıldıktan sonra, eylemin yinelenmesi artık güç değildir (Gombrich, 1989). Artık izleyicisi de kolaylıkla eserin bir parçası haline gelebilir, özdeşleşebilir. İzleyicinin de eline bir anahtar geçebilmektedir.

Bir sanatçı için sanat eseri sonuçta tuval üzerindeki boya değil, algılanan imgedir. Resimde bulunan bir duvar dikey olarak görünüyorsa, o dikey demektir. Eğer aynada, içinde yürünebilir bir mekan görünüyorsa, tıpkı filmlerde olduğu gibi izleyicilerin oraya doğru yürümeye çalışmamaları için bir neden yoktur (Arnheim, 1974, ss. 17-18). Sanatçının da izleyicisinden beklentisi bu katılım ve eseriyle bir bütün oluşturması olacaktır.

Sanatların içeriğiyle ilgilendikçe ve bu içeriğin nasıl etkin olduğunu anlamak için çaba harcadıkça, sanatın yaratım sürecinin ne kadar yoğun bir yapıya sahip olduğunu anlayabiliriz.

Her sanat yapısının bir şeyler ifade etmesi gerekir. Bu, en başta, yapının içeriğini oluşturan tek tek nesnelerin ortaya koyduklarının ötesine geçmesi gerektiği anlamına gelmektedir (Genç ve Sipahioğlu, 1992, s.124). Sanat eserleri her parçanın taşıdığı biçimsel ifadelerin ötesinde içerik olarak anlam taşımaları ve en önemlisi kendilerini biçim-içerik ilişkisinin kuvvetli bir şekilde yaşadığı bir süreçte ifade etmelidirler.

Sanat eseri bir anlam taşır ve mutlaka bir şeyle ilgilidir. Bu, varoluşumuzun doğasına özgü bir durumdur. Sanat eserinin anlamı, sadece onun dış görünümünü değil aynı zamanda dış görünümle, bu görünümün taşımak istediği ifade arasındaki ilişkileri -heyecanlar, gerilimler, ruh halleri, korkular- de kapsamaktadır (Arnheim, 1974, ss. 62-63).

Aristoteles düşüncesinde sanatın karşılığı 'mimesis' yani taklit (öykünme) dir. Sanatçı, belli araçları kullanarak objeleri taklit etmektedir (Tunalı, 1983, ss.99-100).

Aynı şekilde Aristoteles düşüncesinde, başı, ortası, sonu olan, belli uzunluktaki bir eylemin öykünülmesi olan tragedya (Büker, 1989, s.85), insan yaşamını kapsayan duygular, acı ya da acının nedenleri, korkular mimesis yoluyla yeniden yaratılır (Nutku, 1971, s.60; Aristoteles, 1987, s.36).

Aristoteles'e göre tragedya, korku ve acıma duyguları uyandıran eylemleri taklit etmelidir; bu, tragedya denilen sanatın özelliğini teşkil eder (Tunalı, 1983, s.120).

Aristoteles'in acıma ve korku duyguları insanın kötü bir durum içindeki iyi yanına duyulan sempatidir. Bu da duygusal arınmaya ve dolayısıyla duygusal adalete götürür kişiyi. Onun için katarsis, acıma ve korku duygularıyla insandaki 'acı veren öğeyi' yıkayıp arıtır (Nutku, 1971, s.58). İnsanı kendine doğru kuvvetlice çeker.

/ Katarsis insan yaşamı için gerekli bir arınmadır. Aynı zamanda gerilimlerin bırakılmasıdır. Bu arınma da korku ve acıma duygularıyla gelir. Bu iki duygu Aristoteles'in düşünce düzeyinde ayrılmaz bir çift olarak yer alır. Acıma, layık olmadığı halde, acıya düşmüş bir kimse karşısında duyulur, korku da acıyı çekenle kendi aramızda bir benzerlik bulmamızdan doğar (Nutku, 1971, ss.57-58).

Tragedya, sanatın bu özelliğiyle, insana ulaşır. Acıyı, korkuyu hissettirir, yaşatır. İzleyeni eserle özdeşleştirir. İnsanın günlük yaşamında meydana gelen farklı duygusal durumlarda, sanat eserinin izleyicisine tattırdığı farklı duygusal durumlarla benzerlik gösterir. Bu, sanat eserinin insan hayatının ayrılmaz bir parçası olduğuna işaret olarak da gösterilebilir.

Gördüğümüz sahne, kendimize çok yakın gelebilir, hatta kendimizinmiş gibiyse, o zaman acıma korku duygusuna dönüşür (Nutku, 1971,ss.57-58). Bunun sebebi, belirtildiği gibi o sanatsal yapıta katılımdan, özdeşleşmedendir. O eserde, insan hayatına benzer parçaların bulunmasındandır.

/ Aristoteles'in tanımlarının üzerinden yıllar geçmesine rağmen sanat, gün geçtikçe farklı biçimler almaya başlamış ancak, biçimlerdeki farklılaşmalara rağmen izleyicisine yönelik tutumunda, özünde değişmemiştir.

Tüm biçimsel değişikliklere rağmen günümüze kadar uygulanagelen sanat ve ortaya çıkan sanat eserleri insanları etkilemeye, onları içine çekmeye devam etmektedir.

Sanatın tanımının yapıldığı ilk günden bugüne, yıllar geçmesine rağmen bir yapıtın insanları salgın altına alması, içlerine yerleşmesi, kaygılandırması, takınak haline gelmesi, insanları tedirgin etmesi günümüz sanat eserlerinde de görölmektedir (Cocteau, 1968).

Özellikle günümüz insanı, görsel imgelerle dolu bir dünyada yaşamaktadır. Günlük yaşantımızın büyük bir bölümü imgelerle haşır neşir olmakla geçiyor. Günümüz insanı gazete, dergi, afiş, televizyon ve sinema araçları tarafından sürekli olarak üretilen görüntüler bütünü altında yaşamını sürdürmek durumunda kalıyor (Arnheim, 1974, s. 1).

Değişen ve gelişen teknoloji ve sonucunda ortaya çıkan daha yoğun görsel-işitsel uyarıcıların bulunduğu bir yaşamın üyesi olan insan, bu yaşamın ötesinde yeni yeni ortaya çıkan ve geçmişten bu yana süregelen sanat dallarının birbiriyle etkileşim içersine girmesine de tanıklık etmektedir.

Yaşadığımız çağda, resim, grafik, fotoğraf ve sinema gibi görsel sanat dalları arasındaki etkileşim, birbirinden ödünç alma ve hatta bunların birlikte kullanıldığı melez formlar alabildiğince çoğalmakta (Arnheim, 1974, s. 4) ve kimi zaman 'farklı' olarak adlandırılacak sanat biçimlerine ve denemelerine tanık olunmaktadır.

Artık, yaklaşımlarda keşfedilen her yeni boyut, daha önce yaşanmamış yeni bir dil ve bakış deneyimi halini almaktadır. Bilim ve sanatta insan, ancak

farklılaşabilen bu bakış deneyimleri sayesinde yaratıcı olabilmektedir (Genç ve Sipahioğlu, 1975, s.9).

Keşfedilen her yeni boyut ve öne çıkan bakış deneyiminin gittikçe önem kazandığı, Aristoteles'in tanımlarından bu yana ve bu tanımlarına paralel olarak gittikçe izleyicisiyle özdeşleşmeyi öne çıkaran yirminci yüzyılın yeni sanatı 'sinema' gün geçtikçe ağırlık kazanmaktadır. Bu yeni sanatın izleyicisiyle paylaştığı duygusal etkinlik, diğer sanatları da içinde bulundurması nedeniyle diğer sanatlara oranla daha da öne çıkar hale gelmektedir.

Sinemanın, Aristoteles düşüncesindeki öykünücü yapısı, korkuların, gerilimlerin, acıların yer aldığı tragedyanın uzantısı sayılabilecek yaklaşımı insanı kendine fazlasıyla çekmeye başlamaktadır.

Sinema sanatının insanı böylesine içine çeken bu yapısı kendisini daha merak edilir, tutkuyla araştırılır, üzerinde konuşulur hale getirmektedir.

"Sinema bir sanattır. Yazılı tarih içinde insanın bulduğu ilk ve tek sanat...İnsan sinemayı daha önce bulamazdı. Çünkü o, endüstri devriminin çocuğudur. Makine çağının olumlu, yaratıcı buluşlarından biridir..."

-Basil Wright- (Eyikan, 1973)

Sinema, çağdaş yaşamda, modern kültürde önemi yadsınmayan bir sanat dalıdır. Yirminci yüzyılın hemen başında gelişmeye başlayan sinema, kendine özgü yapısının oluşturduğu yeni yeni çeşitliliklerle kitlelerin görsel ve işitsel duyularına yönelir (Parsa, 1989,s.1).

Bir sanat olarak sinema, gerçekiğin tüm elemanlarını (görüntüleri, sesleri, hareketleri, v.b.) kullanır (Uluç, 1967). Sinema, heyecan, gerilim doludur, çünkü içinde insan ögesi taşır. Dış dünyaya çok benzer, dünyadaki günlük gerilimleri taşır, yansıtır (Uluç, 1967).

Hayata ilişkin herşey sinemanın bir parçası olabilir. İnsanın günlük yaşamında dikkat etmediği ufak bir şeyden, dünyanın bir başka ucunda olmuş bir olay rahatlıkla sinemanın konusu olabilirler.

Sinema gerçek olanaklarını, kendine özgü yollarını gösterebilmiştir bize. Işık içinde tasarlanabilen ve estetik yönden usa gelebilecek tüm ışık oyunları ile bilimin el verdiği tüm ışık olanaklarının kullanılmasıyla gerçekleştirilen bir sanattır (Canudo, 1968, s.301).

Tüm sanatlar içinde sinema, en uluslararası olanıdır. Bu durum bütün seyircilerin dünyanın her köşesinde çevrilen filmleri gördüğünden, çeşitli görüşlerle yüz yüze geldiğinden ileri gelmiyor: Ama bir o kadar da; zengin teknik değerleri ve sayısız yaratıcı buluşlarıyla sinema bir anlatım aracı olarak, yaşryagelen bütün düşüncelere bir uluslararası buluşma alanı sağladığı için böyledir (Eisenstein, 1960, s.4).

Sinema, diğer tüm sanatlarla bir işbirliği içersindedir. Ancak her sanat farklı uzam ve sanat dilimlerini kapsayabilmektedir. Denilebilir ki, tiyatro düz bir yüzeyde, sinema ise uzayda bir sanattır. Beyaz perde oyununun bu uzaysal çeşitliliği ruhsal durumların en iyi biçimde ortaya çıkmasına yol açar. Bir yüzün en küçük bir ürpertisi, en küçük bir mırıltısını yakalayabilecek kadar ona yaklaşan mercek ile mikrofon, olayları hiç şaşmaz bir insani doğrulukla anlatabilecek güçtedir (Epstein, 1968, s.364).

Sinema sanatı, izleyicisine, takipçisine adeta sarılan, izleyicisini kendisinin isteğiyle eserin bir parçası olması durumuna getiren bir sanat olarak görülebilir.

Sinema, bize çiçeklerin taç yapraklarını açar, kelebeklerin gizemlerini çözer. Bizi büyük olayların ortasına götürür, dağların doruklarına kadar yükseltir, denizlerin dibine indirir, kutuplara kadar sürükler, hem de gerçekten bir sıçrayışta (Griffith, 1968, s.393).

Sinemanın mimetik yoğunluğu (fotoğraf, hareket, ses), kendine yeterli bir dünyanın yaratılmasını olanaklı kılar. Mimar gibi film yönetmeni de çeşitli ortamlardan yeni bir gerçek örer. Dramatik çirkinlik ve gerilimler, hatta trajik son bile, sonunda hoş giden bir varoluşun parçası olarak, estetik bir 'aralık' (distance) ve biçim içinde ortaya çıkarlar (Durgnat, 1967, s.21).

Sinema, görme ve işitme duyularının duyularımızın en canlısı, en işleği, en kesin tepki vereni, en çok iz bırakanı olduğunu bilir. Bir anlamda, böylesine duyularımıza yönelmesiyle izleyicisini kendisine bağlayabileceğini bilir.

Film ile izleyicilerin görme ve işitme duyularına seslenilir, görsel ve işitsel imler bütünü oluşturulur. Görsel-işitsel bir sanat olan sinemanın amacı da, bu görüntüler yardımı ile izleyicilerin duyularını uyaran, onları belirli tepkilere yönelten bir yapıt ortaya koymaktır (Özön, 1985,s.91).

Diğer bir anlamda sinema, sönmek üzere olan ateşi körüklemek isteyen dinsel bir duyguyu, içimizde yeniden tutuşturup doruk noktasına vardtırmak zorunluluğundadır (Faure, 1968, s.349).

Sinema, özgür bir kafanın elindeyse, olağanüstü ve tehlikeli bir silahtır. Düşleri, duyguları, çatışmaları, gerilimleri, içgüdü dünyasını anlatmakta en iyi araçtır. Sinema görüntülerini yaratan mekanizma, işleyişi bakımından, insanın bütün anlatım araçları arasında, anlığın uyku sırasındaki çalışmasını en çok hatırlatanıdır. Film, düşün elde olmaksızın bir öykünmesi gibidir (Bunuel, 1968, s.420).

Sinema, tabiata, insan doğasına çevrilen bir ayna. Evrenimizi meydana getiren o bir çeşit baş dönmesi, kararsızlık, dengesizliği hareket ile gerginlik karışımı yansıtıyor. Ve sinema bunu anlatmalıdır. Sinema bir sanat yapıtı olmak iddiasına sarıldığı anda, herşeyden önce bir film olmalıdır, yoksa biraz edebi herhangi bir anlatım aracının kalıntısı değil (Welles, 1968, s.448).

Film izlemek çoğu zaman güçlü bir deneyim olabilir (Jarvie, 1970, s.209). Çünkü, içinde hayata ilişkin parçalar bulundurur. Bir sanatçının bakış açısını yansıtır ve bu bakış açısıyla sanat eseri olarak film, davranışları etkiler ve etkisi devamlıdır (Jarvie, 1970, s.351).

Sinemanın, patetik (acılı, dokunaklı) yapısı, seyircide derin duygulara ve heyecanlara, gerilimlere yol açar. Seyircinin bu duygusal katılımda “kendisini kaybetmesi” beklenir. Bu da eserin (filmin) izleyicisine kılavuzluk etmesiyle gerçekleşir (Eisenstein, 1968).

Günümüzde, sanat ürünlerinin temelde uyuşumlara dayanan yinelemeli doğası, kendini en iyi biçimde filmler aracılığıyla ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, uyuşumları bilmekten gelen rahatlıkla, farklılıkların bilinmezliğinin yarattığı heyecan arasındaki gerilim, filmleri izlemenin yarattığı heyecan arasındaki gerilim, filmleri izlemenin verdiği hazzın en önemli nedenidir.

Duygusal katılım sırasında ortaya çıkan -Aristoteles'in katarsis dediği- rahatlama, adeta modern dünyanın "zevk iksiri" olmuştur (Abisel, 1995, ss.7-8).

Sonuçta, söz konusu olan sinema ile neler yapılabildiği sorunu değildir. Yalnızca öz de bile nice yeni düşünceler, ülküler ırmak gibi ortaya çıkıverdi. Ama asıl sorun şudur: Araç olarak filmin 'kendisiyle' neler yapılabilir, filmin doğrudan doğruya dili, yapısı, heyecanları, gerilimleri, kısacası kendi koşullarıyla, olanaklarıyla neler yaratılabilir (Eisenstein, 1960,s.4).

Sanatın, katılımcılarına yaşattığı heyecanlar, gerilimler görülmektedir. Sinemanın kendi yapısıyla, Aristoteles'in sanata ilişkin düşüncelerine paralel olarak sanata katılanlara, izleyenlere yönelik tavrı belirginleşmektedir.

Sergei Eisenstein'in da belirttiği gibi araç olarak filmin kendisiyle neler yapılabileceği önemli bir nokta olarak ortaya çıkmaktadır. Sinemanın, bir sanat olarak izleyicisine yaşattığı, hissettirdiği gerilimlerin, heyecan fırtınalarının nasıl ortaya konduğu, tasarlandığı ve bu gerilimlerin izleyiciye yaşatılması bu alanda yapılması gereken bir araştırma olarak ortaya çıkmaktadır. Aynı zamanda, sinemada gerilim ve heyecanın izleyiciye yaşatılmasında uzman sayılan Alfred Hitchcock'un filmlerinin de üzerinde durulması bu alanda yapılması gereken bir inceleme olacaktır.

1.2. Amaç

Bu araştırmanın amacı sinemada izleyici açısından gerilimin nasıl yaratıldığını ve tasarlandığını Alfred Hitchcock filmlerini temel alınarak incelemektir.

Bu amaç doğrultusunda aşağıdaki sorulara yanıt aranacaktır:

1. İnsanda gerilim halinin psikolojik temellerine bağlı olarak;
 - a. Gerilim nedir?
 - b. Gerilimin ortaya çıkmasına neden olan öğeler nelerdir?
 - Heyecan nedir?
 - Huy ve mizaç nedir?
 - His nedir?
 - Korku nedir?
 - Kaygı nedir?
2. Filmlerle izleyicide gerilim yaratmada ;
 - a. Görsel öğeler nasıl kullanılmaktadır?
 - b. İşitsel öğeler nasıl kullanılmaktadır?
3. Alfred Hitchcock filmlerinde gerilim nasıl yaratılmaktadır?

1.3. Önem

Bu araştırma:

1. Gerilim açısından izleyicinin filmlerden nasıl etkilendiğini ortaya çıkartması,
2. İnsan psikolojisinde algısal olarak meydana gelen uyarımlarla ortaya çıkan gerilim durumlarının belirlenmesi,
3. Gerilim yaratmada filmi oluşturan her öğenin planlı bir kullanıma bağlı olduğunun vurgulanması,
4. Filmlerde gerilimi yaratan görsel ve işitsel öğelerin neler olduğunun belirlenmesi,
5. Alfred Hitchcock'un, filmlerinde gerilimi yaratma yöntemlerinin ortaya konulması açısından önem taşımaktadır.

1.4. Varsayımlar

Bu araştırmada, aşağıdaki varsayımlardan hareket edilecektir.

1. Sinema, bir çok sanat dalını içinde bulundurmaktadır.
2. Sinema, bir sanat olarak, çeşitli sanat biçimlerinin yapılarında görülen gerilimi kendi bünyesinde taşımakta ve izleyicilere aktarmaktadır.
3. Sinema, insan psikolojisi üzerinde etkili bir araçtır.
4. Alfred Hitchcock, bugüne kadar çevirdiği filmlerle gerilimi başarıyla yaratan bir yönetmendir.
5. Türkiye’de insan psikolojisi ve sinemayı doğrudan ilişkilendiren kaynaklar oldukça sınırlıdır.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma:

- İnsan psikolojisinde gerilimi yaratan nedenlerle,
- Gerilimin filmik araçlarla nasıl yaratıldığıyla ve
- Alfred Hitchcock filmleriyle sınırlıdır.

1.6. Tanımlar

Efekt: Bir filmin görüntülerinde doğal kaynakların dışında elde edilmiş öğeler. Bunlar gürültü, doğa sesleri, yağmur, kar...gibi sese ve görüntüye ilişkin etkiler olabilir.

Film Noir (Kara Film): Gangster ve polis filmlerinin bir eşidi. İkinci Dünya Savaşı sırasında A.B.D.nde gangster filmlerinin yerini almaya başlayan kara film, suçlu çevresini psikolojik özellikleriyle yansıtmakta; soygun, öldürme,

şantaj, uyuşturuğu madde kaşakçılığı...gibi suçların birbirini kovaladığı, feci ölümlerin birbirini izlediği bir çevreyi çok kez bu çevreden birinin gözüyle yansıtmaktadır.

Görüntü: Filmin alıcıda kullanılması sırasında duyarkatın ışıktan etkilenmesi sonucu oluşan resim. Gerçekten varolmadığı halde varmış gibi göze görünen şey, tayf.

İmge: Hayal, duyulur bir kaynaktan gelen tasarım.

Katarsis: İnsanda varolan acıma ve korku duygularının insanın acıdan kurtulmasına, arınmasına yardımcı olması.

Mac Guffin: Görünen bir nesnenin hiçbir önemi olmadığı halde gizemli bir yapıya büründürülerek, heyecan ve gerilim verici bir şekilde gösterilmesi.

Mimesis: Taklit, öykünme, sanatçının belli araçları kullanarak objeleri taklit etmesi.

Patetik: Acılı, dokunaklı.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırma Modeli

Araştırma, tarama modelindedir. İnsan psikolojisinde gerilime yol açan sebepler ve filmdeki görsel ve işitsel araçlar aracılığı ile izleyicide gerilimin yaratılması, daha özelden Alfred Hitchcock filmlerinde gerilimin yaratılması incelenecektir.

2.2. Veriler ve Toplanması

Filmlerdeki görsel ve işitsel araçlarla izleyicide gerilimin yaratılması ve Alfred Hitchcock filmleriyle gerilimin yaratılmasının örneklenmesi üzerine yer alan kaynaklar üç bölümde toplanabilir:

1. Gerilimin psikolojik temellerine ait bilgiler

- Gerilimi tanımlayıcı bilgileri,
- Gerilimi belirleyen öğelere ait bilgileri içermektedir.

2. Filmlerde gerilim yaratan öğelere ait bilgiler

- Görsel öğelere ait bilgileri,
- İşitsel öğelere ait bilgileri kapsamaktadır.

3. Alfred Hitchcock filmlerinde gerilimin yaratılmasına ilişkin bilgileri içermektedir.

Filmlerdeki görsel ve işitsel öğelerle izleyicide gerilimin yaratılması ve Alfred Hitchcock'un filmlerinde gerilime ilişkin çalışmalarının incelenmesinde yerli yabancı kaynaklardan faydalanılmıştır.

2.3. Verilerin Çözülmesi ve Yorumlanması

Birinci gruptaki kaynaklar insan psikolojisi üzerinde yoğunlaşan ve bu alanda çalışmalar yapan uzmanlar veya bu alana yakın disiplinlerde çalışanlarca yazılmıştır. İkinci gruba ait bilgiler bir anlamda uyarılma niteliği kazanmaktadır.

Sinemanın uygulama alanı içersinde insan psikolojisine yer veren kaynaklar elde yok denecek kadar azdır. Bu nedenle, filme ilişkin öğelerin insan psikolojisi üzerindeki etkileri uyarlama niteliği kazanmaktadır. Üçüncü gruptaki kaynaklar, Alfred Hitchcock'un gerilimi yaratmadaki çalışmalarını ortaya koymada oldukça yeterlidir. Bunun başlıca sebeplerinden biri bir tür olarak incelendiğinde 'Gerilim' türünün Alfred Hitchcock'la özdeşleşmesi ve bu alanda yazımsal bir çok eserin bulunmasıdır.

Sergei Eisenstein, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Siegfried Kracauer, Donald Spoto, Raymond Durgnat ve François Truffaut gibi sinemaya ilişkin bir çok düşünür ve yönetmenin insan psikolojisi ve film ilişkisine doğru yöneldiği görülmektedir.

İnsan psikolojisi ve filmlerin görsel-işitsel etkileyciliği üzerine birbirinden bağımsız kaynakları bulmak mümkündür. Ancak, sinemaya ilişkin uygulamaların insanda gerilim yaratıcı etkilerini görebilmek neredeyse mümkün değildir. Varolan kaynaklara paralel olarak, filmler aracılığı ile gerilimin yaratılmasında insan psikolojisini de kapsayan kaynakların ortaya çıkartılmasında bu iki ayrı parçanın bir araya getirilmesi gerekmektedir.

3. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, çalışmanın yöntem bölümünde belirtilen kaynaklara paralel olarak çıkartılan bulgulara yer verilecektir. Yöntem bölümünde belirtilen kaynaklardan elde edilecek bulguların değerlendirilmesi amaçların ortaya konulduğu soruların sırası doğrultusunda yer alacak ve gerektiğinde yoruma gidilecektir.

İnsanın psikolojik yapısı gereği çevresinden gelen işitsel, görsel, duyuşsal etkilere karşı bir tepki vermesi söz konusudur. İnsan, verdiği tepkilere bağılı olarak da üzerinde farklı bir psikolojik yapı bulur. Bu duruma bağılı olarak, bu yapının değışik hallerde ortaya çıkması gözlenmektedir.

3.1. Gerilim

Gerilimin Türkçe sözlüklerdeki karşılığı “gereksinmelerin doyurulamadığı ya da amaca yönelmiş davranışların engellendiğı zaman ortaya çıkan çoşku (heyecan) durumu”dur (Kakınç, 1995, s.77).

Gerilim, hayatı veya organik enerjinin belli bir doku veya çeşitli sayıdaki dokular üzerindeki yoğunlaşmasını sergiler (Hall ve Lindzey, 1966, s.510). Bir anlamda gerilim, karşıtlıkların-çatışmaların sonucunda doğan bir durum olarak da tanımlanabilir. Bu durum günlük hayatımızın nasıl bir parçasıysa, sinemada da bu şekliyle yer alabilir.

Farklı görsel-işitsel uyarıcıların belli bir düzende bir araya getirilmesi veya bu durumun tam tersine bir çatışmaya-zıtlığa sokulmaları izleyici açısından gerilim yaratan durumlar ortaya çıkartabilirler.

3.2. Gerilimi Belirleyen Ögeler

Gerilimin ortaya çıkmasında yer alan insan psikolojisi üzerinde etkili bir çok durum vardır. İnsanın çevresinden aldığı uyarımlara, kendi içinde bulunduğu psikolojik yapının değişkenliğine göre gerilim içinde olması söz konusudur. Bir anlamda, ortaya çıkan davranışlarımızı da belirleyen, bu psikolojik yapının değişmesi sonucu ortaya çıkan hislerimizdir (Goldstein, 1980, s.106).

İnsan üzerinde etkili duygular, hisler gerilimin doğmasına sebep olabilmektedir. Yoğun olarak içinde bulunduğumuz hislerimiz bir anlamda davranışlarımızı çevrelemekte, bireyin ne göreceğini, ne duyacağını, ne düşüneceğini ve ne yapacağını belirler hale gelmektedirler (Goldstein, 1980, s.106).

Ortaya çıkan hislerin, sonrasında davranışlara yansımaları boyutunda insan psikolojisine bağlı durumlar ortaya çıkmaktadır. Bu durumlar insan üzerindeki gerilim açısından da belirleyici olmaktadır.

İnsan psikolojisinde yer alan heyecan, huy-mizaç, his, korku, kaygı gibi kavramlar gerilimin ortaya çıkmasında belirleyici olmaktadır. Temel taşlar olarak gerilimi ortaya çıkartmaktadırlar.

3.2.1. Heyecan

Duygu, düşünce ve davranış, ruhsal olayların birbirinden ayrılmayacak öğeleridir. Aralarında kesintisiz ve sürekli bir ilişki vardır. Olumlu ya da olumsuz nitelikte olabilen, yoğun olarak duyumsanan ve organizmada gerginlik -gerilim- yaratan durumlara heyecan (emotion) denir. Genellikle çok yoğun ve kısa süreli duygusal yaşantıdır (Pamir, 1985).

İnsanın çevresinden, gözlemlediklerinden, izlediklerinden veya yaşadıklarıyla salgı bezlerinin ve motor etkinliklerinin kendine özgü ilişkileri bulunan iç ya da dış uyaranların etkilediği güçlü duygu durumudur (Pamir, 1985).

Ribot'nun tanımıyla "ansal yaşamda algı neyse duygusal yaşamda da heyecan odur" (Hançerlioğlu, 1993, s.180).

Bütün heyecanlarda ilk bakışta göze çarpan, bireyin bütün varlığını kaplamış olmasıdır. Örneğin, dış görünümde yüzün bütün çizgileri ve gövde devinmeye (harekete) başlar (Hançerlioğlu, 1993, s.180). Bedensel olarak çizgili ve düz kaslarda büzülme (kasılma) oluşur. Göz açılır, kaslar kasılır, nabız artar. Buna, irkilme tepkisi denir. Ancak, burada önemli olan güdülerden farklı olarak heyecanda uyarıcının dış çevreden geliyor olmasıdır (Pamir, 1985).

Heyecanlarda yüzden çok fizyolojik değişiklik meydana geldiği saptanmıştır. Belirtildiği gibi, bu değişikliklerde özellikle iç salgı bezlerinin çalışmasıyla sinir sisteminin karşılıklı etkisi büyük rol oynar (Hançerlioğlu, 1993, s.67).

Her heyecan, psiko-fizyolojik pek çok öğeden oluşur (Hançerlioğlu, 1993, s.180). Heyecan halinde insanda bir çok değişik durum yaşanır; insanda sararma ve kızarmadan anlaşılacağı üzere kan basıncı artar, solunum genellikle sıklaşma yönünde değişikliğe uğrar, kas kasılmaları yaşanır, deri tüyleri dikleşir, ağız kuruması-ter-göz yaşının görüldüğü bez faaliyetlerinde değişimler yaşanır (Pamir, 1985). Bir anlamda, sinema perdesi karşısında izleyicinin yaşadığı gerilim durumunda ortaya çıkan tepkiler belirtilen değişim örnekleri olarak ortaya çıkabilir. Perdede görülen belli bir renk veya duyulan ani bir ses yükselmesi heyecanı ortaya çıkartan araçlar olarak sayılabilirler.

Heyecanlar, nesne ve olayların, insansal gereksi ve çıkarlarına uygun düşüp düşmediğinin ölçütleridir. Carnap, Reichenbach, Ayer v.b. gibi mantıkçı olguculara göre, heyecan öznel ve herkesin kendine göredir (Hançerlioğlu, 1993, s.67).

Buraya kadar yapılan açıklamalara paralel olarak heyecanın oluşumuna ilişkin çeşitli uzmanların farklı fikirleri vardır.

Amerikalı psikolog William James ve Danimarkalı fizyolog Carle Lange'ın geliştirdikleri ve James-Lange adını alan kurama göre heyecanlar kasların gerilmesi, titreme, solunum değişmesi gibi organik değişmelerle meydana gelir. Bu kurama göre heyecanların nedeni organik değişikliklerdir (Pamir,1985).

W. B. Cannon, sinir sisteminin heyecanlarla ilgili bölümü olan sempatik bölümünün iç organlarla ilişkisi kesildiği anlarda bile duygusal tepkiler verebildiğini (heyecanın ortaya çıktığını) belirtmiştir (Pamir, 1985).

Bir sava göre, heyecan üç aşamada oluşur: Diyelim ki bir kara haber alındı (ansal algı aşaması), bu algının etkisiyle bir takım duygusal değişmeler gerçekleşir (duygusal değişmeler aşaması), bu değişmelerin sonucu olarak da kederleniriz (Hançerlioğlu, 1993, s.180).

Yukarıda belirtilen üç aşama sinema izleyicisi açısından da benzer bir süreç olarak karşımıza çıkabilir. Sürecin ilk bölümü film izlenmesiyle başlar. Hemen sonrasında izlenen film karşısında filmde yer alan görsel-işitsel araçların sebep olduğu duygusal değişmelerin ortaya çıkması ve en sonunda da bu etkileniş karşısında da içinde bulunduğumuz durum karşımıza çıkar.

Heyecanın ortaya çıkması gerilimin belirmesindeki diğer psikolojik durumlar üzerinde de etkili olmaktadır. İnsan üzerinde etkili olan görsel-işitsel uyarıcılar sadece heyecan doğurmayabilirler. Aynı zamanda korkunun, kaygının ve farklı ruh hallerinin de sebebi olabilirler.

Gözlemcilerin ortak olarak kabul ettikleri göre ilk ortaya çıkan heyecan korkudur. Preyer'e göre çocuklarda ikinci günde belirir. O'na göre ilk korku işitme duyusuyla ortaya çıkmıştır, daha sonra görme duyusuyla da oluşmaya başlamıştır. Korku, bir savunma heyecanıdır (Hançerlioğlu, 1993, ss.180-181).

Heyecan üzerine söylenenlere ek olarak, bir ruh bilimcinin haklı olarak dediği gibi heyecansız bir yaşamın ölümden farksız olduğunu belirtmek gerekir. Bir diyalektçi tarafından ise şöyle tanımlanır: "Heyecan olmasaydı gerçeklik hiçbir zaman araştırılmazdı. Heyecanlar insansal etkinlikteki başarı ve başarısızlıkların belirtileridir, nesne ve olayların insanın gereksinmelerine ve çıkarlarına uygun düşüp düşmediklerini dile getirirler" (Hançerlioğlu, 1993, s.182).

Sonuçta, heyecanların ortaya çıkmasını veya izleyenlere yansıtılmasını görsel-işitsel bir açıdan düşündüğümüzde Clifford T. Morgan'ın görüşlerine paralel sonuçlar çıkartabiliriz:

'Görüntüde görülen duygusal ve heyecansal ifadeler, üç boyutta oldukça güvenilir bir biçimde algılanabilmektedir. Leonardo da Vinci bu durumun farkına varmış ve resimlerinde de bu özelliklerden yararlanmışır. Görselliğin yanında bu duruma benzer sesle ilgili uygulamalarda da görülebilir. Sesin titremesi, kısık olması veya kesik kesik oluşu farklı heyecansal anlamlar taşıdığı gibi, bu anlamlarıda yaşatabilirler' (Morgan, 1977, s. 231).

Belirtilen görüşlere paralel olarak görsel ve işitsel uyarıcıların kendiler içersinde heyecanları taşıyabildikleri gibi, bu heyecanları izleyene de tattırabildiklerini söyleyebiliriz.

3.2.2. Huy ve Mizaç

Huy (mood), duygusal tepkilerin genel özelliklerini ifade eder. Heyecandan daha devamlı olmakla beraber insanda az çok geçici olan duygusal durumlara denir (Pamir,1985).

Huy olarak adlandırabileceğimiz duygu durumunda belirli bir nedene bağlı olmadan meydana kaymalar en çok tepkilerimizde görülür (Morgan, 1977, s. 225).

İzleyicinin film izlerken bir anda huyundaki değişmeler görüntülerde veya seslerde meydana gelen bir farklılığın, etkililiğin işareti olabilir. Ortaya çıkan durum, izleyenin görsel-işitsel araçlar nedeniyle huyundaki değişmelere ve tepkilerin belirmesine benzetilebilir.

Duygusal tepkilerin az çok değişmeyen ve kalıtsal özellik gösteren yanına ise mizaç (temperament) denir (Pamir,1985).

Kişi herhangi bir yolla genel uyarılma haline sokulursa (görsel, işitsel, v.b.) gerilim, heyecana bağlı olarak insanın o andaki duygusal durumunda meydana gelecek genel uyarılmışlık düzeyinde ortaya çıkar (Pamir, 1985).

His ve huylarımızın (duygu durumlarımızın) değişiklik göstermelerinin temelinde, çevrede bulunan ve tahmin edilebilir tepkilere yol açan duygusal ve heyecansal koşullar bulunur. Belirtilen nitelikteki koşullar genellikle basit değildir ve kişi aynı anda çok sayıda ve birbirinden giderek farklılaşan hislerin etkisi altında olabilir (Morgan, 1977, s. 225). Belirtildiği gibi duygusal yapıyı ve heyecan durumunu ortaya çıkartan koşulları sağlayan en önemli etmenler çevresel

olarak öne çıkmaktadır. Bu durumda sinema eseriyle karşı karşıya olan bir izleyici de aynı şartlar altında kendisinde ortaya çıkabilecek bu duygusal ve heyecana yönelik değişikliklere açık olacak demektir.

3.2.3. His

His (feeling), bir şeye karşı içte oluşan bir duygusal (heyecansal) tepkinin farkında oluşturmaktadır. Buna paralel olarak, bir hedefe erişildiğinde duyulan hisle, güdünün doyumunun sağlanmasıyla da haz ortaya çıkar (Pamir, 1985).

Bir eser karşısında belli bir etki altında olan izleyici, eserin başarısıyla kendisinde meydana gelen heyecana dönük değişimlerin farkında olabilir. Bu durum bir anlamda film sonrasında izleyenin yanındaki kişiye filmde ne kadar çok etkilendiğini anlatmasına, yaşadığı heyecanlı duruma benzetilebilir.

3.2.4. Korku

Birey, herhangi bir şeyi algılamakta, duygusal özellikleri olan ve duygu ve ilgi uyandırmayan nesnelere karşı karşıyadır. Ama zevk ve acı duymak, korkmak, nefret etmek, bir nesne, bir durum veya bir kişi ile ilgili olarak hoşlanmayan, acı veren, korku veya nefret doğuran bir tecrübenin veya tecrübelerin bütünüdür ve bunları fiilen yaşamayı gerektirir (Tolan, 1975, ss.325-326). Buna göre korku, en azından, bir bakıma, belli noktalara ve canlandırılanlara bağlı olarak deneyimsiz insanda öğrenilmiş korku tepkisi mekanizması olarak ortaya çıkar (Hall ve Lindzey, 1966, s.436).

Dollard ve Miller ise korkunun tepki ve dürtü yaratıcı olduğunu farzetmektedirler. Bu da, belli durumlar altında organizmanın karışık tepkiler üretmesidir ki, bu korku olarak adlandırılır ve bu tepki bir dürtü veya işaret olarak ortaya çıkar. Sonraki tepkilere rehberlik eder veya onları kontrol eder. Her ne kadar tepkinin özü ve onun dürtü özellikleri tamamiyle belirtilmese de şu

gösterilebilir ki, korku, aynı işlevsel kuralları izler; bunlarda doğrudan gözlenebilir dürtü ve tepkilerdir (Hall ve Lindzey, 1966, s.436).

Mantıksal olarak, korku bir mekanizma olarak göz önüne alınabilir, çünkü bir ödül veya kuvvetlendirme anlamında korku uyarımına karşı organizmayı bu korkuyu azaltma ve ona karşı davranma yönünde harekete geçirebilir (Hall ve Lindzey, 1966, s.436).

Bir başka açıdan bakıldığında, korku, bir yandan biyolojik olmanın yanında, öte yandan da duygusal-entellektüel alanda yer alır. Korku, insanın yok edilme, zarara uğrama kaygısından kaynaklanır. Özünde, insanın canlı bir varlık olarak hayatta kalmaya yöneliminin sonucudur ve tehlike sinyali veren uyarılara karşı saldırıda, ondan kaçmada korkunun dışı vurumudur (Abisel, 1995, ss.132-133).

Kişinin harici tehdit edici acılara ve yıkımlara karşı alışılmış tepkisi korkuya sebep olmamak amacıyla düzenlenmişse de korkuya dönüşür (Hall ve Lindzey, 1966, s.436).

Sonuçta, şu farzedilebilir ki, doğruluğu ispatlanabilir şekilde görünen korkunun tepki doğurucu bir tepki olduğudur (Hall ve Lindzey, 1966, s.436).

Korkunun bu tanımlarının yanı sıra, korkunun ortaya çıkmasında önemli bazı koşullardan sözedilebilir. Kişide korku çeşitli yollarla gelişebilir. Bunlardan biri koşullanmadır. Korkular kolaylıkla koşullanabilir. Bu yüzden, her bireyin korkuları diğerinden pek az da olsa farklıdır. Koşullanmanın yanı sıra, korkular ana-babayı örnek alarak veya onların anlattığı öykülerden simgesel olarak da kazanılabilir. Ana-babanın bir nesne veya durumdan korkması, bu korkuyu gözleyen çocuğun da aynı nesne ve durumdan korkmayı öğrenmesine yol

açacaktır. Korkuların çıkışındaki bir diğer etken, çocuğun dünya konusunda gelişen algısıdır. Yüzleri ayırt etmeye başladığımız andan itibaren, bize yabancı gelen bir yüzden korku duyabiliriz (Morgan, 1977, ss. 227-228).

Yukarıdaki paragrafta belirtildiği gibi koşullanma veya öğrenilmiş (örneğin anne ve babadan) korkulardan dolayı insanlarda korku oluşabilmektedir. Aniden sessizleşen bir film, böylesine bir deneyimi önceden yaşamış bir izleyen için ne kadar korku uyandırıcıysa, sahnenin bir anda loş veya karanlık bir bölüme gelmesi de karanlığa karşı koşullanmış bir izleyici için de o kadar korku uyandırıcı olabilecektir.

3.2.5. Kaygı

Kişilik dinamiği geniş anlamda kişinin tatmin olma ihtiyacıyla yönetilir ki, bu da dışarıdaki dünya nesnelere ilişkin kişiye etkileşimiyle oluşur. Etrafımızdaki çevre, yiyeceği açlık organizmasına, suyu suzuzluğa karşı sağlar. Kaynak olma rolünün ötesinde çevre, nesnelere bakımından kişiliğin daha ileri boyutlarını, durumlarını da belirler. Çevre, tehlikeli bölgeleri ve güvenli olmayan şeyleri içerir; bu da tatmini tehdit edebilir. Çevre acıyı doğuracak ve gerginliği arttıracak güce sahiptir ki, tabii rahatlığı veya gerginliği düşürebilme gücüne de sahiptir. Sahip olunan rahatlığı da bozabilir (Hall ve Lindzey, 1966, ss.44-45).

Kaygı (endişe, merak), genel olarak göz önüne alınır. Geniş, yaygın anlamda gelecek içindir. Genelde korkudan doğar, ortaya çıkar, obje merkezlidir, daha özel ve daha gerçek merkezliktir. Dışçiden korkulur, çünkü bilinir ki, içinde acı olacaktır (Wrightsmann, 1972, s.408).

Dışçıyı görünce acının akla gelmesi, kaygının uyanması, filmde görüntüde bıçak görerek heyecan dolu bir kaygı yaşamaya benzetilebilir. Birşeyler olacağı bellidir.

Kaygı, bir gerilim birikimi olup, gerçek veya hayal ürünü tehlikelerin kişinin güven hissini tehdit etmesi sonucu oluşur. Arttığı anda, kişinin ihtiyaçlarını karşılamaındaki verimliliği düşürür, kişiler arası ilişkileri zedeler ve düşünmede dağınıklık yaratır. Kişinin hakimiyetine göre, tehlikenin ciddiyeti ve güven yeterliliği endişede değişiklik gösterir (Hall ve Lindzey, 1966, s.142).

Psikoanalitik görüşe göre kaygı, ego'nun tehlikeden kaçış yollarının bir anlatımıdır. Psikoanalitik görüş üçe ayrılır:

1. Gerçeklik kaygısı: Korku ile eş anlam taşır. Gereksinme duyulan bir nesnenin bulunamaması veya yaşamın sürdürülebilmesini tehlikeye sokan bir nesnenin varlığından doğar.

2.Törel kaygı: Ego'da suçluluk ya da utanç duygusu yaratır. Süperego tarafından yaklaşan tehlikelerin algılanması sonucu ortaya çıkar.

3. Nevrotik kaygı: İç güdülerden gelen bir tehlikenin algılanmasıyla ortaya çıkar. Freud, üç kısımda inceler:

a. Bağlantısız kaygı: Genel kaygı durumudur. Korku ve karamsarlık hali söz konusudur.

b. Fobik kaygı: Bir nesne veya duruma karşı duyulan yoğun korku halidir.

c. Panik kaygı: Korku yaratan durumla gösterilen tepki arasında bağlantı yoktur (Pamir, 1985).

R. B. Cattell, kaygıyı varolan enerjinin atılması veya reddedilmesi için anahtar faktör olarak görür ve daha da ötesinde kaygının gelişmesini bir anlamda korkuyla ilişkilendirir.

Sinema eserini izleyen kişi açısından düşünüldüğünde ise yukarıda belirtilen varolan enerjinin atılması durumu, filmde doruk noktasından serim bölümüne geçiş anlamını taşıyabilmektedir.

Ancak, korku ve kaygı arasındaki fark belli ve açıktır. Korku, nedenin bilindiği haller için kullanılır. Kaygı, sorunun ne olduğunu bilmeksizin duyulan, belli belirsiz (vaque) bir korkudur (Pamir, 1985).

Kaygının fonksiyonu kişiyi olası tehlikelere karşı uyarmaktır. Kaygı, gerilim durumudur; açlık veya seks gibi ama iç yapı durumlarıyla değil tamamiyle dış sebeplerle ortaya çıkan bir dürtüdür (Hall ve Lindzey, 1966, s.45).

3.3. Filmde Görsel-İşitsel Öğelerle Gerilim Yaratma

Filmde kullanılan görsel-işitsel malzeme yapıtın seyirci üzerindeki etki derecesini de belirleyen bir mimaridir...Seyircinin görsel ve işitsel malzemeye duygusal atılışın son safhasına katılımı istendiğinde, seyircinin “kendini kaybetmesi” istendiğinde, gerilimin ona tattırılması ve yaşatılması istendiğinde, filmin ona öyle bir kılavuz vermesi gerekir ki, seyirci istenilen bu duruma varmak için bu kılavuzu izlemekten başka bir şey yapmasın. Aristoteles’ten bu yana tanımlanagelen bu öykünelik tepkiyi elde edebilmek için en basit “ilk örnek”,

hiç şüphesiz, perdede bir kendinden geçiş durumunda, gerilim anında davranan kişidir; başka bir deyişle, kendini patetiğin pençesine kaptırmış, şu ya da bu anlamda “kendini kaybetmiş” bir kişidir. Bu temel koşul insanda kalmayıp, insanın ‘sınırlarının ötesine’ gittiği; kişinin çevre ve yakınlarına yayıldığı; yani doğrudan doğruya bu çevre bir “kendinden geçme” durumunda sunulduğu vakit, daha çapraşık ve daha etkili bir durumla karşılaşılır. Shakespeare bunun klasik bir örneğini bize Lear’ın “kendinden geçiş”inde vermiştir. Burada kendinden geçme olayı gerilimlere de bağlı olarak kişinin kendi sınırlarını aşar, doğrudan doğruya doğanın kendinden geçişine, bir fırtınaya ulaşır (Eisenstein, 1968, ss.325-326).

Sinemanın insanın doğasında meydana gelen duygusal değişimlere yönelik yapısı, filmdeki çıkışların inişlerin aynısı insanda da yaratır. Kaygı ve korkunun tanımlandığı bölümlerde de açıklandığı gibi, kimi zaman gördüğümüz bir karanlık sahne bizde kaygı uyandırırken, sahnede göreceğimiz belli bir renk korku uyandırmaya yeterli olabilecektir. Ancak, şunu belirtmek gerekir ki, psikoloji böyle bir etki yaratmada tek etken değildir.

Perdede üçlem söz konusudur: Grafik- estetik ve psikoloji (Gelenbevi, 1960, s.125). Hareketli görüntüde (sinema), iki karşı sürümün birleşmesiyle karşılaşırız: Grafik sanatın uzaysal karşı-sürümü ile müziğin zamansal karşı-sürümü. Sinemada ve yalnız sinemaya özgü biçimde: Görsel karşı-sürüm diyebileceğimiz bir karşı-sürüm ortaya çıkar (Eisenstein, 1968, s.330).

Resim renkler olmaksızın; heykel malzemesi olmaksızın var olamaz. Sinema parçalardan ve bu parçaların birleştirilmesinden meydana gelir. Gerçekte birbirinden ayrı olan öğelerin birleştirilmesinden. Bu yapıdaki her bir parça insan psikolojisi üzerinde ayrı bir etkiye sahiptir (Kuleshov, 1968, s.295).

Filmde varolan her görsel-işitsel parça belli bir anlam taşır ve insan üzerinde farklı noktalara, duylulara hitap ederler. Belli bir etki sahibi olan bu etkiler sonuçta uyarıcı olmanın yanında kendine bağlayıcı bir araç olarak da ortaya çıkmaktadır.

Film aracının hedefinin (izleyiciyi) tamamen kendine çekmek olduğunu görürüz. Uytucu gücü olan bir araçtır, güçlü duygular yaratır ve kuvvetlendirir. Sonuçta, görüntü aracıdır. Filmde, hiçbir şey görüldüğü gibi değildir. Filmde, her parça diğer bütün parçalara bağlıdır; her renk, dekorun en ufak parçası ve kostüm, diyalogun her kelimesi, müzik, her kamera açısı, her mimik, her ima bütünle organik bir ilişki içindedir (Spoto, 1976, s.337).

Sinemamanın bir sanat dalı olarak yapısındaki özellikler ve bu özellikler paralelinde izleyicisi üzerinde uyandırdığı heyecanlar ve gerilimler üzerine bu alanda çalışan ve araştırmalar yapan büyük isimlerin yanında sınırlı da olsa yerli kaynaklarda bu alanla ilgili bölümlere rastlamak mümkün olmaktadır.

Film yapımı, doğası gereği çok karmaşık bir görünüm sunmaktadır. Sinema tekniğın, estetiğın, psikolojinin, toplumsal fenomenin karışımıdır. Başka bir deyişle film yapımı, bünyesinde, teknolojik, estetik, psikolojik öğeleri barındıran karmaşık bir bütündür (Parsa, 1989, s.1).

Izleyicinin filmlerle ilişkisi, ilk günden beri, daha çok duygusal katılım düzeyinde kurulmaktadır. Gerilimin ortaya çıkmasına neden olan öfke, sevinç, hüzn ve korku, film seyrederken hissedilip, dışa vurulan duyguların bir kısmıdır. Film, duygusal katılımı öteki popüler kültür biçimlerine göre de çok daha yetkin ve yoğun olarak yaratır (Abisel, 1995, s.7).

Filmde temel uyaşımllara dayanan yinelemeli bir doğa gözlenir. İzleyicinin bu temel uyaşımlları bilmekle bilmemezliklerin yarattığı heyecan arasındaki gerilimi kendisine filmi izlemesine sebep olan hazzın ortaya çıkmasına neden olur. Duygusal katılım sonrasında ortaya çıkan -Aristoteles'in katarsis dediğı- rahatlama, adeta modern dünyanın da "zevk iksiri" olmuştur (Abisel, 1995, ss.7-8).

İnsanın gerilim dolu filmlere neden gittiğı ve özellikle gerilimi içinde yoğun olarak bulunduran filmlerin, türlerin (korku, gerilim v.b.) seyircinin ilgisini hiçbir zaman yitirmediğı düşünöldüğünde değerlendirmeler seyircinin neden gerilmek, korkmak, tiksirmek, iğrenmek üzere bu filmleri izlemeye gittiğı noktasında yoğunlaşmaktadır. Konunun temelinde belirtildiğı gibi klasik katarsis kavramının yattığı yinelenebilir.

İster günlük yaşamdaki kaygıların, korkuların yoğun bir şekilde perdeye yansıtılarak yaşatılan katarsis olsun, ister: "Çok şükür benim değil, onun başına geliyor" demenin rahatlatıcılığı olsun, ister dış dünyanın dış gerçeklerine alışmada, onu dengelemede bir araç olsun, ister sık sık: "Bu bir film" dedirterek seyredilen bir yabancılaşma olduğu için olsun, ister bastırılmış arzularla yasaklar arasındaki çelişkiyi sergileyerek, isterse de duyulan heyecanın kandaki adrenalin salgısını arttırmasından kaynaklanan keyifli durum yüzünden olsun, filmdeki gerilim seyirci açısından önem verilen bir durumdur (Abisel, 1995, s. 148).

Toplumsal yaşamın, bir yandan yenilerini yaratırken, öte yandan engelleyerek, yasaklayarak bastırıldığı her türlü istek, arzu, gereksinim ve tepkinin, filmde varolan gerilimlerle, sağladığı özdeşleşmeler aracılığıyla zararsız biçimde boşaltılabildiğı öne sürölmektedir (Abisel, 1995).

Bir başka deyişle, günlük yaşamda edindiğimiz her türlü deneyim sonucunda ortaya çıkan ve önceden de belirtildiği gibi farklı psikolojik haller halinde yaşadığımız durumlar, sinemanın bizlere sunduğu benzeri deneyimler sayesinde yatıştırılabilir.

Susan Sontag bu konuda, filmlerdeki gerilimin dünya çapındaki kaygıları yansıttığını ve aynı zamanda bunları teskin ettiğini belirtmekte ve insanların gün geçtikçe kendilerini yalnız hissettikleri günümüz dünyasında sinemanın izleyenler açısından bir çıkış olarak görülebildiğini vurgulamaktadır (Sontag, 1974, s. 437).

Filmler görsel-işitsel yapılarıyla bir anlamda insanoğlunun dünyasında yeni anlamlar, açıklamalar üretirler. Dış dünya gerçekliğini göz önüne çıkarırlar. Örnek olarak, Siegfried Kracauer'e göre "Das Cabinet des Dr.Caligari" (Dr.Caligari'nin Muayenehanesi, Robert Wiene, 1919) ve Nosferatu (F.W. Murnau, 1922) gibi sinemadaki Alman Sessizleri Döneminin temsilcisi filmler, toplumun ortak psikolojisinde varolan eğilimlerin yansımalarıdır (Kracauer, 1974, s. 77).

Filmde kimi zaman gülünmesi mümkün olmayan gerilim dolu gerçekleri, tehikeleri ya da tehditleri gülünç halde görürüz. Joseph W. Reed'e göre bu durum karşılaşılan ve karşılaşılabilecek durumlara karşı insanı hazırlayan bir aşı görevi yapmaktadır (Reed, 1989, s. 9). Benzer biçimde J.P. Telotte de, filmde gerilimlerin seyredende bir ürperti, tuhaf bir tedirginlik ya da tehlikeden kurtuluşun vereceği rahatlama duygusu yaratmak için yapılmış olabileceklerine yakın bir ifadede bulunur (Telotte, 1987, s. 115).

Bir film, herhangi bir kişi tarafından ortaya atılan bir fikirden, temadan, rastlantısal ya da bilinçli olarak ortaya çıkan düşünceden hareketle başlamaktadır. Yönetmen ve senaryo yazarından geçen bu fikir, bir ekibin çalışmasını

besleyecek bir “görüntü” ve “ses” bölümlerini içererek bir sürece dönüşür. İzleyiciyi de çekecek olan bu görsel ve işitsel süreç içinde heyecan anlarının, duygusal etkilerin doğru uygulamalarıdır (Parsa, 1989, s.3).

Görsel ve işitsel öğelerin bir araya getirildiği aşamanın veya herbir öğenin kendi içindeki planlamasının belli bir düzene-çalışmaya bağlı kalınmadan yapılması, başta izleyiciyi çıkartacak üründen soğutabilir. İzleyicinin bir filmde soğuması bir anlamda esere karşı herhangi bir heyecan duymamasıyla özdeşleştirilebilir.

Filmlerde gerilimin daha etkin yaratımına yardımcı olarak, görsel ve işitsel etkilerin önceliği almış olması, seksenlerde bilgisayarların sinema dünyasına girişiyle buluşmuştur. Artık filmlerde gerilimin yaratımı bakımından da özel etkiler, bu aygıtlar aracılığıyla çok daha zengin, renkli, çarpıcı ve inanılmaz olmaktadır (Waller, 1987, s.3). Bu noktada amaç, izleyiciyi olabildiğince eserle içiçe hale getirmek ve teknolojinin yardımıyla eserle bütünleşmesini daha kolay hale getirmektir. Böylece, heyecanlar ve gerilimler de daha yoğun bir şekilde yaşanabilir hale gelecektir.

Bu gelişmelerin filmlerde gerilim yaratmadaki katkılarının dışında unutulmaması gereken nokta belirtildiği gibi filmlerdeki görsel-işitsel öğelerle insan psikolojisinin içine yöneliyor olmamızdır. Böylece iki önemli nokta ortaya çıkmaktadır: Birincisi, görsel-işitsel öğeleri kullanırken insanın belirtilen öğelerin farklı kullanımına bağlı olarak verebileceği farklı psikolojik tepkileri göz önüne almak; ikincisi ise belirtilen tepkilerin (bir anlamda korkuların, gerilimlerin, v.b.) ortaya çıkmasına yardımcı olacak bir masa başı çalışmasının görsel-işitsel öğelerin kullanımına yönelik tasarlanması olacaktır.

Filmlerle yönelinen insanın ruhsal durumu, gerilimleri veya yaratılacak duygusal etkiler film için bir odaklama ya da yapısal temel görev olarak tanımlanabilir. Böylece, filmlerde tek bir temel ruhsal durum ya da film boyunca hakim duygu ve basamak basamak yükselen filmin güçlü gerilimi, heyecanlı etkiyi sağlayan filmin dramatik yapısına bağlı olarak kullanılan görsel ve işitsel araçların önemi iyice göz önüne çıkmaktadır (Parsa, 1989, s.12).

Filmde görsel ve işitsel araçların izleyicide istenilen duyguları uyandırması amacıyla planlı bir şekilde yer aldığı senaryonun önemi ortaya çıkmaktadır. Yönetmen ve senaryo yazarı izleyiciye tattırmak istedikleri tüm gerilimleri, gerilime yönelik olayları, düzenlemeleri bu metin üzerinde tasarlarlar.

3.3.1. Senaryonun Gerilime Yönelik Kurulması

Filmde gerilimin yaratılabilmesi için öncelikle senaryoda (metinde) her parçanın, ayrıntının doğru ve planlı kurulması gerekir. Yönetmen ve senaryo yazarı metin üzerinde çalışırken izleyicinin görsel ve işitsel olarak karşı karşıya kalacağı öğeleri, birbirleriyle ilişkilerini planlamak durumundadırlar.

Bir senaryonun mutlaka bir öykü anlatması zorunlu değildir, başka bir deyişle senaryonun gelişiminde herhangi bir dramatik kuralın bulunmasına gerek yoktur. Fakat, senaryo anlamı dışa vurmalı, gelişim çizgisinin çözümlerini, gerilimlerini, birleşme ve çatışmalarını tek bir bütün oluşturacak biçimde başlatıp sona erdirmelidir. Ayrıca olaylar dizisine gizem katabilmek ve gerilim duygusunu arttırmak için “merak ögesi”nin kısıktılmasına da ihtiyaç duyulmaktadır (Parsa, 1989, ss.4-6).

Merak, kaygının tanımında ortaya çıkan psikolojik hallere bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Yaşanan kaygıdan dolayı meydana gelen ‘acaba’ ve benzeri sorgulamalar merak duygusunu güçlendirmektedir.

Seyirci öyküde heyecanlı bir gelişmenin ya da öç alma duygusunun içine sürüklendiğinde merak ögesi de işlemeye başlar. Öykü anlatma senaryonun temelidir, öykü ise “merak” duygumuza dayanan bir anlatı biçimidir. Ümitle bekleme çok önemlidir: Merak, genellikle ipucu-gecikme-gerçekleşme sürecini izler. Seyirciye bir şeyin olacağına ilişkin bir ipucu verilir. Sonra olay geciktirilir. Öylecene asılı kalırız ve gerilimimiz artar (Miller, 1993, s.173).

Senaryo her zaman içinde o muhteşem gerilim anını bulundurur, bu da neredeyse her zaman filmin sonundadır. İzleyiciyi hazırlamak, veya, daha doğrusu izleyiciyi sakınmak için, bu final geriliminde, izleyiciyi filmin gidişi içinde gereksiz yere tüketmemek özellikle önemlidir (Mast ve Cohen, 1979, s.82).

Zamansız yaratılan heyecanlar ve gerilimler izleyiciye filmde koparabileceği gibi, insanın psikolojisinde pek de yer bulmayan karmaşık bir değişime de yol açabilir. Bu tür durumlar sonuçta eserin başarısız olarak adlandırılmasına neden olabilecektir.

Merak, olayın çözümüne, sonucunun ne olacağına yöneliktir ve zaten gerilimde buradan kaynaklanır. Filmlerde cinayetin gösterilmesi gerekmez; kana, rahatsız edici sahneler yer verilmez; kötücül eylemlerden çok bunları yapanların nasıl ıslah edileceği, katilin ya da suçlunun nasıl yakalanacağı, kahramanın içine düştüğü durumdan nasıl kurtulacağı önemlidir. Ağırılık olay örgüsündedir ve zaman zaman gerilim, filmin merkezdeki karakterinin yakalanıp yakalanamayacağı, kendini işin içinden nasıl sıyracağı üzerine kuruludur. Filmde

gerilim bu anlamda, korku edebiyatından çok cinayet romanı, dedektif romanı geleneğine yaslanmaktadır. Casus romanlarıyla filmleri de bu geleneği paylaşır. Hitchcock'un bir çok filmi bu niteliklere sahiptir (Abisel, 1995, ss.155-156).

Senaryonun içinde gerilime yönelik anlatsal olarak tutulan yol da şokları birbiri ardına eklemek olmaktadır: Gerilim yaratılır şokla giderilir ve yeniden inşa edilir (Abisel, 1995, s.168). Bu süreç içerisinde senaryonun içindeki ilişkiler önemlidir. Senaryoda üç anahtar ilişki vardır:

1. Her görüntünün diğer (önce ve sonra gelen) görüntülerle olan ilişkisi, resim-resim ilişkisi.
2. Her sesin (önce, sonradan ve paralel olarak) duyulan seslerle olan ilişkisi, ses-ses ilişkisi.
3. İkisi arasındaki ilişki. Görüntünün sese, sesin görüntüyle ilişkisi (Bobker, 1974, s.42).

Senaryodaki dramatik yapı, yükselen dramatik eğri, Antik Yunan'dan beri bir gelenek haline gelmiştir. Çatışma sonrası, doruk noktayı içeren bir sona ulaşana dek gerilim ve merak dolu gelişim sürer ve sonunda çatışma çözülür.

Senaryoda gelişimi yükselen ve alçalan anların ritmik bir dizisi şeklinde yansıtılabilecek testere dişleri biçiminde planlamak daha doğru olur. Burada, merak ve sürprizlerin, gerilimli ve rahat anların doğru bir şekilde dengelenmesi gerekir. Arada bir bize nefes aldırarak şekilde düzenlenmelidir (Miller, 1993, ss.37-38).

Senaryoda gelişme ya da bir evreden diğerine geçiş değil ama yalnızca anlatım yapısından başka bir yapıya doğru hareket eden (ama ne birinden çıkabilen ne de öbürüne varabilen) bir çeşit "dinamizm"dir, "gerilim"dir (Pasolini, 1967, s.14).

Bir anlamda, seyirciye yaşatılan gerilimin (dinamizm) aynısı aslında filmde varolan herbir parçacık arasında da yaşanmaktadır. Herbir parça doğru bir şekilde planlandığı taktirde diğer parçalarla sıralandığında güçlü bir gerilim yaratır hale gelebilecektir.

Senaryo yazarı geliştirim üzerindeki çalışması sırasında olguda değişik gerilim derecelerinin izleyiciye yansıtılacağını, bazı bölümlerde izleyiciyi az bir heyecanla izletmesi gerektiğini hatırlamalıdır. Bu heyecan, sadece dramatik duruma bağlı değildir, tamamiyle yabancı yöntemlerle de yaratılabilir ya da arttırılabilir. Olgunun canlı öğelerinin yavaş yavaş yumaklaşması, karakterlerin hızlı, canlı davranışlarından meydana gelen sahnelerin sokuluşu, kalabalık sahnelerin sokuluşu, bütün bunlar seyircinin gerilimindeki artışı yönetir (Pudovkin, 1966, ss.42-43).

Ruh biliminde bir kanun vardır: Bir heyecan belli bir hareketi doğuruyorsa, bu hareketi taklit ederek buna bağlı heyecan ortaya çıkarılabilir. Senaryo yazarı düzgün ritimde dikkatli bir seyircinin ilgisinin yön değiştirmesini sağlarsa, artan ilginin öğelerini “öbür tarafta neler oluyor?” sorusuna yol açacak biçimde kurarsa, aynı zamanda seyirci onun istediği yere giderse, o vakit bu yolda yaratılan düzenleme seyirciyi gerçekten heyecanlandırır (Pudovkin, 1966, ss.72-73).

İzlediğimiz şeylerde hislerimizi etkileyen “gizli” faktörler vardır. Film için “kuvvetli”, “mükemmel” veya “ağır-aksak” gibi şeyler söyleriz. İşte senaryo bu sözlerin ortaya çıkmasına sebep olan, “gizli” faktörlerin ortaya çıkmasında yer alan görsel-işitsel araçların nasıl yer alması gerektiğini belirten bir pusuladır (Bobker, 1974, ss.148-149).

Senaryoların izleyiciye gerilimi yansıtmakta, aktarmakta ilk adım olduğu gerçektir. Ancak, senaryoların çoğu da gerilimi acemice kurmaktan aksar. Buna örnek olarak, “Neobiçainiye pikluçeniya Mistera Vesta v Stranye Bolşevikov” (Bay Batı’nın Bolşevikler Diyarındaki Olağanüstü Serüveni) adlı Sovyet filmi gösterilebilir.

“Filmin üç makarası gittikçe artan bir ilgiyle seyredilmektedir. Bay Batı adındaki Amerikalı bir ziyaretçiyle Moskova’ya gelen bir kovboy son derece çapraşık bir dizi olayın içine düşüp kurtulur, kovboyun becerikliliğiyle birlikte ilgi de gittikçe artar. İlk makaraların yoğun canlılığı büyük bir rahatlıkla seyredilmekte, seyirciyi gittikçe artan bir heyecanla sarmaktadır. Fakat, üçüncü makara bittikten sonra kovboyun serüvenlerinin beklenmedik bir yolda sona ermesiyle, geri kalan bölüm ustalıklı yönetime rağmen aynı ilgiyi toplayamamaktadır. Buna karşıt ve olgudaki gerilimin hızlanıcı öğelerinin doğru olarak düzenlenmesini gösteren örnekler, tanınmış Amerikan yönetmeni Griffith’in filmlerinde bulunabilir. Griffith günümüze kadar bir çok meslektaşının kullandığı bir film sonu çeşidi yaratmıştır, hatta bu film sonu çeşidi onun adını taşır. “Intolerance” (Hoşgörüsüzlük) filminde, bir greve katıldığından dolayı işinden atılan genç bir işçi New York’a gelir ve gelir gelmez bir hırsız çetesinin içine düşer, fakat sevdiği kızla buluştuktan sonra namuslu bir iş tutmaya karar verir: Ama “kötü adamlar” delikanlıyı rahat bırakmaz, sonunda onu cinayetten mahkemeye düşürürler. Genç işçi hapse girer. Deliller yargıca ve jüri üyelerine öyle su götürmez gelir ki, delikanlı ölümüne mahkum edilir. Filmin sonunda, delikanlının sevgilisi -bu arada onunla evlenip karısı olmuştur- hiç beklenmedik bir anda asıl katili bulur; kocası idama götürülmek üzere hazırlanmaktadır, duruma ancak vali karışabilir, o da tam bu sırada ekspresle şehirden ayrılmıştır. Burada kahramanı kurtarmak için korkunç bir yarış başlar. Kadın bir yarış otomobiliyle trenin ardına düşer; yarış otomobilini süren, bir insanın hayatının otomobilin hızına bağlı olduğunu anlamıştır. Hapisanedeki hücrede idam edilecek adama son dini telkin yapılır. Otomobil neredeyse eksprese yetişmek üzeredir. İdamla ilgili hazırlıklar neredeyse bitecektir. Tam son anda, ilmik kahramanın boynuna geçirilirken, kadının son bir çabasıyla sağlanmış olan af kararı gelir. Hızlı sahne değişimleri, delice bir hızla giden tren ve otomobil ile masum bir insanın idamı için yapılan düzenli hazırlıkları gösteren sahnelerin birbirini izlemesi, seyircinin gittikçe artan kaygısı- “zamanında yetişecekler mi, zamanında yetişecekler mi?”...Bütün bunlar gerilimin artmasını

zorlamakta ve filmin sonuna yerleştirdiği için de yapıtı başarıyla sonuçlandırmaktadır. Griffith'in bu yönteminde, olgunun iç dramatik içeriği ile dış çabanın (dış gerilimin) ustaca kullanımı birleşmektedir" (Pudovkin, 1966, ss.44-45).

Sonuç olarak şu belirtilebilir: Filmin iç dinamiğinin dışında bir de izleyicinin yaşadığı ve dış dinamik olarak adlandırabileceğimiz bir dinamikten bahsedebiliriz. Senaryo aşamasında yapılan çalışmada bu iki önemli taraf açısından yapılacak planlama filmin heyecanlarla dolu, başarılı bir filmin olup olmayacağını belirleyen en önemli adımlardan biri olabilecektir.

3.4. Filmde Görsel Öğelerle Gerilim Yaratma

İnsan hayatının hergünü yeni bir deneyim halini almaktadır. Sokakta gördüğümüz yeni bir afiş, resim sergisi, televizyon ekranındaki farklı bir görüntü... her günümüz yepyeni görsel deneyimler ve görsel zenginliklerle geçer hale gelmektedir.

Etrafımızdaki her nesneye, izlediğimiz her görüntüye karşı algımız uyarılmış durumdadır. "Görsel algılama dinamiktir" diyoruz. Bir insan veya hayvanın gördüğü karmaşık şeyler sadece renkler, nesnelere ve hareketlerden oluşmaz; aslında bu görünüm, yönlendirilmiş gerilimlerin kendi aralarında kurdukları etkileşimden doğmaktadır. Bu gerilimler, algılama sistemimizde nesnelere bağımsız olarak yer alan psikolojik güçlerdir. Görmek, bir anlamda hareketin algılanmasıdır. Görüntülerde, bu güçlere bağlı olarak algımızın dinamik yapısından faydalanırlar. Görsel açıdan planlanmış, heyecan yaratmaya yönelik her şey izleyende psikolojik gerilimler doğurur (Arnheim, 1974, ss.12-13).

Filmde de, çevremizdeki nesnelere algılamamızdaki yol kullanılmaktadır. Dinamik ve seçici olan algımız görüntüleri süzgecinden geçirmekte ve bu safhada insan psikolojisine bağlı bir süreç ortaya çıkmaktadır.

“Görüntü” sözcüğüyle, çok genel olarak, temsil edilen nesneye perde üzerindeki temsilinin katabileceği her şey olarak yorumlanabilir. Bu katkı çapraşıktır, fakat başlıca iki olaylar topluluğuna ayrılabilir: Görüntünün plastiği ve kurgunun kaynakları (bu da görüntülerin zaman içinde düzenlenişinden başka bir şey değildir). Plastiğin içine dekor ve makyaj, bir dereceye kadar oyunculuğu v.b. almak gerekir, tabiatıyla bunlara aydınlatma ve düzenlemeyi de katabiliriz (Bazin, 1968, ss.376-377).

İzleyici için, film görüntüsünde gördüğü her şeyin itici ve çekici yönleri vardır. Ancak izleyici bunları gördüklerinin bir parçası olarak görür. Görüntülerdeki bu itici ve çekici yönler izleyicide farklı gerilim halleri doğurur.

Görüntü çerçevesinin içindeki tüm görsel parçaların bağlanması ve kontrolü ile izleyicinin düşüncelerini, duygularını kontrol ederiz (Bobker, 1974, s.58).

Görsel bir düzen tarafından hissettirilmeye çalışılan heyecanların (gerilimlerin) etkisi tıpkı biçim ya da renk gibi, algılanan bir görüntünün temel bir bölümünü oluşturmaktadır. Ancak bize bu gerilimleri yaşatan ve hissettiren gerçekte görüntüdeki düzenlemedir. Ancak, insan, algısal olarak renkleri, biçimleri, hareketleri, mesafeleri düşünmeye şartlanmıştır (Arnheim, 1974, s.451).

Bir anlamda izleyicinin algısı bir araştırmada akla gelebilecek ‘tümevarım’ yöntemi gibi çalışmaktadır. İlk olarak, her öğenin kendi ağırlığına-etkisine göre

izlenmesi süreci yaşanır ve daha sonra bu öğelerin izleyicinin üzerinde yarattığı etki süreci gözlenir.

Film görüntüsünde binlerce çizginin belirlediği biçimlerin her birini tek nesnede, aynı nesnede görürüz, çünkü bu biçimler kendi aralarında birbirine benzemese de, yansıttıkları ortak örneğe benzerler. Ama her biçim ayrı bir bakış açısını, ayrı bir yorumu, ayrı bir ruhsal-psikolojik durumu dile getirirler (Balazs, 1968, s.308).

Film görüntüsündeki ifadenin algılanışı, ancak bu algılanış içinde kendi duygularımızın ötesinde bir deneyimi yaşayabildiğimizde görevini tamamlamış sayılır. Bize içimizde kıpırdanan duyguların, gerilimlerin, tüm evrende varolan güçlerin yalnızca kendimizde ortaya çıkan bireysel yansımaları olduğunu göstermektedirler (Arnheim, 1974, s.455).

Hitchcock da görüntünün gücüne ve insan psikolojisi üzerinde gerilimi arttırıcı özelliğine inanır. Hitchcock, görüntünün gücüne, etkisine bağlı olarak mümkün sınırlar içersinde gösterilebilecekse diyalog kullanılmaması gerektiğini belirtir (Abisel, 1995, s.60). Belirtilen duruma uygun örnekleri sessiz sinema döneminde de (hernekadar teknolojik bir zorunluluktan da olsa) görmekteyiz. Özellikle, Griffith ve Chaplin filmlerinde görüntü, hiç diyalog olmaksızın son derece etkili bir şekilde öne çıkmaktadır.

Filmlerdeki görüntülerde gerilimi yaratabilmek amacıyla yapılacak uygulamalar türlere göre farklılık gösterebilmektedir. Korku filmlerinde ikonografik özelliklerin belirlenmesi zorunluluğu vardır. Gerilim amacıyla, melodramlarda ikonografinin yerini görsel stilizasyon alırken, Kara Film (Film Noir) de ışık-gölge zıtlıkları, atmosfer alabilmektedir. Korku türünde ayrıca

insana yönelik psikolojik öğeler daha ağır basar. İzleyiciye, korku, kaygı duyacağı bir görünüm sergilenir (Abisel, 1995, ss.62, 117).

Film, biçimi kendi potasında eritir. Gösterdiği her şeyi zorlar, biçimini bozar, yeniden biçimlendirir. Hepsinden çok da, göreceğimiz gibi, heyecan-gerilime bağlı duyguyu yanlış açıklar, tersyüz eder. Bir örnek vermek gerekirse, David Lean'ın "Great Expectations" (Büyük Ümitler, 1946) ında Pip, çocuk olarak bayan Havisham'a gittiğinde kadının odası kocaman, mağara gibi bir yerdir. Pip, bir erkek olarak (John Mills) aynı yere uğradığında ise havasız ve daracık. Görüntü doğuştan yalancıdır. İnsanda yerleşmiş her ölçüye akla gelen her saldırıyı yapar. Heyecanı, gerilimi yaşatır. Ön plandaki bir figürün paltosu bir bakarsınız arkadaki sarayı kaplamış. Bir kesinti, hemen arkasından o anıtsal figür, bu kez, avluda ön plandaki bir vazunun küçeleştirdiği küçük bir noktacıktır (Durgnat, 1967).

Film, belirlen etkileri yaratırken aslında meydana çıkanlardan pek de habersiz değildir. Film, insan ürünüdür ve insana ilişkin her özelliği, başta insan psikolojisini kullanmaya çalışır. Saniyenin 1/10'u bir sürede geçen kareler insanın algısal bir hatasından yararlanarak kendilerini hareketli bir görüntü olarak sunarlar. Aynı şekilde, hayatı boyunca belli ölçülere alışmış insanın bozulmuş bir görüntü izlediğinde yaşadığı kaygılar, korkular ve sonuçta ortaya çıkan gerilim son derece normaldir. Bir anlamda, insanın görüntüde yaşadığı farklılıklar, bugüne kadar alıştığı dünyaya bir tehdit olarak sunulmaktadır.

John Cocteau'nun "Le Sang d'Un Poete" (Şairin Kanı, 1930) inde görüntü düşmeye başlayan bir fabrika bacasıyla açılır. Yetmiş dakika sonra bacanın yere çarpmasıyla biter. Görüntüler böyle yıkımlardan duyduğumuz korku, ürperti, gerilimi körükler. Soluğumuzu keseriz, çünkü baca düşerken bizde düşeriz. Paramparça olan bu baca, seyircinin "çözülüp dağılan" kendi bedenidir ve o

gerilim duygusu ile başarısızlık ve ölüm heyecanlarının boşalmasını sağlar (Durgnat, 1967, s.22).

Filmde görüntüde varolan her bir obje önemli bir yere sahiptir. Gösterilen her bir parça, en ufak bir ayrıntı bir etki, duygu yaratmak amacıyla sunulur. Rosemary'nin Bebeği filminde annenin bebeğini görmeye gidişyle yükselen gerilim, onun gözlerinin seyirciye gösterilmesiyle tırmandığı yerde kalır ve film biter (Abisel, 1995, s.168).

Filmde görüntü ile esas amaç çerçeve içinde amaca uygun bir düzen yaratmaktır. Eşya ve kişileri konunun dramatik yapısına uygun biçimde düzenleyerek, izleyiciye tattırılmak istenen gerilimleri planlayarak izleyiciyi ilgi merkezine götürmektir (Eyikan, 1973, s.148).

Kimi zaman izleyicinin ilgisini çekmek nesnelere ve karakterlerin yerleştirilmesi ve sonuçta üçüncü boyutun yaratılmasıyla sağlanırken; kimi zaman bu durum tam tersine dönebilmektedir. İzleyicinin alıştığı algısal derinlik boyutu bozularak da ilgi sağlanabilmektedir.

Görüntüde verilen olayların, nesnelere belli bir güzellik içinde olması şart değildir. Baudelaire, hafifçe bozulmamış şeylerin çekicilik hislerini yitirdiklerini; şaşırtıcı, tahmin edilmeyen güzelliklerin güzelliğin ana bölümü ve özelliği olduğunu belirtir (Mast ve Cohen, 1979, s.107).

Görüntüde, görsel yapının içinde söz sahibi olan iç'tir. Her şeyin dışı dayandığı görüntüde iç'ten söz etmek çelişki olabilir. Görüntünün çok ağır yol aldığı, içinde hiç bir şeyin kımıldamadığı filmler vardır, öte yandan içinde hiç bir şeyin kımıldamadığı ama çok süratli bir tempo ile çevrilmiş filmler de vardır. Esas olan şudur, görüntülerin ritmi, filmin içindeki ağır tempoyu giderecek güçte

değildir. Filmin görüntüsündeki hareketi, gerçek hareketi veren sadece kişinin (izleyicinin) kendi içinde düğümlenen ve çözülen bağlar, gerilimlerdir (Bresson, 1968, s.448).

Hitchcock, filmdeki görüntüde “peşinden kovalanan şeyin en önemli vurgulama aracı olduğunu” belirtir. Görüntüde en uç noktadaki hareketin birbiriyle ilişkili olan hareketlerden oluşan karmaşık yapısı pek çok gerilim dolu fiziksel bir aksiyonu kurmada elverişlidir (Kracauer, 1976, s.42).

Burada önemli bir nokta ortaya çıkmaktadır. İzleyici, gördüğünü zannettiği ve peşinde olduğu olayların, kişilerin ve nesnelerin etkisinde kalmaktadır. Görülen karelerle beraber gördüğümüzü sandığımız karelerin (görüntülerin) ortak etkileri altında kaldığımızı söyleyebiliriz. Bu ortaklık Hitchcock’un da belirttiği gibi aksiyonu ve gerilimleri yaratmakta etkili olabilmektedir.

Griffith, izleyicide gerilimi yaratma doğrultusunda kaçınılmaz mutlu sonu mümkün olduğunca uzatır; niyetinin bir anlamda gerçekte baştaki sahnenin aksiyonu ile halkaları birleştirmeye çalışma ve bunu tamamladığını göstermeye çalışmak olduğunu söyleyebiliriz. Burada keşfedenin merakı, gerilimi ön plana çıkar. Griffith en ufak ilgi çekici ve tamamlayıcı anları sergiler. Bu, yayılan bir şekilde kaygı dolu bir gerilim yaratır, gerilim doğurur (Kracauer, 1976, ss.65-66).

Görüntüde doğal nesnelere, çabuk etkilenen yan anlamlarıyla çevrilidir. Bu nesnelere ruh durumumuzu, duygularımızı (hislerimizi), dönen anlaşılmasız düşünceleri ateslerler; bir anlamda, sınırsız sayıda psikolojik ve zihinsel dolaşimleri etkilerler (Kracauer, 1976, s.68).

Filmdeki görüntü tabloya baktığımızda edindiğimiz etkiye benzetilebilir. Renoir’ın izlenimci tablolarından edinilen duygular gibi, filmi seyrettikten sonra

hissedilecek şey, bir renk, biçim ve ton harmonisinin bölünmez bütünlüğünün verdiği yüce duygu, heyecan olacaktır (Şalom, 1967, s.47).

Bir filmin görüntüsüyle insana, insan psikolojisine yönelebilmesi için öykündüğü gerçekliği olanca sadeliğiyle verebilmelidir. Görüntüde varolan herhangi bir abartı izleyiciyi özdeşleşmeden uzaklaştıracak ve izleyicinin filme duygusal anlamdaki katılımını güçleştirecektir.

Film, görüntüdeki nesnelerin yüzeyini bütün doğallığıyla, bütün eksikliğiyle bile bile bırakmalı. Görsel açıdan filmin yüreklilikle göze aldığı tehlike de budur zaten. Ancak, duygusal anlamda katılımcı olan izleyici bunları doğal karşılayacak ve affedecektir. Görüntüye sıcak bakacaktır (Forman, 1968).

“Görüntü çerçevesinin sınırladığı üçe dört oranındaki düzlem için klasik sinemanın bir çok düzenleme kuralları vardır. Bu dikdörtgeni bölen çizgilerin ve bu bölünme ile beliren kesişme noktalarının kuvvet değerleri görüntünün düzenlenişinin temelini oluştururlar. Derinlemesine sahne düzenlemesiyle iki boyuttan kurtulup üçüncü boyuta geçişin, süre içinde biçimlenme ile dördüncü boyuta ve sesle beşinci boyuta ulaşması sonucu ayrı bir sinematografik görsel mekan kavramı ortaya çıkar. Görüntüdeki mekanın görünür değerleri yani matematik olarak açıklanabilen ölçüleri yanında, görüntüdeki mekanı gerçekte belirleyen ve onu oluşturan yüzey ve biçimlerle kendisi arasındaki baskı ve gerilimlerin düzenidir. Bu baskı ve gerilimlerin kuvvet çizgileri artık resimde yüzeyi bölen çizgilere eş değer değildir. Filmin bir tek görüntüsünde bile açıkca görülebileceği gibi bunlar sahne düzeniyle yaratılan dramatik bölgeleri birleştiren çizgilerdir. Görüntünün alt yapısını, sinematografik görüntü mekanının da doğurucu biçimini oluştururlar. Örneğin bir çemberi alalım. Çember tek başına sınırlayabilir ve mekan oluşturabilir. Önce bunu kendi çapının belirlediği çap çevresinde hızla döndürelim. Gözümüz için yeni bir mekan oluşmuştur: Küre mekanı. Bu döndürme süresinde çemberi başka bir yönde de çevirelim. Bu ikinci hızlı devinme ile küreninkinden ayrı yeni bir mekan oluşacaktır. Bütün bunlar süresince çemberin ışık kaynağına göre durumu da değişmekte olduğundan sonuç olarak elde edilen mekanın geometri

prensiplerine göre belirlenen biçimi optik geometride ışık kaynağının yerine ve rengine göre tamamen değişecektir. Ayrıca bir devinme esnasında bir hava dalgalanışı yani bir ses de meydana geleceğinden devinimin hızına göre değişen ses şiddeti de belirlenen olayın dramatik gerilimini etkileyecek ve yaratılan mekan izlenimini bir öncekinden daha farklı kılacaktır. Bütün bu görüntüdeki düzenlemelerin sinema için hazırlandığını düşünürsek gerçekten varolan bir tek çemberdir ve tüm heyecanlar, gerilimler çemberin süre içinde bir öncekine göre görsel yapıda başka durumlar alması sonucu ortaya çıkmaktadır. Görüntü başlı başına yeni bir ortam, gerilim, atmosfer yaratabilmektedir” (Zenger, 1967, s.24).

Görüntünün insan üzerindeki etkisini daha ayrıntılı anlayabilmek amacıyla görüntünün kurulmasındaki önemle ağırlığı olan öğeleri incelemek faydalı olacaktır:

3.4.1. Kameraya Bağlı Etkiler

Kameranın hareketleri oldukça fazladır. Optik kaydırmalar, çevrinmeler ve diğerleri. Kameranın her hareketinin sağladığı yeni bir anlamdan söz etmek mümkündür. Kamera, bir anlamda filmde dilin-anlatım tarzının oluşturulmasına yarayan da bir araçtır.

Film, bir perspektif değişmesidir: İçten ya da dıştan. Kamera, durumunu ya da optik yolunu değiştirmelidir. Değişiklik, merak uyandırmalı, gerilim katmalıdır (Donner, 1968). Kamera, izleyiciyi yönlendirmelidir.

İnsanlar ve eşyalar hareket etmeyebilir ama kamera birinden diğerine hızlıca ve heyecanla döner. Sahnenin bütünlüğü ölümcül duygusuzluk içinde hareketsiz olabilir, durağan büyük bir makara gibi. Ama kamera sayesinde kurulan çekimler, bunların içinde yer alan yakın çekimler saat içinde ufak çarkların tıkırtısını gösterir. Göz kapağının açılıp kapandığını, dudağın

büküldüğünü hareketsiz şekiller içinde görürüz, onların kamera sayesinde görüntülenen biçimleri, hareketsizlikleri en yüksek gerilimle doludur (Balazs, 1972).

Kameranın yerleştirilme düzenini değiştirmek, film sanatının en büyük yaratıcı yöntemlerinden biridir. Bu bakımdan da film, hem ilkeleriyle hem de yöntemleriyle bütün öteki sanatlardan ayrılır. Kameranın değişik düzenlerde yerleştirilmesi konusundaki özgürlük, görüntüye, bütün sanatların temel koşulu olan özne-nesne bileşimini sağlamıştır. Her sanat yalnız nesnel gerçeği değil, sanatçının öznel kişiliğini de sunmalıdır. Kameranın yerleştirilme biçimi, alıcı ardındaki insanın iç yönelimini, psikolojisini dile getirir (Balazs, 1968, s.307). Örnek olarak kameranın yerleştiriliş açısında bu psikolojik durum gözlenebilir. Kameranın yerleştirildiği sıra dışı bir açı sıra dışı bir dış görüntü oluşturur ve kendi dönüşümünde izleyene sıra dışı haller, gerilimler yaşatır (Balazs, 1972, s.103).

Kamera, genelde duygusal olarak tanık olduğu veya katıldığı görüntüleri yeni bir durum içinde geri vermeyi arzu eder (Kracauer, 1976, s.58). Bunun sebebi, kameranın izlediği görüntülerin nasıl bir durumda olacağını yönetmenin iç dünyasında geçenlerin belirlemesi olacaktır.

Yönetmen, tanık olduğu duygusal ortamı kamerası aracılığı ile kendi duygusallığı ile birleştirerek ortaya bir sentez çıkarır. Burada önemli olan, böylesine bir sonucun kameradan başka bir araçla ortaya çıkartılamayacağıdır.

Kamera, bakışları yönlendiren, düzenleyen bir araçtır. Kamera gerçekten çabuk geçen bakışı sınırlar. Bu, Hitchcock'un "olumsuz oyunculuk" üzerindeki ısrarını da sebeplendirir, kelimelere gerek kalmadan kamera aracılığı ile vurgulama yapabilmesidir (Kracauer, 1976, s.94).

İnsan gözünün tersine, kameranın “tünel-görüş” (tunnel vision) ü vardır. Dreyer, kamera ile sağlanan bu görsel yoğunlaşmayı yapıları titrete, değişken görmekte kullanır. Dreyer’in “Vampyr” filminde kameranın bir odada yukarıdan aşağı bakarken, perdenin üst kenarından çaprazlama çevrinmesi hiç de kolay bir çekim değildir. Kameranın bu durumu, insanda yoğunluk, gerilim yaratıcı, tedirgin edici bir etki doğurur. Bu duruma benzer bir başka örnekte, tedirginlik ve kaygı Frederico Fellini’nin “La Dolce Vita” (Tatlı Hayat) ve 8 1/2 filmlerinde kapalı çemberlerinde, hem yürüyüp hem düşünen kahramanların çevresinde dolaşan, atılan, dalan kamera hareketleriyle sağlanır (Durgnat, 1967, ss.24, 27).

Kameranın kafasının çevrinerek çekimi gerilimi kurmada ustadır. Antonioni’nin “The Passenger” (Yolcu) filminde kamera eğri yüzeyde otel odasının duvarında izlemekteyken aniden çalınan oda kapısının rahatsızlığıyla yükselişini durdurur, geriye dönmeye nedendir ve kapı yönünde orada ne olduğuna bakmak için geriye döner (sadece bir hizmetçidir), ancak izleyici bir kere nefesini tutmaya başlamıştır (Dick, 1978, ss.19-20).

Kamera, izleyene insan psikolojisini, çevredeki gerçekleri aktarabilmede usta bir araçtır. Kamera insanın doğasını aynada izler gibi görmesini sağlar. Kimi zaman kendisi psikolojik durumlar, ortamlar yaratıcı bir araç olarak ortaya çıkar.

Kamera olaylara yaklaşarak filmin hikayesini kolaylaştırır ve hikayenin en ufak detaylarına derinlemesine taşır bizi, önemsiz durum ve ortamlar için bile dramatik bir gerilim vermekte başarılıdır; yüzeysel bir durgunluğun altında bizi boğucu bir gerilimin etkisi altına alır (Balazs, 1972, s.84).

Bergman’ın “Hour of The Wolf” filminde delirmeye yakın bir sanatçı vardır. Sanatçı yavaş yavaş cinnetin ucuna geldiğini sergilemektedir, kamera da

bu durumu sergilemek için ona yaklaşır. Filmde daha önceki sekansta, sanatçı ve karısı bir akşam yemeği toplantısına davet edilmişlerdir. Kameranın misafirlerin sanatçıya olan yaklaşımlarını sergilemesiyle, kamera tekrar sanatçının yakın çekimlerine döner, sakinliğini zor tutmaktadır. Görüntülenen sabit olmayan surat ifadeleri boyunca, çeşitli bakışlarla bir anlamda izleyiciye dayanılmaz gerilim yaşatan sanatçının içindeki çatışmayla iletişim kurarız (Bobker, 1974, s.161).

Sonuçta, kamera olaylara, nesnelere, oyunculara yaklaşımıyla çok sesli yaşamımızın en gizli kesimlerini gösterebilir, bize yaşamın gözle seçilebilecek dolaşık ayrıntılarını, kişinin bir orkestra parçasının bölümlerini teker teker okuyuşu gibi görmeyi öğretir (Balazs, 1968, s.304).

3.4.2. Aydınlatmaya Bağlı Etkiler

Aydınlatma, insan psikolojisi ve duygularını anlatma ve etkilemede önemli bir araçtır. Ustalıkla yapılan bir aydınlatma istenileni daha etkili bir şekilde verebilir. Işık olan yerde umut, karanlıkta korku, heyecan ve karamsarlık vardır. Bir anlamda, aydınlık özgürlüğü, karanlık tutsaklığı ifade eder (Eyikan, 1973, ss.112-113).

Aydınlatmanın tarzı, insanın içinde bulunduğu farklı ruh hallerinin ve psikolojik durumların temsilcisi olarak kabul edilebilir. Gerilimi yaratan öğeler tanımlanırken kaygının ve korkunun ortaya çıkış hallerine örnek olarak geçen aydınlatma (odanın aydınlık veya karanlık oluşu) tarzı izleyici üzerinde de son derece etkili bir araç olabilecektir.

Film yapımında en önemli öğelerden biri olan aydınlatma, dramatik etki yaratmak açısından da yönetmenin en büyük yardımcılarında biridir.

Aydınlatma ile yönetmen, beyninde geçen akışı sergiler. Hem kendisi için geçerli olan ruh halini, hem de filmde varolmasını istediği ruh halini ve en önemlisi sonuçta izleyici üzerinde ortaya çıkmasını beklediği ruh halini denetlemek ister (Lindgren, 1963, s. 126).

Aydınlatma, tiyatrodaki aksiyonu sergileyebilmek ve ruh hali yaratabilmeye yönelik kullanılır; filmde aydınlatma tiyatrodaki ruh hali yaratmaya paralel olarak bir adım öteye gider ve kişiyi daha karmaşık veya yalın olarak şekillendirmeye, izleyici üzerinde farklı etkiler bırakmaya yönelir (Dick, 1978, ss.19-20).

Tiyatrodaki aydınlatmaya eş olarak çoğu trajik temalı film doğrudan tiyatrodaki yöntemlerine dayanır. Zihinsel olayın tam içine çekerek döner, bu yöntemler dışarıdaki şeylerin zihinde neler olduğunu yansıtmaya yardımcı olamaz. Bunların içindekiler kahramanı yansıtır, aydınlatmaları ruh hallerini tamamlamalarına yardımcı olur; örneğin, William Wyler'in "Wuthering Heights" (Ölmeyen Aşk) filminde insan tutkularının doruk noktasına ulaşmasında doğal araçlar aydınlatma ile öne çıkarılmıştır (Kracauer, 1976, s.266).

Aydınlatma ile sadece belli noktaların aydınlatılması hedeflenmeyebilir. Aydınlatma belli bir ölçüde karanlıkta bırakma, tercih yapılarak da düşünülebilir. Bazı şeyleri veya yerleri aydınlatırken akla gelen hep ışık altında olanlar olmamalıdır. Aynı zamanda karanlıkta veya loşta kalan nesne veya yerlerin de kattığı bir güçten, etkiden bahsedebiliriz.

Filmde, aydınlatmada varolan yüksek-zıt (kontrast) sahneler, geniş ışık alanı ve karanlıklar bulunduran sahneler, alandaki düzlemden daha dramatik ve ilginç görüntüler yaratmaya meğillidir. Gizem ve gerilim filmleri "düşük-anahtar" (low key) aydınlatması olarak adlandırılan aydınlatmayla aydınlatılır. Bu tür

filmlerde parlak ampuller ve gölgeli suratlar gizem sahnelerinin gerilim açısından özelliğidir (Bobker, 1974, ss.62-63).

Aydınlatmada esas ilke, ışığın ana kaynağının yerleştirilmesinin önemle ortamı, ruh halini ve görüntünün duygusal kalitesinin yapısını etkileyeceğidir (Bobker, 1974, s.64). Genellikle, anahtar ışığın güneşin verdiği etkiye yakın bir anlamda kullanıldığını görmekteyiz.

Aydınlatma ile sağlanacak dramatik yapıda diğer bir etken, aydınlatmanın tarzına bağlı olarak ortaya çıkacak ve amaçlı bir kullanımla yönlendirilecek gölgelerdir.

Filmde mekansal ve dekora bağlı özelliklerin belirlenmesi de sorun yaratabilmektedir. Örneğin, melodram türünün kayganlığı ikonografinin yerine görsel stili koymak zorunluluğu doğurur. Film Noir (Kara Film) söz konusu olduğunda da aynı şekilde, ışık-gölge zıtlıklarından, gece çekimlerinden, yani aydınlatma tarzından yararlanmak gerekir.

1940'lı yılların sonları ve 1950'li yılların başlarında yer alan Film Noir'a bakıldığında insanları pis ve nörotik biçimlerde, karanlık, canilik ve şiddeti suçları sergilerken veren ve kasvetli mekanları sergileyen derin gölgelerle, ışığın sert kontrastlıklarıyla dolu bir aydınlatma vardır. Kasvetli tonların ve gergin insan hallerinin aydınlatmaya yansımaları sonucunda gerilimin yaşanması ortaya çıkar (Konigsberg, 1987, s.122).

Alman Dışavurumcu Sinemanın temsilcilerinden Pabst'ın filmlerinde, Wiene'nin "Dr. Caligari'nin Muayenehanesi" filmlerinde karanlık kitleler arasına sıkıştırılmış sert açılı aydınlatmalar, kimi zaman boyanarak oluşturulmuş keskin

gölgeler, insanda varolan gerilimleri, çatışmaları, heyecanları veren bir aydınlatma vardır (Durgnat, 1967, s.23).

Sonuçta, aydınlatma bir tür terci yapmadır. Aydınlatma ile bir stilin tercihini yaparız. Seçtiğimiz stil (aydınlatma yöntemi) izleyici üzerinde ortaya çıkacak psikolojik hallerde de farklılıklar gösterebilecektir.

3.4.3. Renklere Bağlı Etkiler

Renk, filmin karakterleri, olaylar dizisi ve dekor üzerinde doğrudan etkilidir. Örnek verecek olursak, bir çok yönetmenin filmlerinde heyecan katması için kırmızı kullandığını görürüz (Parsa, 1989, s.94). Kırmızı, uzun yıllardan beri bilindiği gibi (Rorschac'ın anlam testlerinde) sözcüklere fon olarak, duygusal bir tepki oluşturmaya eğilimlidir. Buna bağlı olarak, kırmızı kuvvetli ölçüde rahatsız eden anlamlı uyarıların etkinliğini artırır (Genç ve Sipahioğlu, 1992, ss.22-23).

Renk kullanımını uyarıcı seçimine benzetebiliriz. Seçtiğimiz her renk belli bir anlam taşır. Ama belli bir topluluk için olsun veya bir grup için. Her rengin taşıdığı anlam izleyicisi için farklı çağrışımlar, uyarımlar yaratabilecektir.

Alfred Hitchcock'un "Marnie,1964" adlı filminin başroldeki oyuncusu (Tippi Hadren) çocukken işlediği cinayetin anısının gizli baskısı altında yaşamaktadır. Bu suç onda kırmızı renge karşı aşırı nefret biçiminde dışa vurmaktadır. Bu nedenle filmde içten gelen bir tepkiyle vazonun içinde gördüğü kırmızı glayörleri beyaz krizantemlerle değiştirmektedir. Ya da beyaz buluzun üzerine damlayan kırmızı mürekkep lekesi onu hemen banyoya koşturabilmektedir: Filmin sonuna doğru Marnie'nin kırmızı renge karşı olan tepkisinin; fahişe olan annesini muhtemel kötülüklerden korumak için öldürdüğü bir denizciyle ilgili olduğu ortaya çıkmaktadır (Dick, 1978, s. 6).

Neticede, renkler farklı işaret noktalarını basitçe kullanarak izleyicinin ruh halini, konuyu ve aksiyonu tutmada kullanılır. Ama izleyiciyi gerilime yöneltme, duygularını yönlendirmenin yanında, bir etki de yaratırlar ki; daha önemliken daha dikkati çekmez olsun; belirli bir rengin yerine herhangi bir rengin kullanımıyla olsun (Kracauer, 1976, s.136).

3.4.4. Mekan ve Dekora Bağlı Etkiler

Sinemadaki temel eşitliklerden biri de fizik çevre ile ruhsal durum eşitliğidir. Fizik çevre sayesinde, fizik çevrede yapılabilecek bir değişiklikle ruhsal durumda da bir değişiklik yaratılabilir. Fizik çevreyle gerilim, heyecan yaratılabilir (Durgnat, 1967, s.22).

Film görüntüsündeki mimari dizilim, mekanların yaratımı ve dekorların tasarımı izleyici üzerinde filmin diğer araçları gibi etkili olmaktadır. Mimari de kendi yolunda dramayı içerir. Kitleler ve mekan arasındaki karşılıklı ilişkiler baskı ve gerilimler yaratır. Sonuç tatsız olabilir. Etkili bir mimari düzenleme, yapı, bir sirk cambazı gibi incelikten uzaktır kimi zaman, ama büyük bir rahatlıkla salınır havada. Gerilimi yoğundur (Durgnat, 1967, s.21).

Aklımıza farklı dönemlerde yapılmış mimari örnekleri getirebiliriz. Gotik tarzı bir mimari ile rönesans dönemi mimarisi arasında büyük bir farkdan söz edilebilir. Gotik mimarisi insana karşı baskı yaratan bir havaya sahipken; tam tersi olarak rönesans mimarisi insana yönelir, daha yumuşak bir mimari anlayışı vardır. Belli bir rahatsızlık uyandırmaz.

Dekor sorunu sinemadaki anlatım öğelerinin arasında geri planda gibi görünen ama gerçekte duyarlık mekanizmasını harekete geçirmekte başta gelen

niteliklerden birini kapsayan iki yanlı bir kavram çözümlemesini gerektirmektedir. Bir sahne sunuşu, bir aksiyonun çerçevesini teşkil eden dekor, aynı zamanda olan bitenin içinde geçtiği bir çevre yaratışı düşünüşünü de kapsamaktadır. Dekor sadece az çok gerçekçi bir tarzda bir çevre yaratmakla kalmaz, özellikle sinematografik anlatımda aksiyonun bağlı bulunduğu psikolojik atmosferi de yaratmakla görevli kılınmaktadır (Tansuğ, 1967, s.35).

Dekorun gerçekçi ya da stilize bir biçimde ele alınışından çok dekor anlayışının psikolojik bir isteğe yönelme eğiliminden doğuşu dikkati çeker.

Sinema dekoru, dökümanterler ve bazı büyük gösteriler bir yana bırakılırsa bir film seyredilişinde seyircinin gözünde beşinci sırayı alır (önce oyuncular, aksiyon ya da hareket, konuşmalar, müzik ve en sonda dekor) (Tansuğ, 1967, s.37).

Unutulmaması gereken bir nokta vardır. Bir sahne oyuncusuz, sessiz veya müziksiz olabilir ama mekansız ve dekorsuz asla olamaz. Bomboş bir oda bile bir anlamda belli bir dekora sahip demektir. Burada dekorun ve mekanın taşıdığı değer izleyici açısından oluşturduğu etkiyle beraber ölçülmelidir.

Dekor bir filmin genel atmosferine, genel gerilimine en büyük hizmeti yaptığı ve dramatik bir düşüncenin ilk maddeleşmesini sağladığı halde tiyatro dekorunun aksine kendi bir varlığı olmaksızın aksiyona bağlı bir öğedir. Seyirci onu çözümlmeyi düşünmeden, hatta onu gördüğünden bile farkına varmaksızın duyup yaşayabilmektedir. Dekora yardımcı bir araç olarak, veya filmin gerek görsel psikolojik bütünlüğü açısından giysiler de belli bir rol oynamaktadır ki, bu alanda sorumlu kişilerin açık bir zevke ve tekniğe sahip olmaları zorunludur. Kostüm bazı durumlarda bir oyuncunun yeteri kadar tamamlayıcısıdır. Onu

gerçeğe yaklaştırmak ya da fantastik, hayali bir duruma y6neltmedeki rol6 inkar edilemez bir değer taşır (Tansuğ, 1967, ss.38, 39).

6zellikle g6n6m6zde, y6netmenler heyecan olanakları veren yapılar peşinde koştukları i7in objet trouve (bulunmuş nesne) anlayışı ortaya 7ıkmaktadır. Orson Welles'in "The Trial" (Dava, 1962) ındaki karmakarışık odalar, herkesin sanabileceği gibi st6dyoda yapılmamıştır; bir Yugoslav sergi salonuyla 'kaynaştırılmış', Paris'in terkedilmiş Gare d'Orsay'dır. Mimarinin gelişig6zelliği savaş 6ncesi Avrupa b6rokrasisini 7ağrıştırır. 6nsanda tuhaf bir gerilim uyandırır. Cocteau'nun "Orphee, 1950" sindeki doğa6st6 7evre L'Ecole Militaire'in yıkıntılar"dır. Bu noktada mimari, dekor heyecan, gerilim yaratıcı bir rol oynar; ger7ekten de yaratıcı olmaktadır. Eisenstein merdivenin birinde bir katliam d6ř6nm6ř de sonradan Odessa Merdivenlerini se7miş değildir, sahnelemeyi merdivenler esinlemiştir. Carl Dreyer "Vampyr" (Vampir, 1931) i7in g6rsel bir stil ararken bir un değirmenine rastlamış ve bundan "beyaz" anahtarında bir vampir filmi d6ř6ncesini yakalamıştır (Durgnat, 1967, ss.22-23).

Alman Dışavurumcu Sinemasında abartma kolaylığı kendinden dışavurumculuğa yol a7mıştır. Wiene'nin "Das Cabinet des Dr. Caligari" (Dr. Caligari'nin Muayenehanesi, 1919) filmi akademik mitosa karşı gelen ilk dışavurumcu film değildir. C.A. Braggia'nın "Porfido Incanta" (Sihirli Yalancı, 1916) sı ve Stellan Rye'in "House Without Doors or Windows" (Kapısız, Penceresiz Ev, 1914) u daha 6nce gelirler. Fakat Wiene'nin filmi, perdenin mimariden heyecan ve gerilim uyandıran 6ęe olarak yararlanmasının ilk tutarlı 6rneğidir; bir yandan Max Reinhardt'ın sahne dekorlamasından 7ıkarılmış ilkelere dayanır. Filmdeki delinin kafasından bakınca "Caligari" nin kesik kesik kumaşlar 6zerine boyanmış sokakları ve cepheleri par7alanıp darmadağın olmuştur, 7atılar 7arpılıp sarkmıştır, yapılar kağıt par7alarıdır...Wiene'nin "Raskolnikov, 1923" unda su7lu 6ęrenci, kafasının 6zerine bastırıp mengene gibi

sıkıştırıyor görünen bir yığın kapkara kirişin altında uyur. Cinayet odasına giden sarsak merdivenleri çıkarken sallanıp duran korkuluklar, iğneye benzer biçimleriyle heyecan ve ürpertiyle yolu gösterirler. Odadan heyecanla çıktuktan sonra da, onu dehşete düşürerek arkasından devriliyorlarmış gibi görünürler (Durgnat, 1967, s.23).

Aslında kurulan böylesine karmaşık tasarımlarıyla verilmek istenen aynı karışıklıkta duygular olabilir. Hiç alışık olmadığımız dağınıklıklar, yıkıntılar ve benzeri durumlar izleyende ‘bu da ne’, ‘neler oluyor’ sorularını sormasına neden olabilir. Zihinde belli bir karışıklık yaratılarak, izleyicide belli psikolojik tepkiler yönlendirilebilir.

Dr. Caligari’nin Muayenehanesi filminde başka bir sahnede Dr. Caligari beklemektedir. Karanlık, üç kemerli arkadların hangisinden girecektir? Heyecan, otorite canavarını gizleyen bir labirente çevirir kemer dizilerini. Sığınağın mimarisi güçlüdür, azıcık da barbardır, insanda bu simetrinin Fritz Lang’ın da “Nibelungen, 1923” filminde doğruladığı, derebeylik noktasıyla aynı aşama sırasında olduğu duygusunu uyandırır. Bu filmlerde orta çağın şovalyelik düzeni, satranç tahtası biçimli ve kabaca zincirlenmiş salonlarla birleştirilmiştir. Bu apacık “dekoratif” düzenlemelere işaretler ve böylece heyecan uyandırıcı gerilimlerini açıklamışlar ve Siegfried Kracauer’in “Caligari’dan Hitler’e” adlı eserinde ileri sürdüğü gibi Üçüncü Reich’in ev stilini belirlemişlerdir (Durgnat, 1967, s.23).

Dr. Caligari’nin Muayenehanesi filmindeki labirentler, aynalar ve ışık kaynaklarıyla oynamak, mimari biçimler üzerine duman salmak, bükülüp giden merdivenlerin gizemli gerilimi, eğri büğrü sokakların bağımsızlığı Alman Dışavurumculuğunun en belirleyici motifleridir.

3.4.5. Karakterlere Bağlı Etkiler

İnsanın hergünü farklı insanlarla bir arada olmakla geçer. Bu süre içerisinde kimi zaman kızdığı, kimi zaman çok mutlu olduğu insanlar vardır. Kimi zaman da gerçekten kavga etmek istediği insanlarla karşılaşır. Oturduğumuz yerde filmdeki karakterlerin serüvenlerini izleyen bizler aslında günlük hayatımızda karşılaştığımız insanlardan farklı karakterler de görmeyiz görüntülerde. Belirli ölçüde heyecanlandığımız, zaman zaman olaylara müdahale etmek istediğimiz, tepki gösterdiğimiz anlara tanık oluruz. Bizi çok kızdıran veya tam tersine bizi kendine çok bağlayan karakterler vardır.

Filmlere karakterler ve onların içinde bulunduğu gerilimli aracılığı ile katılırız. Karakterlerle özdeşleşiriz, kendimizi onların yerine koyarız, onların filmde çektikleri acıları bizler de çekeriz. Bu katılımı sergileyen en iyi örnek, çocukların korku filmlerini izledikleri anlardır. Bunlar duygusal birleşmenin görüldüğü anlardır (Miller, 1993, s.36).

Olay örgüsünü karakterlerle adım adım izlerken, seyirci keşif serüvenine heyecanla katılır, bazı ipuçlarından yaralanmaya çalışır. Kahramanın sonunda kurtulacağından emin olmak, suçlunun yakalanacağına ya da en azından hakkın yerini bulacağına inanmak izleyicinin gerilimi açısından önemlidir (Abisel, 1995, s.156).

Filmlerde kurulan geleneksel dramatik yapıda karakterlerin tanıtılmasından sonra, ilk küçük çatışmalar, sorunlar doğar ve gelişirler. Bu süreç boyunca gerilimler ortaya çıkar (Abisel, 1995, s.159).

Bazı karakterleri öylesine benimseriz ki gerçek olmadığını bildiğimiz halde başlarına en ufak bir şey gelsin istemeyiz. Sevdiğimiz karakterin düşmanı neredeyse bizim de düşmanımız haline gelir.

Gerilimin yaratılması ve özellikle gerilimin yoğun olarak yer aldığı korku filmlerine baktığımızda her zaman, Mabuse gibi dünyayı ele geçirmeye çalışan caniler ve psikopat katiller karşımıza çıkar. Alfred Hitchcock'un "Psycho" (Sapık, 1960) ve Robert Aldrich'in "What Ever Happened To Baby Jane" (Bebek Jane'e Ne Oldu?, 1962) filmlerindeki karakterler, katiller sıradan insanlardır. Her iki filmde de katillerin merkezi karakter olması, uzunca bir süre herhangi biri ya da "içimizden biri" gibi görünmeleri gerilimin ve korkutucu bir atmosferin ortaya çıkmasında etkilidir (Abisel, 1995, s. 132).

3.4.6. Kurguya Bağlı Etkiler

Sinema yapıtının temelinde, devinimli fotoğrafla kurgunun bulunması, sinemadaki resim özelliğinin tümüyle özgün, bağımsız bir olay olmasına yol açmaktadır. Film görüntüsünü, gerçekte, ne resim verir ne de iç devinimiyle çerçeveleme verir; onu veren kurgunun yarattığı sıradır: Bu görüntü görsel, sürelik bir düzenle gerçekleşir (Chiarini, 1968, s.354).

Film sanatının temeli kurgudur. Kurgu temel, yaratıcı güçtür; bu gücün yardımıyla ruhsuz fotoğraflar (tek tek çekimler) canlı, sinemalık bir biçime sokulur (Pudovkin, 1968, s.310).

Kurguyu gelişigüzel bir şekilde görüntüleri birleştirmek değildir. Belli bir sistematığe sahiptir. Belki de uygulanması en karışık süreçlerden biridir sinemada. Bir anlamda bir tür mimari projelendirir.

Kurgu, bir sıralama, ritm elde etme sanatıdır. Edwin S. Porter “The Great Train Robbery” (Büyük Tren Soygunu, 1903) filmiyle ilk dramatik kurgu denemelerini gerçekleştirir. David Wark Griffith de bir sahneyi bir çok planlara (çekimlere) bölerek ona canlılık, anlatıma akıcılık ve tabiiyet verir. Böylece, film akışında gerilim ve gevşeme noktalarının ortaya çıkmasını, seyircinin ilgisinin sonuna kadar uyanık tutulmasını sağlar (Scognamillo, 1967, s.27).

Bela Balazs’a göre etkili bir çekim yeterli değildir, çünkü sadece onunla perdede bir objenin tüm anlamı, taşıdığı heyecanı ifade edilemez. Anlam, heyecan, işin sonunda sadece çeşitli detayların belirli birleşmesiyle, tamamlanmasıyla, entegrasyonu ile açıklanabilir; kısacası kurgu ile. Bir filmin yaratıcı sürecinin son bölümü, tamamlayıcı işlemi kurgudur. Bir tablodaki bir renk lekesinin anlamı, heyecanı tüm yapıtı destekleyen iç ilişkilerden doğduğu takdirde anlaşılabilir, heyecanı hissedilip değerlendirilebilir. Bir melodideki bir ton’un, veya bir cümledeki bir kelimenin anlamı için aynı şey denilebilir: Melodinin veya cümlenin gerçekleşmiş ve tamamlanmış bütününden çıktığı takdirde anlaşılabilir, heyecan duyumsanabilir.

Kurguya ilişkin görüşlerinde Pudovkin, seyircinin dikkatinin, gelişen olgu içindeki çeşitli öğelere yöneltilmesinin genellikle, filmin niteliğinden ve filmin temel yönteminden kaynaklandığını belirtir. Film sadece çeşitli sahnelerin bir koleksiyonu değildir. Sahneleri meydana getirmek için bir araya getirilen parçaların belli bir olgusu olduğu gibi, tam bir ayırım meydana getirmek üzere kümelenen ayrı ayrı sahnelerin de belli bir olgusu vardır. Kurgunun gerçekte seyircinin düşünce ve çağrışımlarının zorunlu ve kasıtlı bir şekilde yedirilmesi olduğunu belirtmek gerekir. Kurgu, çeşitli parçaların düzensiz olarak birleştirilmesinden ibaret olursa, seyirci bundan hiç bir şey anlamayacaktır; fakat bu parçalar olayların belirli bir akışına ya da belli bir kavrama göre

birleştirilmişlerse, ister hareketli ister sakin olsun, seyirciyi ya heyecanlandırarak ya da yatıştıracaktır.

Eisenstein ise yan yana konulmuş her hangi iki film parçasının kaçınılmaz bir şekilde, bu yaklaşımla doğan, yeni bir kavramla, yeni bir değerde kaynaştıklarını belirtir. Çekim hiçbir şekilde kurgunun ögesi değildir. Çekim kurgunun bir hücresidir. Oysa kurgu ve dolayısıyla hücresi olan çekim nasıl sıralanır? Çarpışma ile, çatışma ile. Kurgu sayesinde seyirci yaratıcının duyduğu gibi görüntü doğuşunun dinamik süresini, gerilimini duyuyor. Kurgunun her ögesi, tüm çekimler arasında taksim edilen, genel temanın özel bir tanıtımı olmalı. Önemli olan, gerilim yaratan her bir hareketi doğuran ve bir düşünce dizisine yol açan bir görüntü dizisini kurmaktır. Hareket görüntüden gerilime ve gerilimden savunulan sav'a gider.

Kurgu karşıtlık kadar eskidir. Latin sözcükleri Anglo-Sakson sözcüklerini izler; uzun ve kısa cümleler nöbetleşe sıralanır; hareketli ve canlı bölümlerin ardından sessizlik ve durgunluk gelir. Müzikte piano birden forte'ye döner, hem önceki sessizliği hem de sesin sonraki oylumunu kucaklayan bir çatışma. Hamlet'teki mezarlıklar ile Macbeth'teki kapıcı, yeri olmayan şeylerin etkiyi arttırmak amacıyla araya sokulabileceğini ve birinden öbürüne birden bire geçmekle, önemsiz olan şeyin büyük olan şeyi yücelteceğini gösterir. Karşıtlık, güçlük yüzünden azaldıkça, değer yüzünden artar. Sinema bütün karşıtlık yollarının en dolaysız ve etkisizini geliştirmiştir; gerilimleri yaratmıştır. Buradaki en önemli araç kurgudur (Spottiswoode, 1968, s.337).

Filmlerin görevi yalnızca mantıkça bağlanmış bir öykü anlatmak değil, aynı zamanda elden geldiğince heyecanlandırıcı ve uyarıcı güçte bir öykü anlatmak olduğu için, bu çaba daha da gereklidir. Kurgu, bu görevin yerine getirilmesinde güçlü bir yardımcıdır (Eisenstein, 1968, s.331).

Kracauer, filmin fiziksel dünyayı kaydedip, yansıtması gerektiğini belirtir. Görsel bir araç olarak, sinema görmemizi sağlar, ama kurguya dayanan film yapımcısının sadece ne gördüğümüzle değil ama aynı zamanda nasıl gördüğümüzü de dikkate alır (Mast ve Cohen, 1979, s.580).

Gerilimin özü bir biçim sayılabilir. Bir örnekle verilecek olursa; en ünlü strip tease'ciler, soyunmalarını bir türlü bitirmeyen ve iki ceket altından gömlek üstüne gömlekleri yavaş bir çile zevkinde çıkaranlar; artık bu kez deriyi göreceğinizden emin olduğunuz an karşılaştığınız her yeni sütyen -olay- nasıl isteğinizde kesintiler doğuruyor ve ilgiyle gerilimin soluğunu destekliyorsa, filmdeki kurgusal anlatımda bunun içindir (Altındağ, 1967, s.26).

Filmdeki dinamizmin uzaysal biçimi vurgulamadır ve vurgulamaların da kendi gerilimi ritmdir (Mast ve Cohen, 1979, s.103). Birçok filmde kurgunun ritm kazandırıcı özelliği izleyici üzerinde gerilimi, heyecanı arttırıcı bir rol oynar. Belli bir süre bizi doruğa taşıyan kurgu grevini o noktada bırakmaz. Bizi doruk noktasına çıkaran kurgu sakinleşmemize de yardımcı olur.

Bir filmdeki ritm ve hareket bizi psikolojik ve duygusal olarak etkiler. Bununla bağlantılı olarak, öykünün ritminin heyecanlı bir doruğa ilerlemesine de duygusal bir cevap oluşturabilir (Miller, 1993, s.36).

Etkili bir film kurgusunda, izleyicinin dikkatini kontrol altına alma tam olmalıdır. Kurgucu her elemanı -zaman, ritm ve görsel-işitsel ilişkiler- dikkatlice yönlendirmeli ve bu elemanları filmin duygusal ve anlamsal yapısını kurmak için taşımalıdır. Film kurgusunun ritmi filmde çoğu geçen her bir sahnenin süresel uzunluğuna bağlıdır. Birçok tekil sahneye sahip film, birkaç dakika süresinde başlar, gelişir ve biter; izleyiciyi ağırlığa, düşünceye sevkeder. Bu duruma örnek,

Costa Gavras'ın "State of Siege" filminde kısa kesmelerin, hatta daha da kısılmasıyla, sekansların büyük ölçüde gerilimi arttırması doğrultusunda ilerlemesinde gözlenebilir (Bobker, 1974, ss. 117,128).

Neticede, görüntülerin seçim ve sıralanışından doğan ritm, seyircide yalın düşüncenin ve film konusunun uyandıracığı coşkuyu tamamlayıcı bir coşku uyandıracaktır; bu tamamlayıcı coşku yalnız ilk coşkuyu arttırmakla kalmayacak, salt anlatımıyla ona baskın bile çıkacaktır (Moussinac, 1968, s.340).

Kurguya bağlı olarak dramatik sahnelerin gerilimi doruk noktasında zaman-ayrıcıklı gecikmeler kullanılarak arttırılabilir. Sadece sahne yavaşlatılır, sahnenin yakın çekimleri diğer yandan hızlandırılabilir, dörtlüde koşar bir tempoda görüntünün hareketinin ritmi içindeki heyecanları yansıtabilir, gerilimleri arttırabilir. Bir yarış görüntüsünü düşünelim. Uzun süren boy çekim tüm alanı gösterir. Yarış atları veya arabalar en son hızdadırlar ama kesme yavaşcadır. Ancak, usta yönetmen son birkaç saniyedeki bitişi hızlandırılmış kurguyla canlandıracaktır. Yarışmacıların yarışmadaki gerçek mesafesi değişmemiş ama bu son anda görüntü durmuş gibi görünür, bir anlamda aksiyonun her detayı parçaları görsel olarak ayırarak incelenebilir. Bu gerilimi arttırır (Balazs, 1972, ss.130-131).

İzleyici önündeki sahneye ne kadar derinden heyecanlanırsa, dikkatinin bir noktadan ötekine o kadar hızlı ve ani atlayacağı ortaya çıkmaktadır. Bu da yeni heyecanlar katacaktır. Hareketi ne kadar ilgisiz ve uyuşuk gözetlerse, gerilimi de o oranda azalacaktır (Pudovkin, 1966, ss.118-119).

Aynı zamanda ritmdeki durağanlıkta ritmin artmasındaki gibi bir etki sağlayabilir. Reisman'ın "The Last Night" filminin final sahnesine bakarsak: Askeri tren Petrograd'taki istasyona girer, devrimcilerin kontrolündedir. Gizemli,

kapalı bir trendir. Dost mu, düşman mı getirdiği belli değildir. Süngüler trenin pencerelerine ve kapılarına doğrulur ama hiçbir surat görülmez. Tüfek namluları istasyon binasının kapı ve pencerelerinden trene yönelir. Orada kim vardır? Dost veya düşman? Hiç kimse nöbetçi olduğu yerden ilk adımı atmaya istemez. Beklenti ve sessizlik vardır. Sadece buharın uğultusu duyulur. Bütün hareket durmuştur. Ama istasyonun, şehrin kaderi, tüm devrimin kaderi gelecek birkaç dakikada neler olacağına bağlıdır. Gerilimin bu donmuş yapısı, kaygılar ve beklenti hernekadar hareketsiz olmasa da ortaya çıkmaktadır. Parçaları sınırlı bir sabırsızlıkla heyecanlıdır. Yakın çekimlerin rahatsız çapraz kesmesi, yoğunlaşan sıcağın beklentinin küçük hareketleri ve kabarcıklar. Sonuçta, yaşlı köylü kadın tek başına platforma adımını atar ve silahsızdır, askeri trene gider ve sorular sorar. Şüphesiz bu sahne böylesine hareketsiz olmasaydı böylesine güçlü bir gerilim kazanmazdı (Balazs, 1972, s.87).

Luciano Emmer'in 18. yüzyıl İspanya'sında geçen ve bir ressamın oynadığı filminde Goya'nın boğa güreşine ilişkin basılmış resimlerinin detaylarının hızlandırılmış kurgusu esas olaydan ayrılmayan bir biçimde bir araya getirildiğinden dramatik bir gerilim ortaya çıkmaktadır (Kracauer, 1976, ss.197-198).

3.5. Filmde İşitsel Öğelerle Gerilim Yaratma

Ses, somut ve psikolojik varlığıyla perde üzerindeki dünyayı vermeye çalışır. Sesin psikolojik etkisi, görüntü izinin somut gerçeğine fazladan bir içerik eklemektedir. Ses, film yönetmeninin karakterin iç dünyasına doğrudan ya da esnek olarak girebilmesini sağlar (Lewis, 1984, s.27).

Ses kullanımıyla izleyici üzerinde anlatımı destekleyen, dramatik ve gerçek yaşam gerçeğini ortaya koyan bir yapı oluşturulur. Bu gerçek yapı içersinde insanın hayatında yer alan sese ilişkin herşey vardır. Gerektiğinde sessizlik bile.

Filmdeki sesler aracılığıyla gerilimin, temponun düzenlenmesi, yaratılması sağlanabilir. Örneğin, müziğin filmin geriliminin, temposunun düzenlenmesindeki katkısı dışında, ses efektleriyle (nefes hışırtısı, kalp atışı, gıcırdayan merdiven v.b.) izleyici üzerinde yaratılan derin hislere bağlı olarak gerilim yaratılabilir. Kimi zaman ayağımızı tempolu bir şekilde yere vurduğumuzu farkederiz. İşte sesin, müziğin de yapmak istediği budur. Sizde, sizin de kabul edebileceğiniz bir etki uyandırabilmek.

Sesi içinde varolan işitsel öğeler açısından incelediğimizde karşımıza başlıca dört ana bölüm çıkmaktadır. Bu bölümler;

-Diyaloglar

-Müzikler

-Ses Efektleri

-Sessizlik olarak tanımlanabilmektedir (Bobker, 1974, ss.40-42).

Diyalog, görüntüdeki karakterlere bağlı sözler olarak tanımlanabilir. Karakterleri tanıtmada, perdedeki kişiliğin heyecanını, durumunu ortaya koymada dramatik bir öğedir.

Alfred Hitchcock'un "Shadow of A Doubt" (Şüphenin Gölgesi, 1943) filminde Charlie "zaman zaman bazı şeyler ters gider" der. "Psycho" (Sapık) da Norman Bates de "zaman zaman biraz deliririz" der. Bu sözler önceki olaylarla birleştirildiğinde izleyici üzerinde rahatsız bir ruh hali yaratır (Spoto, 1976, s.140).

“Wuthering Heights” (Ölmeyen Aşk) filminde temizlikçi Elen hikayesini Lockwood’a anlatmaktadır, burada anlatılanlar sayesinde hikayeyi anlatanla hikaye arasındaki açık gerilimi hissederiz (Mast ve Cohen, 1979, s.412).

Müzik için filmde anahtar sayılabilecek destek parçası diyebiliriz. Müzik sayesinde duygusal bir yardım veya filmin temposu için ritim için bir taban oluşturabiliriz. Müzik, varolan gerilimi, üzüntüyü, aşkı anlatabilir.

Görüntüdeki genel gerilim, korku kimi zaman görsel öğelerle gösterilemeyebilir, ama korkunun müziği, artan bir ritim içinde yükselen bir sesle verildiğinde bu gerilim dolu hisleri bize yansıtabilir (Balazs, 1972).

Siegfried Kracauer’e göre, sinemasal veya sinemasal olmayan anlatımların farklılıklarına önem verilmiyorsa, doğal olarak dramatik sürekliliğin muhafaza edilmesinde, gerilimin yaratılmasında müziğin eşlik etmesinin zorunluluğu göz önüne alınmalıdır.

Hitchcock’un 1956 yapımı eski gerilimi “The Man Who Knew Too Much” (Çok Şey Bilen Adam) filminde Albert Hall’a yayılmış uzun sekans Albert Hall’daki kısa oratoryolarla sona erer. Kısa oratoryonun sergilenmesi gerilim yüklü aksiyonlara mani olmaktadır. Biliriz ki, yabancı diplomatın öldürülmesi için anlaşmalar yapılmıştır ve bunu biz izleyiciler müziğin en doruk noktasına ulaştığı anda anlarız (Kracauer, 1976, s.149).

Robbe-Grillet’in ses-müziğe ilişkin düşünceleri “Last Year at Marienbad”ın metninden yararlanılarak belirlenebilir: Filmlerin sonunda güçlü duygusal doruk noktalarında kullanılan tarzda, romantik, tutku dolu, şiddetli

müzik patlamasıyla açılır (geniş bir orkestra, nefesli sazlar). Bu, müzikteki patlamalar öykünün yansıtmak istediği gerilimleri belirler (Bobker, 1974, s.40).

Bu örneklere paralel olarak şu söylenebilir; müzik sanatının ses aracılığıyla hislerin aktarılmasında yoğunlaşmasıyla, müziğin filmde ruh halini kurması, yükseltmesi, yayması ve değiştirmesi için ideal araç olabileceği ortaya çıkmaktadır (Bobker, 1974, s.102).

Bir başka örnekte ise, müzik duygusal etkiyi arttırmakta, müziksel anlatımı kurmada ve tamamlamada görülebilir. Stanley Kubrick'in "2001: A Space Odyssey" filminde Strauss'un "Thus Spake Zarathustra"sı kullanılarak sahnelerin parçasal güçleri arttırılmış, izleyici tepkisi sağlanmıştır (Bobker, 1974, s.101).

Seslerin yakın çevrede olması veya olayların seslerinin başka bir zaman veya mekandan, ekranın ötesinden gelmesi ses efekti olarak adlandırılır. Ses efektleri, özel bir duygunun yaratılmasında, atmosfer ve ruh halinin kurulmasında önemli bir öğedir.

Hitchcock'un "39 Steps" (39 Basamak) filminde, bir kadın sırtına bıçak saplanmış bir cesedi gördüğünde şaşırır ve çığlık atmaya başlar. Hızla giden bir trene kesme yapılır. Kadının korkusunu ifade etmek için kullanılır ses, kadının yüksek sesle ağlamasıdır (Jacops, 1973, s.251).

Bir görüntüde köylü adamı tarlada çalışırken görürüz ama bu görüntüde gelecek görüntüde göreğimiz fabrika makinasının uğultu ve tıkırtısını duyarız, bir sonraki komşu çekimden gelir ses; gerçek bir komşu değil, ama filmik komşuluk, filmin sanatsal düzenlemesi ile belirlenir. Böylesine önceki çekimin içinde bulunacak düzenlemeler gerilimi arttırır ve atmosfer yaratır (Balazs, 1972, s.218).

Bir başka örnekte William Friedkin'in gerilim filmi "The French Connection" da bulunabilir. Araba takibi vardır. Takip sahnesinde, polis (Gene Hackman) geçen arabaya el koyar ve tren yolu köprüsünden kaçmaya çalışan katili izler. Hackman trenin altındaki sokaklarda hızla ilerler, bir sonraki istasyona katilden önce varmak ister. Hiç ses olmadan sekans hızını ve önemini yitirecektir, ama trafik gürültülerinin eklenmesiyle, patinajlarla, tren sesleriyle varolan sekans boyut kazanır ve ölçülmez gerilim dolu bir etki yaratır (Bobker, 1974, s.92).

Anlaşılacağı üzere hemen hemen tüm örneklerde, ses efektlerinin psikolojik etkileri ve farklı anlamları sayesinde oluşan yorumları izleyiciyi uyarır, canlandırır veya heyecanlandırır.

Sessizlik ustalıkla kullanıldığında, gerçek sessizlik ahenkli çalan bir düzine bavuldan daha çok önem taşır. Sessizliğin yaratıcı olarak kullanıldığı en hatırlanır örneklerden biri Jules Dassin'in meşhur gerilim filmi "Rififi" de vardır. Filmde doruk noktası boyunca, hırsızlık sekansında, tekbir ses duyulmaz. Bu sessizliğin önemi her hareketle oturtulur, gerilimin neredeyse dayanılmaz hale geldiği ana kadar (Bobker, 1974, s.106).

Alain Resnais, gerilimlerin kamera devinimlerinin içindeki ani durmalarla; ses kanalı üzerindeki aynı andaki sessizliklerle de yaratılabileceğini belirtir (Bobker, 1974, s.188).

Gerilim yüklü sessizliğin etkisi fazla gerilim yüklü müziğin aniden durduğu anlarda daha da kuvvetlenir; bizi sessiz görüntülerle yalnız bırakır. Duyguyu arttırıcı bir öğe olarak kullanılır. Görüntülerin yüzüstü kaldığı düşünülebilir; gerçekte olan nedir, gerçekte müzikle destekli takip edilen

görüntülerden ziyade bizi daha gayretli bir şekilde etkilemektir. Hatta, Cavacalanti, sessizliğin kimi zaman gürültülerin en yükseği olabileceğini belirtir (Kracauer, 1976, ss.135-136).

Sonuçta şu söylenebilir: Sinemada ses boyutunu görüntüden ayrı ve bir arada ele almalıyız. Sesi sadece görüntüye yardımcı bir araç olarak ele almak hatalı sonuçlar çıkarmaya neden olabilecektir. Sesin görüntüye yardımcı olduğu durumlar çoktur. Ancak unutulmaması gerek bir nokta sesin sinema teknolojisine girdikten sonra ortaya çıkan eserlerdeki farklılaşmanın ne derce önemli olduğudur. Kimi zaman ses boyutu bütün bir filmin anlamını belirlemede esas öge olarak kullanılabilmiştir.

3.6. Alfred Hitchcock Filmlerinde Gerilimin Yaratılması

Alfred Hitchcock, sinemanın görsel-işitsel tüm olanaklarını deneyerek bugünkü kariyerine ulaşmıştır. Yaptığı çalışmalarda hayatının üç yılını çizitlerle okumayla geçirmesi ve bu süre içerisinde kendisinin de insandaki ölüm korkusuyla korkutulmasının sonucundaki tepkisi izleyenlere filmlerde aktardığı gerilim, korkularda görülür. Sinemayı bir deney aracına çevirmiştir (Phillips, 1984, s.7). Örneğin, 1926'da "The Lodger" (Kiracı) ile sessiz filmde "görsel gürültüyü" şeffaf tavanı kullanarak, neredeyse yankılanan adımları sergileyerek uygulamıştır; 1928'de "Blackmail" (Şantaj) da ses efektlerini denemiştir (Spoto, 1976, s.185).

Hitchcock'un filmlerindeki tek düzeliği, hilelerdeki ustalığı, izleyicilerin tepkisini çekmedeki zekiliği -izleyicilerden almak istediği tepki- kişisel tarzı, izleyici psikolojisine bağlı kişisel teorisi olarak fazlasıyla açığa çıkmamaktadır, yöntemleri ve yaklaşımı bir sanatçı gibi değil, ama bir hokkabaz gibidir. Auteur

yönetmenleri, Hitchcock'un sadece verdiklerine kolay aldanılmasını beklediğini belirtirler (Mast ve Cohen, 1979, s.671).

Alfred Hitchcock, so derece sade bir şekilde günlük yaşamda başımıza gelen ama fazlada dikkatimizi çekmeyen olaylardan, ilişkilerden yararlanır. Çok normaldir ki, bu olaylar sırasında ortaya çıkan insana ilişkin her türlü özellik Hitchcock filmlerinde de yer alır. Çoğu zaman bu özellikler bir vurgulama aracı olarak kullanılır.

Hitchcock filmlerinde izlediğimiz şeyler aslında elde edeceğimiz şeyler değildir (Spoto, 1976, s.191).

Alfred Hitchcock, filmlerinin gerilimi yarattığı bölümlerinde “duygusal etki”yle “ruhsal durum”u birleştirici öge olarak kullanır ve bunlar genelde Hitchcock'un filmlerindeki temel durumlardır (Parsa, 1989, s.12).

Hitchcock filmleri incelendiğinde içlerinde hep kovalanan bir şey vardır. Hitchcock, filmde “peşinden kovalanan şeyin” en önemli vurgulama aracı olduğunu belirtir. Böylelikle, hareketlerin birbirleriyle ilişkisi, bunların oluşturduğu karmaşık yapı gerilim dolu fiziksel bir aksiyonu ortaya çıkarmada oldukça elverişlidir (Kracauer, 1976, s.42).

Hitchcock için heyecanı yarattığını düşündüğü şey (peşinden kovalanan şey) aslında kendisini izleyiciye bağlayan bir araç olarak da ortaya çıkmaktadır. Böylelikle, yönetmen kontrolü altında izleyicide beklenen gerilimler yaratabilir.

Hitchcock izleyici ile filmleri arasındaki ilişkiyi kurarken şu düşünceyi savunur: “İzleyiciler filmi seyrederken şiddetli bir heyecan duymalıdır. Onlar benden, kendilerine olacak şeylerin kaygısını duyurmamı bekliyorlar. Bu da

ancak, seyircileri seyrettikleri kişiyle özdeşleştirmeyi başardığım, motive ettiğim zaman mümkün. İlgisiz kalırlar, orada öylece otururlar, salt izleyici olarak kalırlarsa yeterince heyecan olmaz. Kaygı ise hiç olmaz. Bu nedenle izleyiciler ekrandaki oyuncularla aynı duyguları yaşarlarsa konu iyi olur.” (Truffaut, 1987, s.15).

Hitchcock filmlerinin yapısında genelde dört ana durumla karşılaşılır:

- Ahlaki vurgulama (suçun aktarımı)
- Psikolojik vurgulama (şüpheli)
- Duygusal vurgulama (gerilim)
- Maddi vurgulama (ileri geri hareket) (Rohmer ve Chabrol, 1979, s.ix).

Hitchcock, izleyiciye tüm gerçekleri olabildiğince filmin başında vermek ister. Böylelikle yönetmenin neredeyse tamamen dayanılmaz gerilimi kırabileceğine inanır. İzleyiciyi, karakterlerin kaçınmadıkları tehlikelerden haberdar olduğu sürece, örneğin karakterler konuşurken masanın altına saatli bombayı uyararak için söylemek (göstermek) ister. Sürpriz sadece bir an sürer. Ancak, beklentiler ve kaygılar önemlidir. İzleyiciyi şaşırtıp, şoka uğratmak gerekir. Hitchcock, yönetmenin heyecanı besleyen şey için izleyiciye olacak şeyi haberdar etmesi için küçük izler vermesi gerektiğini belirtir. Lindsay Anderson'un da belirttiği gibi gerilimi yaratmasındaki bir başka yöntem gerçekçi ortamları olanca sadeliğiyle, karakterlere olan “büyük inanç”ı sayesinde yaratır. Bu karakterler doğal, günlük hayatın insanlarıdır (Phillips, 1984, ss.21, 87).

Belirtildiği gibi, Hitchcock izleyici üzerinde şoklar yaratmak ister. Şoklar izleyicide belli korkular ve gerilimler yarattığı gibi daha sonra olabilecek olaylara karşı kaygı duymaya da neden olur. Böylesine zincirleme gelişen olay örgüsü, izleyici üzerinde düzenli gerilimler oluşturur.

Hitchcock bugüne kadar yaptığı çalışmalarla Alman Dışavurumcu Sineması ve Sovyet Sinemacılarının etkisinde kaldığını göstermektedir. Özellikle, “Birds” (Kuşlar), “The Lodger” (Kiracı) filmlerinde hızlandırılmış kurgu, gölgeler, kamera açıları bu duruma esas olabilecek örneklerdir (Leff, 1988, ss.10-11).

Filmlere baktığımızda yapı olarak drama biçimini alırlar. Genelde, genç kız büyür, görünmeye başlar, bir sihirle, kızın hayallerini gerçek yapabilecek güce sahip gizemli bir adam ortaya çıkar, ama bu adam aynı zamanda canavar da olabilir (Rothman, 1982, s.11).

Alfred Hitchcock çalışmalarında bir şablondan bahsedebiliriz. Hitchcock, filmin en başından itibaren görsel yönden heyecanlandırıcı ya da dramatik potansiyeli yüksek film unsurlarını kullanarak kendini belli eden prensipleri ve tarzları seçer. Bir anlamda “perdeyi heyecanla doldurmanın” “herşeyi kanaviçe gibi örmeye” bağlı olduğunu belirtir (Truffaut, 1987, s.314).

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.

Hitchcock amacını izleyiciyi sağlığa yararlı şoklara uğratmak olarak belirlemektedir. Bir anlamda korkularımızdan kurtulmanın yolu, uyuşukluğumuzu üzerimizden atmanın çözümü ve ahlaksal dengemizi canlandırmanın tek yolu şok yaratacak yapay araçlara başvurmaktır. Bu da Hitchcock’a göre ancak sinema ile olabilir (Truffaut, 1987).

Sinema, gerçek zamanla ve hayatla olan ilişkisini korurken bir yandan da sinemasal bir gerçeklik oluşturur. Bu süreç içerisinde bilinçli bir şekilde gezdirilen izleyici, her anın içinde bulunan heyecanları belli oranda tadar.

Hitchcock filmlerine gerilim açısından baktığımızda, gerilimi arttırmak için kimi zaman “filmsel zamanı” birkaç dakika uzatarak “gerçek zamana” geldiğini, önemli durumları ortaya koyduğunu ve bu gecikmeyle gerilimi arttırdığını görürüz (Spoto, 1976, s.234).

Hitchcock gerilim dolu filmlerini izlemenin tehlikeli bir iş olduğuna değinir. Hitchcock, dikkati çekmek için kendi hileleriyle ve inkarın gücünü zayıflatarak son sözü düzenler. Filmlerinde genellikle birbirine karıştırılan, bir kurtulan ve bir belalı vardır. Bu da numaralarından biridir. Şüphesiz Hitchcock “yanlış adam”dır, aynı zamanda bizlerin de “yanlış kişiler” olduğumuzu belirtir. Oyun içinde oyunları vardır (Rothman, 1982, ss.53-55).

Gerilimin yaratılmasında Hitchcock’un sinemanın araçlarını kullanması ve kendine özgü yöntemleri ortaya çıkartması dikkati çekmektedir. Hitchcock için sinemanın herbir parçasının bir gerilim yaratım aracı olduğu söylenebilir.

Alfred Hitchcock filmlerinde “Mac Guffin”e işaret etmektedir. Muc Guffinler aslında izleyiciyi motive eder ve filme çeker, bağlar. İzleyenlere önemli görünen bazı nesnelere aslında yönetmen için gerçekte yönetmen için hiçde önemli değildir. Aslında izleyici için de önemli olmamalıdır. Ancak, bu önemsiz olan şeyler önemli konuma geldiklerinde izleyicide gerilim, merak yaratmaktadırlar (Spoto, 1976, s.ix).

Sonuçta, Hitchcock, çalışmaları için: “Diyelim ki çiçekleri boyayan bir ressamım. Beni ilgilendiren sınırlanmış şeylerdir” der (Rohmer ve Chabrol, 1979,

s.x). Diğer yandan kendisinin ve çalışmalarının kolaylıkla sınıflandırıldığını belirtir ve ekler: “Gerilim yaratmam gerekiyor, yoksa insanlar hayal kırıklığına uğruyorlar. Diğer bir deyişle sık sık anlattığım gibi Sindrella’yı çekecek olsam, arabada bir ceset olmazsa memnun olmazlar” (Truffaut, 1987, ss.18-19).

Alfred Hitchcock’un çalışmaları, kendisi için söylenenlere ve kendisinin işaret ettiklerine paralel olarak filmlerinde gerilimi yaratmasını filmlerinden örneklerle incelemekte yarar vardır:

3.6.1. “The Lodger” (Kiracı, 1926)

“The Lodger” filmi boyunca, kiracıya bakışımız onun bir gizem öğesi şeklinde sunulmasını aklımıza getirir. Bu anlatım merkez stratejisidir ki, sürekli şekilde merakı artırır. Filmdeki kiracı figürü aynı zamanda kamera için bir hikayedir; kiracının kamerasının sergilenmesi aynı zamanda kendisinin sergilenmesidir. Bir derecede, “The Lodger” filmi kameranın doğasının araştırılmasıdır (Rothman, 1982, ss.16-17).

“The Lodger” bize neyi korku verici şekilde izlediğimizin ve neyi arzulu izleyeceğimizi ve kiracının geriliminin yapısının bizdekine benzer olduğunu anlatmaya zorlar. Kiracının profiline olan yakın çekimler, heyecanın yansıtılması gerilimi artırır (Rothman, 1982, ss.17-22).

Kiracı, bizler için bilinmeyen, gizem dolu biridir. Doğasını, dünyasını bilmek isteriz. O’na yaklaşmak istedikçe uzaklaşırız. Bu durum bizde merak uyandırır. Merakın giderilememesi devamlı bir heyecanın parçası haline gelir.

3.6.2. “39 Steps” (39 Basamak, 1935)

“39 Steps”, Londra’yı terkeden genç bir Kanadalı’yı anlatır. Adam kendi evinde bir kadını bıçaklayan bir casus çetesini izlemek amacıyla İskoçya’ya

gider. Polis, cinayeti adamın işlediğini düşünür ve peşine düşer. Nereye giderse gitsin tuzaklar vardır. Bir dizi kalabalık kaçış sahnesinden sonra film mutlu sonla biter (Truffaut, 1987, ss.87-88).

“39 Steps” de Hitchcock kamerasını ressamın fırçasını kullandığı gibi kullanır (Leff, 1988, s.21). Gerilimi arttırmak için Mac Guffin’i kullanır. İzleyici meraklanır ama gerçekte ortada birşey yoktur (Spoto, 1976).

Mac Guffin’ler aslında varolmayan şeylerdir. Bize çok önemliymiş gibi sunulan şeyler, hikayeler veya durumlar aslında hiçbirşeyi ifade etmezler. Amaçları, bir süre için bile olsa heyecanımızı körüklemek, gerilim yaratmaktır. Bir şey olmadıkları ortaya çıktığında ise serimin yaşanması sağlanır.

Geçişlerin sürekliliği, heyecanı yükseltir. Fikirleri birbiri ardına kullanır Hitchcock. Kahraman -Robert Donat- öldürülmeye çalışılır, polise gider, kelepçeye vurulur, kaçar; bütün bu hızlı geçişler oldukça etkilidir (Truffaut, 1987, ss.92-93). Birbiri ardına doruk noktaları yaratılır. Olabildiğince, izleyicinin filmle olan ilişkisini psikolojik yapısına bağlı olarak ayakta tutabilmektir.

Hitchcock’un abartılı figürler kullanmasında, gerçekten uzamsal ve dramatik bir tanımlamaya gitmek gerekir. Büyük ölçüde uzamsal ilişkilerin kaba çarpıklığı gerçekten küçük nesnelerin büyük nesnelere gölgelediğini ortaya çıkartmaktadır. İşte, “39 Steps” de Profesör Jordan’ın küçük parmağı (aynı zamanda Mac Guffin’dir) buna örnek bir durumdur (Cadbury ve Poaque, 1982, s.109).

Filmdeki ses efektleri, çok yönlü olarak, ilişkisiz görüntüleri birbirine bağlamak, aksiyonu geliştirmek ve aynı zamanda izleyicideki heyecanı arttırmak için kullanılmaktadır. Kadının arkasına bıçak saplanmış cesedi gördüğü sahnede

korkması ve çığlık atmasıyla hızlı giden bir trene kesme yapılır. Kadının korkusunu ifade etmek için kullanılan ses aslında kadının ağlamasını, izleyiciye yansıtılan heyecanı ifade eder (Jacops, 1973, s.251).

Burada ortaya çıkan sonuç, gerketiğinde ses ve görüntü kuşaklarının bir oyun gibi kullanılmasıyla yaratılan etkilerin öne çıkartılmasıdır.

3.6.3. “Rebecca” (Rebecca, 1940)

Filmde, hanımefendinin genç ve çekingen kız arkadaşı, Manderley’in yakışıklı sahibiyile evlenir. Adamın ilk karısı Rebecca, esrarengiz bir biçimde ölmüştür. Büyük aile malikanesine gittikleri zaman, genç gelin yeni durumuna uyum sağlamakta kendisini yetersiz hisseder. Kendisine güvenini azaltan, adeta eve hakim gibi görünen Bayan Danvers’tir. Kadının Rebecca’ya olan aşırı bağımlılığı, yeni hanımına açıktan açığa düşmanca davranmasına nedendir. Sonra, Rebecca’nın ölümüyle ilgili olarak, açılan yeni tahkikatın ortaya çıkarttığı hoş olmayan olaylar, Bayan Danvers’in evi ateşe vermesine ve intihara teşebbüs etmesine yol açar. Manderley’in yok olması ve kendisine acı veren kişinin ölümüyle, kadının acıları yok olur (Truffaut, 1987, ss.120-121).

“Rebecca” da konuşmadan konuşmaya değil ama sessizlikten konuşmaya, suskunluktan itirafa gideriz. Gerçekte kadın kahraman sonunda önemle şunu söyler: “Kelimeler gerilim için çalışır, görünenlerin ötesinde doğru başarıyı belirler”. Bir anlamda kullanılan diyaloglar da anlamlarıyla gerilime yardım eder (Rohmer ve Chabrol, 1979, s.103).

İki bayan arasında yaşanan gerilim aslında günlük yaşantımızda görebileceğimiz sıradan olaylardandır. Ancak, burada önemle ortaya çıkan gerilimin izleyiciye yaşatılış tarzıdır. İki kişi arasında yaşanan çekişme farklı zamanlarda geçen hikayelerden, olaylardan beslenerek verilmeye çalışılmıştır.

3.6.4. “Suspicion” (Şüphe, 1941)

“Suspicion”, kocasının kayıtsız, yalancı ve mirasyedinin biri olduğunu keşfeden ve onun katil olduğunu düşünmeye başlayan, kendisini de öldürmek isteyeceğinden kuşkulanan -daha sonraki olaylar hatalı olduğunu gösterdiği halde- bir kadını anlatır. Ancak, daha sonra kadın kocasını sütle öldürür (Truffaut, 1987, s.134).

Hitchcock, Cary Grant’in elindeki sütü aydınlatır. Işığı bardağın tam içine yerleştirir, süt ışık saçar. Cary Grant merdivenden çıkarken herkesin dikkatinin bu bardakta yoğunlaşarak, heyecanlanmasını ister (Truffaut, 1987, s.136).

Hitchcock, filmlerindeki Cary Grant gibi yerleşik meşhurları kullanımının avantajını izleyicilerin çabucak tanımlamaları sonucu, hikayeye daha çabuk girdiklerini ve heyecanın daha kısa sürede tattırılabilceğini belirtir. Cary Grant bizler için bir yabancı değildir. Eğer yolda yürüyorsak ve bir adama arabanın çarptığını görürsek ve kim olduğunu bilmiyorsak, durur ve bir an için bakar ve “tu, tu, çok kötü” der ve devam ederiz. Şimdi, o kişi eğer kardeşimizse toptan farklı bir durum, farklı bir heyecan, üzüntü vardır ortada. Aynı şey, karakter seçiminde, gördüğümüz filmde Cary Grant’in hiç bilinmeyen bir oyuncuya karşı durumudur (Kapsis, 1987, ss.9-10).

3.6.5. “Shadow of A Doubt” (Şüphenin Gölgesi, 1943)

Charlie Cokley (Joseph Cotten) üzerinde odaklaşan konu, onun ailesini ziyaret için gittiği Santa Rosa’ya varmasıyla başlar. Gerçek amacı, peşindeki iki müffettişi atlatmaktır. Bunamaya başlayan yaşlı ablası, kocası ve amcasının adını taşıyan yeğeni (Teresa Wright), onu içtenlikle karşılarlar. Ancak, genç kız zaman geçtikçe taparcasına sevdiği amcasının, birçok dul kadını öldürmek suçundan

dolayı polis tarafından aranan esrarengiz kişi olduğundan şüphelenmeye başlar. Onun kuşukuları, kamuoyu yoklaması araştırmacısı kılığına giren genç dedektif (Mac Donald Carey) tarafından da paylaşılır. Bu arada Doğu'da başka bir zanlı, tam polis tarafından tutuklanmak üzereyken ölmüş ve tahkikat resmi olarak kapanmıştır. Yeğenin kuşukularının farkına varan Charlie Amca, evde onu öldürmek amacıyla başarısız iki girişimde bulunur. Kendisini New York'a götürecek olan treni beklerken de yeğenini platformdan raylara doğru iter. Ancak, küçük bir boğuşma sonucunda kendisi düşer ve geçen trenin altında parçalanır. Amcanın gerçek suçu bundan sonra genç yeğeni ile dedektif arkadaşı arasında bir sır olarak kalacaktır (Truffaut, 1987, ss.144-145).

“Shadow of A Doubt” filminde gerilim iki şekilde yaratılır: Gerçek olayların gösterilmesi ve karakterlerin tanımlanmasıyla (Rohmer ve Chabrol, 1979, s.92).

Alfred Hitchcock filmlerinde öne çıkan ‘merak edilen şeyin peşinde koşma’ burada ikiye ayrılmıştır. Olayların sonucunun beklenmesi ve karakterlerin tanıtımıyla başlayan suçlunun ortaya çıkma süreci. Paralel kurguya benzetilebilecek bu paralel ilerleyiş, olay örgüsünün de temeli sayılabilir.

Hitchcock, filminde yaşamın içindeki endişe, ümitsizlik ve ölümün verdiği kasveti karanlık, derin ortamlarla yansıtmaktadır (Phillips, 1984, s.105).

Filmde, Charles'in kapıdan ilk girdiği sahnede, bütün çerçeve beyaza bürünür, neredeyse bizi kör eder. Hitchcock'un bu beyaz patlamaları doğal bir anlatıma sahiptir. Bu sayede kişi için daha yoğun duygular sahibi olmamız sağlanır (Rothman, 1982, s.206).

3.6.6. "Notorious" (Aşkta da Üstün, 1946)

Amerika'da savaştan sonra bir Nazi ajanı hapse atılır. Ajanın faaliyetleriyle hiçbir ilgisi olmayan kızı Alicia (Ingrid Bergman), hızlı bir yaşam sürmektedir. Günün birinde Devlin adında bir hükümet ajanı (Cary Grant) ona, gizli bir görev önerir. Kız kabul edince birlikte Rio'ya giderler. Orada birbirlerine aşık olurlar, ama Devlin, bu hafif meşrepliğiyle ünlü kıza karşı ihtiyatlı davranarak aralarında belli bir mesafe bırakmaktadır. Alicia'nın görevi, babasının eski meslektaşlarından biri olan ve Brezilya'daki evinde Nazi mültecilerinden oluşan bir grubu barındıran Sebastian ile (Claude Rains) bağlantı kurmaktır. Bu bağlantıyı kurmayı başaran Alicia, Sebastian'ın evine konuk olmaya başlar. Sebastian ona aşık olarak evlenme teklif eder. Kız, Devlin'in bunu kabul etmeyeceğini umarak durumu ona açtığı halde, itiraz etmediğini görünce Sebastian'ın teklifini kabul eder.

Kayınvalidesinin oldukça korkutucu ve düşmanca tutumuna rağmen Alicia, artık Nazi evinin yeni hanımefendisidir. Amirleri ona, Sebastian'ın sürekli yanında taşıdığı kiler anahtarını ele geçirmesi talimatını verirler. Büyük bir davet sırasında Alicia'yla Devlin, kilerin yerini bulurlar ve sahte şarap şişeleri içine gizlenmiş uranyumu keşfederler.

Ertesi sabah Sebastian, eve gelen gelinin bir Amerikan ajanı olduğunun farkına vararak annesinin de yardımıyla Alicia'yı zehirlemeye başlar. Amaçları, ölümü doğal nedenlerden görünecek biçimde düzenlemek ve yaptıkları hatayı Nazilerden gizlemektir.

O sırada Alicia'dan gelen haberlerin azalmasından kuşkulanan Devlin, Sebastian'ın evine gizlice girmenin yolunu bulur ve Alicia'nın ağır bir halde olduğunu görür.

Onu sevdiğini söyledikten sonra yataktan kaldırır, merdivenlerden aşağı taşır, koridordan geçer ve arabasına götürür. Bu sırada Sebastian alarına bile dokunamadan çaresiz bir halde onları seyretmektedir. Araba hareket edince, Sebastian kendisine dört bir yandan tehditkar biçimde yaklaşan yandaşlarına korku dolu bir yüzle döner (Truffaut, 1987, ss.162-163).

Hitchcock, gerilimi görsel düzenleme ile de sağlar. Filmde, sinemasal durgunluk veren dekorlardaki sabit renkler, Sebastian'ın Alicia'yı zehirleyeceği sahnede ön tarafta duran zehirli kab, ortada kendini bırakarak oturan Alicia. Ayrıca, karakterler arası hisleri boy çekim- bel çekim- yakın çekimle bir çerçeve içinde sıralanmış görüntüleri duygu yaratmakta kullanır (Leff, 1988, s.217).

“Notorious”da gerçek zamanda bütün gece süren bir partinin sekiz dakika içine sığdığını görürüz. Bununla beraber parti öncesi hazırlıklar sahnesinde Alice (Ingrid Bergman), kocası banyoda yıkanırken komodinin üzerinde duran anahtarlıklarda kilerin anahtarını çalması sahnesi, gerilimi arttırmak için gereğinden çok fazla uzatılmaktadır (Parsa, 1989, s.81).

Sonuçta, filmde gerilim unsuru yaratan sahnelerin hepsi iki nesne üzerinde döner: Anahtar ve şarap şişesi (Truffaut, 1987, s.160).

3.6.7. “The Paradine Case” (Celse Açılıyor, 1947)

Karanlık bir geçmişi olan Bayan Paradine (Alida Valli) kör kocasını öldürmekten dolayı suçlanan güzel bir kadındır. Güzel bir kadın olan Gay'le (Ann Todd) evli olan savunma avukatı Keane (Gregory Peck), müşterisine aşık

olur ve onun suçsuzluğuna inanır. Mahkeme başlamadan önce Bayan Paradine'in sevgilisi olduğunu öğrenir.

Mahkeme başlar. Yargıç Horfield (Charles Laughton), Gay Keane'in sevgilisi olmak için daha önce başarısız girişimlerde bulunduğu için kızgındır ve savunma avukatına açıktan açığa düşmanca davranır.

Tanık kürsüsüne seyis gelir. Keane'in insafsızca sorgulaması altında cinayeti hanımının işlediğini söyler ve daha sonra intihar eder. Halka açık mahkemede üzgün görünümlü Bayan Paradine, birden avukatının kendisine aşık olduğunu açıklar ve ardından da suçunu kabul ettiğini söyler.

Bir anda donakalan Keane, mahkeme salonundan yürüyerek çıkar. Kariyeri mahvolmuş, ama karısının sarsılmaz bağlılığı, gene de önünde umut dolu bir gelecek açmaktadır (Truffaut, 1987, s.168).

Hitchcock filmlerinde görüntülerin boyutları, dramatik amaçlarla kullanılır, sadece arka plan oluşturmak için değil. "Paradine Case" de mahkeme sahnelerinde mahkeme salonunda 50 dakika süren olaylar dizisi, küçük düşen Gregory Peck'in yürüyüşünü uzak bir açıdan göstererek, salonun tüm bir görüntüsü verilir. Bu görüntüler izleyicinin ruh halinin belirlenmesi bakımından etkilidir (Truffaut, 1987, s.217).

"Paradine Case" deki gölgeler insafsızca kullanılır. Filmin açılış sahnelerinde Bayan Paradine ve Keane konuşurlarken, gölge önce kadının, sonra adamın yüzünden geçer. Bu durumda gölgeler, cinayete ilgili şüpheleri ortaya çıkarır (Spoto, 1976, s.179).

Gölgelerin ve aydınlatmanın etkili kullanımına bir başka örnek ise gölgelerin mahkeme sahnelerinde gelişimin yoğunluğunu arttırmada ortaya çıkmasında gözlenir. Keane'in mahkemeden oldukça yüksek üst çekimde mağlubiyet ve rezil olmayla ayrılmasında siyah ve beyaz kontrastlığının giysilerde ve mekanda kullanılmasıyla kesin duygusal bir etki kazandırılmıştır (Spoto, 1976, s.179).

Görsel kontrastlıklar, Alman Sessizleri dönemi'nde olduğu gibi son derece ön plana çıkmaktadır. Karakterlerin sahip olduğu bozuk-rahatsız ruh halleri aydınlatmadaki ve dekodaki bozulmuş (distortion) yapılarıyla sergilenir.

3.6.8. "Rope" (İp, 1948)

Filmdeki tüm olaylar zinciri, bir yaz akşamında New York'taki bir apartman dairesinde geçer. İki genç eşcinsel arkadaş (John Dall ve Farley Granger), kolej arkadaşlarını sırf zevk için boğarak öldürüp cesedini odadaki sandığın içine gizlerler. Aynı odada onun ailesi ve nişanlısı için bir kokteyl parti verirler. Konuklar arasında kolejdeki eski profesörleri de (James Stewart) vardır. Parti ilerledikçe, akıl hocalarının dikkatini çekerek etkileme çabaları, gerçeğin bazı bölümlerinin açığa çıkmasına yol açar. Profesör de bütün parçaları birleştirmektedir. Gece bitmeden önce cesedi keşfedecek ve iki genci polise teslim edecektir (Truffaut, 1987, ss.174-175).

"Rope" un merkezi gizdir -kesmeler yoktur, kamera hareketleri vardır- sır da yoktur. "Ten minute take" (On dakika alma) adını alan teknik ile kesmesiz sadece kamera hareketleri ile öykünün içine çekiliriz. Bu süreklilik, sırrın dönüm noktasına doğru ilerleyişi, oyuncu hareketleri, dekorların düzenlenişi izleyicide dayanılmaz bir gerilim yaratır (Rothman, 1982, s.247).

Öğretmenin şapkanın içine baktığı sahnede, izleyici 'acaba nedir' sorusuna bir an önce cevap bulmak istemektedir. Hitchcock, bilinçli olarak geciktirmeyi izleyicide merak uyandırmak ve sonuçta gerilim yaratmak için kullanmaktadır.

3.6.9. "Dial M For Murder" (Cinayet Var, 1954)

Beş parasız bir tenis oyuncusu (Ray Milland), zengin karısının (Grace Kelly) bir roman yazarına duyduğu ilgiden hiç hoşlanmamaktadır. Karısını öldürmeye ve kalın bir sabıka dosyası bulunan serüvenci bir kişiyi (Anthony Dawson) şantaj yoluyla bir cinayete alet etmeye karar verir. En ince ayrıntısına kadar düşünülmüş bu plana göre Dawson, evde kadını boğarak öldürürken Milland da cinayet sırasında bir klüpte görünmek suretiyle başka yerde olduğunu kanıtlayacaktır.

Genç kadın, beklenmedik biçimde saldırganın elinden kurtulmayı başarinca kadın saldırganı öldürür. Kocasını, uğradığı hayal kırıklığını gizleyerek yeni durum karşısında elinden gelenin en iyisini yaparak karısını sakinleştirir. Ama onun aşırı derecede işbirliğine yatkın davranışları, polis müfettişinde kuşku uyandırır ve müfettiş, kadının roman yazarı arkadaşının da yardımıyla bir tuzak kurar. Plan işler ve film, tenis hocası kocanın, bu neredeyse cinayetin "yazarı" olduğunun ortaya çıkmasıyla son bulur (Truffaut, 1987, s.210).

Filmde Grace Kelly'nin giysilerinde ilginç bir renk denemesi görülmektedir. Filmin başlangıcında daha parlak renkli giysiler giyerken, entrika geliştikçe bunlar koyulaşmaya başlamaktadır. Bir anlamda rengin hisleri, ortamı yansıtıcı özelliği kullanılmaktadır (Truffaut, 1987, s.212).

Hitchcock oyunu gerginleştirme ve duygusal şiddetliliği arttırmak amacıyla kamerayı kişilerin gerilim dolu sahnelerinde alt açıda tutmuş; yakın

çekimler, sessizlikler kullanarak ruhsal gerilimler sağlamaya çalışmıştır (Spoto, 1976, s.232).

Kadının işlediği cinayet yüzünden süren davası sırasında suratının yakın çekimleri arka fonda renkli ışıklar dönerek gösterilmektedir. Hikayenin sergilenmesiyle renkler değişmeye devam eder -beyazdan kırmızıya, griden siyaha dönüşür-. Burada, arkadaki aydınlatma vurgulamayı, önemi sağlar (Spoto, 1976, s.232).

3.6.10 'Rear Window' (Arka Pencere, 1954)

Kırık bacağı nedeniyle tekerlekli sandalyeye mahkum bir gazete fotoğrafçısı (James Stewart), Greenwich Village'teki apartman dairesinin penceresinden avlunun karşı tarafındaki blokta oturan komşularının davranışlarını izlemektedir. Gözlemleri, komşularından birinin (Raymond Burr), karısını öldürdüğünden şüphelenmesine yol açar. Ancak bu konuda ne nişanlısını (Grace Kelly) ne de dedektif arkadaşını (Wendell Corey) ikna edebilir. Stewart'ın nişanlısı, cinayetle ilgili kanıtları bulunca onun kuşkularının doğruluğu ortaya çıkar, ama bu arada katil de gözetlendiğini farkederek fotoğrafçıyı öldürmeye kalkışır. Röntgenci tam zamanında kurtarılır, ama bu kurtarma sırasında öbür bacağı da kırılır (Truffaut, 1987, s. 214).

Rear Window'u çekmek devasal yapıların tasarlanmasını gerektirmektedir, bunun sebebi filmin çekildiği çevredeki bütünlüğü sağlama ihtiyacından doğmaktadır. Gerçekliğe yakınlaşma izleyicinin de o oranda filme katılımını sağlamaktadır (Burks, 1990, s. 36).

Rear Window setinin 70 ayrı açılımı vardır (camlar, kapılar, v.b.), her apartman Stewart'ın penceresinden görünmektedir, ayrı bir set için kullanılır gibi

olmaktadır, ancak bu başka bir set için olmaksızın daha çok bir etki için kullanılmaktadır (Burks, 1990, s. 36).

Rear Window'un dışındaki filmler, bizi başta dışarıdan içeri taşır, en genişten en küçük bakış açısına. Rear Window'da bizler içeriden dışarı taşınırız ve izlemenin yönü ters çevrilerek psikolojik etki yaratılır. Hitchcock'un kahramanının yukarıdan aşağı ruhsal seyahatiyle, Rear Window'da biz dışarıdan yönetimle, öznel bakışla içeri taşınırız. İç mekanlarda, apartmanın sıkıntı verici havası da ayrıca gerilimi kurmaya yardım etmektedir (Spoto, 1976, s. 240).

Sinemada efektlerin kullanılması açısından da, filmin en gerilimli sahnesinde, katil-satıcı Stewart'ın evine girer ve mücadeleden sonra metrelerce yukarıdan Stewart'ı aşağı atar. Stewart'ın düşüşü doğrudan üstten aşağı kaydırma tekniği ile aktörün beton zemine düşerek yaralanmasının yanılması yaratılmıştır. Bu özel efektle filmde dahil olan görüntülerde aslında mindere düşer, arka plan ayrıca çekilir ve sonra birleştirilir. Bu çalışmalardaki tüm amaç düşüşten duyulan heyecanın izleyiciye yansıtılmasıdır (Burks, 1990, s. 39).

Bu filmde en önemli özellik, bir anlamda tekniğin bütün olanaklarının zorlanmasıdır. Kameranın aşağıya düşürülüşü, sadece set olan ancak bire bir ölçüde kurulan mahalle bütünüyle etki yaratmaya yönelik uygulamalardır. Sonuç, son derece başarılı olmuştur.

3.6.11 'The Man Who Knew Too Much'

(Tehlikeli Adam, 1956)

Kızlarıyla birlikte İsviçre'ye yolculuk eden bir İngiliz turist çift bir Fransızın öldürülmesine tanık olurlar. Adam öldürülmeden önce onlara, Londra'daki yabancı bir diplomatın öldürüleceği haberini verir. Çiftin konuşmamasını sağlamak isteyen casuslar, küçük kızı rehin alırlar. Karı-koca,

çocuğu kaçıranların izini sürerek Londra'ya dönerler. Londra'da anne, Albert Hall'daki bir konser sırasında tam öldürülecekken elçinin hayatını kurtarmayı başarır. Film, polislerin casusları gizlendikleri yerden çıkarmaları ve küçük kızı kurtarmalarıyla sona erer.

Filmin kurgusu tam anlamıyla gerilimi arttırmaya yöneliktir. Hitchcock, suikastten, anneye, katil casusa, zillere, orkestraya hızla ama hızla kesmeler yapar; gerilimi yükseltmek ister (Leff, 1988).

Hitchcock, James Stewart'ın konuşmalarını keser, konuşmaların yerine Londra Senfoni Orkestrası'nın 'Storm Cloud Cantata' sını ses kuşağına ekler; 12 dakikalık akış içindeki müziğin yoğunluğu gerilimi artırır (Phillips, 1984, ss. 145-147). Bu oratoryanın sergilenmesi izleyiciye yabancı diplomatın öldürülmesi için anlaşmalar yapıldığını ve bunun izleyicinin müziğin en doruk noktasına ulaştığı anda meydana geleceğini işaret etmektedir (Kracauer, 1976, s. 149). Burada izleyicinin müziğe verdiği tepki her bir değneğin dalgası ile, her müzik ölçüsünün bizi dönüm noktasının içine çektiğine bağlı bir tepki, heyecan olmalıdır (Andrew, 1984, s. 76). Hitchcock bu tepkileri beklemektedir.

Hitchcock, kurgusal anlamda gerilimi mükemmel kesmelerin ritmi ve farklı oyun parçalarının dengelenmesi ile kurar. İlk, mükemmel müziğin kurulmasında şef, koro ve orkestra birleştirilmiştir. Aynı zamanda duygusuz bir zil, suikastçi ve bayan arkadaşı vardır- müzik ve zillerin çalması duyulur. Sonuçta, neredeyse oyun yapısı müziksel fikirle görsel fikri birleştirir (Spoto, 1976, s. 277).

3.6.12 'Psycho' (Sapık, 1960)

Marion'la (Janet Leigh) sevgilisi Sam (John Gavin), evlenmek istedikleri halde, evlilik için yeterli parayı bulamamaktadırlar. Kızın çalıştığı yerin patronu,

bankadaki hesabına yatırması için 40 bin dolar verince, kız parayı çalıp Phoenix'i terkeder. O geceyi yol üstündeki bir motelde geçirir. Onunla arkadaş olan motelin genç sahibi Norman Bates (Anthony Perkins), Victoria döneminden kalma büyük bir konakta hasta bir kadın olan annesiyle birlikte yaşadığını anlatır ve onu evine davet eder.

Marion, gece yatağına çekilmeden önce duş alırken yaşlı kadın ansızın ortaya çıkarak kadını bıçaklayarak öldürür. Dakikalar sonra görünen Norman soğukkanlı bir şekilde banyodan kan lekelerini temizler ve Marion'un cesedini kucağına alarak, kızın arabasının arka bagajına yerleştirir. Sonrada arabayı yakındaki küçük bir göle doğru sürerek gölün çamurlu sularının cinayet kanıtlarını yutmasını izler.

Kaybolan kızı izleyip bulmayı üç kişi üstlenmiştir: Lila (Vera Miles), Sam ve parayı bulmakla görevlendirilen sigorta müfettişi Arbogast (Martin Balsam)... Arbogast'ın araştırmaları onu motele götürür, orada Norman'la konuşur, ama Norman'ın onu annesiyle tanıştırmayı kabul etmemesi kuşkularını arttırır. Dedektif, kuşkularını anlatmak için Sam ve Lila'yı çağırır ve yaşlı kadınla konuşmak için tek başına eve gizlice girer. Merdivenlerden ilk kata çıkar, ama tam adımını döşemeye attığı anda bıçaklanarak öldürülür ve cesedi merdivenlerden aşağıya yuvarlanır.

O sırada Lila ve Sam, kasabanın şerifinden, Norman Bates'in annesinin öldüğünü ve sekiz yıl önce gömüldüğünü öğrenmişlerdir. Motele giderler. Lila, evi aramaya kalkışınca ölümden zor kurtulur. Mücadele sonunda Norman'ın çift kişilik taşıyan şizofrenik birisi olduğu ve ölmüş annesini temsil ederken de insan öldürmeye eğilimli bir manyak olduğu açığa çıkar (Truffaut, 1987, ss. 269-270).

Psycho filminde ilk göze çarpan herşeyin normale başlaması ve daha sonrasında izleyici de normalden anormale doğru dönüşümün içine ama daha da içine çekmesidir; Marion Crane (Janet Leigh) ile Sam Loomis (John Gavin) arasındaki ilişkiye tanık olduğumuz sahnelerde, karakter ve durumun ayrıntılarına özenle ve ikna edici bir şekilde girilmiş, 'normal' insan davranışını kabullenmemiz sağlanmıştır. Ana tema görünen normal insan davranışının içinde tahmin edilmeyen ve bir şekilde ortaya çıkan anormal durumların tüm sahnelere yayılması üzerine kuruludur: Bir anlamda Norman Bates'de gördüğümüz gibi geçmiş de şu an üzerinde hakimdir. Geçmişin şu an üzerinde tutulduğu bu 'normalden', onun engelleyici, hayat üzerindeki etkisi, geçmişin şu anı tamamen yuttuğu yerde ortaya çıkan durumla etkileniriz ve yaşam sonunda felce uğrar (Woodl, 1991, ss. 142-143).

Hitchcock gerilimi izleyiciye yaşatırken, filmin özünü, Marion ve Norman Bates'in yüzleştirilmesini kullanır: Normal ve anormal arasındaki farklılığı hissettirmek. Marion'un (her ne kadar normal sayılsa da) zorlayıcı davranışlarıyla Norman Bates'in psikoz davranışları sergilenir (Woodl, 1991, s. 145).

Burada Freud'cu analiz yöntemine yakın bir yöntem sergilenir. Ana karakter üzerinde, izleyici bir tür araştırmaya, sorgulamaya yönelir. Ne zaman normal, ne zaman anormal olacağını beklemeye başlar. Hitchcock, bizi bir psikolog gibi yönlendirir.

Marion'un öldürüldüğü sahneyle beraber ve izleyen sahnelerde Marion'u unutamayız. İçimizdeki çatışma hissinden dolayı gerginlik izleyicide Marion'a karşı keder uyandırmaktadır (Woodl, 1991, s. 146).

Hitchcock, izleyiciyi oyuncuyu yönettiğinden daha fazla yönetir. Açılan, araştırılan, izlenen bizim ruhumuzdur. Kamera merceği izleyici gözü olur (Spoto, 1976, s. 357).

Psycho'daki dikey-yatay nesnelere arası denge, aralarındaki kontrastlık gerilim yaratır. Bates'in dikey evi motelle çatışır. Gerilimi görünen Gotikizm oldukça arttırmaktadır (Spoto, 1976, ss. 364, 381).

Karakterleri tanıdıkça, daha çok bilmek isteriz, ancak bildikçe, öğrendikçe korkar, endişe duyarız, araştırmacıların gerçeği bulmasını isteriz (Woodl, 1991, ss. 146-147).

Lila'nın evi sahnesinde kameranın öne kaydırılması etkisiyle kendimizi daha içeri veya karanlığa taşırız. Her zaman görmemiz sağlanır, daha fazlasını, daha derine: sık sık görmekten korktuğumuz şeyleri görmeyi (Woodl, 1991, s. 148).

Öğrendikçe daha çok merak ederiz. Merak duygusu bizi bilmediğimiz şeylere doğru daha da fazla yönlendirir. Yaşadığımız gerilim artmaktadır. Ancak, hep bir şokla sonuç bulur.

Kamera hareketleri Marion'un duygularındaki ani değişikliğin vurgulanmasını sergilemektedir, ama bu aynı zamanda kameranın hareketiyle nesnelere Marion'da bulantı, bizlerde baş dönmesine sebep olmaktadır (Rothman, 1982, s. 257).

Marion'un yağmurlu havada Bates Motel'e doğru geldiği anlarda müziğin yükselmesi doruğa ulaşır. Bu anda motel görünür, doruk noktaya beraber gerilim başlar (Rothman, 1982, s. 265).

Psycho'da duştaki cinayet ekran zamanı olarak bir dakikadan az sürer, 60 çekimden fazla kurguda birleştirilerek oluşturulmuştur. Cinayetin bölünmemesi, yakın çekimler olayı daha ani ve tek çekimde gösterileceğinden daha şiddetli verir, heyecanı daha da arttırır (Phillips, 1984, s. 162).

3.6.13 'Birds' (Kuşlar, 1963)

Zengin ve şımarık bir 'playgirl' olan Melanie Daniels (Tippi Hedren), San Fransisco'da bir kuş dükkanında genç avukat Mitch Brenner'la (Rod Taylor) tanışır. Avukatın alaycı tavırlarına karşın kız, ona ilgi duyar ve küçük kız kardeşi Cathy'ye yaş günü armağanı olarak iki muhabbet kuşu vermek üzere Bodega Körfezine gider.

Kiralık motorlu bir kayıkla dokların yanından geçerken bir martı alınıp gagalayarak üzerinden geçer. Melanie, öğretmen Annie Hayworth'ın (Suzanne Pleshette) evinde geceleyerek gece orada kalmaya karar verir. Annie, Mitch'in annesi Bayan Brenner'in son derece kıskanç ve oğluna bağlı olduğu konusunda Melanie'yi uyarır.

Ertesi gün, Cathy'nin açık havada verdiği yaş günü partisinde martılar piknik yapan çocuklara saldırırlar. Aynı gece yüzlerce serçe, bacadan içeri girerek evin içinde uçuşur ve önemli hasara yol açar. Ertesi sabah yakınlardaki bir çiftçiyi ziyarete giden Bayan Brenner, çiftçiyi gözleri oyulmuş bir halde ölü bulur. O gün öğleden sonra Melanie, okulun bahçesinde çok sayıda karganın toplandığını görünce Annie'yle birlikte çocukların kaçışını organize ederler. Melanie yola kadar çocuklara eşlik ederken Annie geride tuzığa düşer ve Cathy'yi kurtarmak uğruna yaşamını feda eder.

Melanie'nin tüm bu olaylar sırasında gösterdiği cesaret, Mitch'in ona olan aşkını arttırırken annesinin de bu ilişkiye olan tavrını olumlu yönde etkiler.

O akşam, Melanie'yle Brenner'lar, içerideki insanları ele geçirmek amacıyla eve doğru intihar edercesine dalışlar yapan, damdaki kiremitleri parçalayan ve kapıları kemiren kuşlardan kendilerini tam zamanında koruyarak pencereleere tahtalar çıkarlar. Sessizlik sağlandıktan sonra üst kattan sesler duyan Melanie, ne olduğuna bakmak için çatı aralığına çıkar. Orada kendisine zalimce saldıran bir oda dolusu kuş arasında bulur. Sonunda Mitch tarafından kurtarılan kız şoka girer. Bir anlık sessizlikten yararlanan Mitch, oradan hep birlikte kaçmaya karar verir. Saldırıya maruz kalmış evden çıkan grup, arabaya doğru ilerlerken, ev ile garaj arasında göz alabildiğince binlerce kuş, tehdit edici bir şekilde dizilmiş olarak beklemektedir (Truffaut, 1987, ss. 283-284).

Filmde, son sahnede arabanın yola çıkmasıyla beraber hızını arttırması ve motorun gürültüsünün artması ortaya çıkar. Araba mesafe kazanır, motorun sesi fade-out (kısılma) olur. Dönemeçten dönerek görüşten çıkar ama hala motorun sesinin uzağa doğru belirsizcesine gürlemesini duyarız. Biraz sonra daha fazla birşey duymayız. Kuşlarla beraber yalnız kalırız. Acayip bir gıklama, daha sonra yine bir martı bağırtısı duyarız. Film biter ama biz hala gerilmiş halde kalırız (Kapsis, 1987, s. 9).

Hitchcock, technicolor'un tüm kaynaklarından mükemmelce yararlanmıştı: Parlak kırmızı kesin duygusal ortamı yaratmada kullanılmıştı; Annie Hayworth kırmızı süeter giyer ve kırmızı pasta kutusu vardır; kırmızı palto okul kapısında asılıdır; çoğu çocuk kızıl saçlıdır ve kırmızı etek, ceket, şortlar giyerler. Arka planda kırmızı ev görünür; gözlüklerini kaybeden kız kırmızı süeter giyer; parlak kırmızı vazo içecek makinasının yanındadır, kırmızı oturaklar

ve işaretler, Cathy akşam yemeği sonrası kırmızı bluz giyer; partideki birçok balon kırmızıdır; holün önünde kırmızı balon vardır, divanda kırmızı balon vardır ve mutfakta kırmızı koltuklar vardır. Rengin böylesine kullanımı tehlikeyi belirtmekten çok; şiddet ve kan döküleceğinin işaretidir. Rengin kullanımıyla bilinçaltı güçle izleyici etkilenmek istenir. Böylesine güçle heyecan ve rahatsızlık yaratılmak istenir. Sıradışı miktarda kesme, kaçış sahnelerinde hızlandırılmış kurgu ve kırmızı bu işi görmektedir.

Sonuçta, sinir sistemimiz böylesine kurguya ve renk kullanımına tepki verir (Spoto, 1976, s. 390).

Eve saldıran kuşların terörü, öncelikle ses efektleri tarafından yaratılır. Hitchcock böylesine bir dış etkiyi kullanarak perde dışı mekanı şüphe ve endişe yaratmayla başarılı bir şekilde sergiler.

4. ÖZET, SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Özet

'Sinemada Gerilimin Yaratılması ve Alfred Hitchcock Filmleri' isimli bu çalışmada, sinemada izleyici açısından gerilimin yaratılması, insanda gerilime neden olan etkenlerin belirlenmesi, görsel ve işitsel araçların gerilim yaratmadaki belirleyiciliği ve Alfred Hitchcock'un filmlerindeki gerilim yaratmaya yönelik uygulamalar saptanmaya çalışılmıştır.

Üç bölümden oluşan bu çalışmanın birinci bölümünde, insanda ortaya çıkan gerilim halinin psikolojik temellerine bağlı olarak gerilim ve gerilimin ortaya çıkmasında yer alan psikolojik öğeler belirlenmeye çalışılmıştır. Belirlenen öğeler olarak ortaya çıkan gerilim, heyecan, huy ve mizaç, his, korku ve kaygı açıklanmaya çalışılmıştır.

Çalışmanın ikinci bölümünde, ilk bölümde belirlenen psikolojik durumlara paralel olarak, izleyiciye yönelik gerilim yaratmada görsel ve işitsel öğelerin nasıl kullanıldıkları saptanmaya çalışılmıştır. Görsel ve işitsel öğelerin gerilim yaratmada kullanılması açısından incelendiğinde öne çıkan ilk çalışmanın senaryo aşamasında olduğu saptanmıştır. Gerilim yaratmada görsel öğeler incelendiğinde kameraya, aydınlatmaya, renkler, mekan ve dekora, karakterlere, kurguya bağlı kullanımlar ve işitsel öğeler incelendiğinde de diyaloglar, müzikler, ses efektleri, ve sessizliğe bağlı kullanımlar belirlenmeye çalışılmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümünde ise, Alfred Hitchcock'un filmlerinden örnekler incelenmeye çalışılmıştır. Alfred Hitchcock filmlerinden seçilen örneklerle görsel ve işitsel öğelerin izleyicide gerilim yaratmada nasıl kullanıldıkları belirlenmeye çalışılmıştır. Alfred Hitchcock'un ne tür yöntemlerle gerilim yaratmada öncü olduğu belirlenmiştir.

4.2. Sonuç

İnsanda meydana gerilimin sinemada yaratılması sürecinde, aşağıdaki sonuçlara varılmıştır:

. Gerilim, insanda farklı çevresel etkenlere bağlı olarak meydana gelebilen psikolojik bir durumdur. Gerilim, tek başına aniden ortaya çıkan bir durum değildir.

. İnsanın psikolojik yapısı gereği gerilimi yaşaması farklı birçok psikolojik etkene bağlıdır. Dış uyarıcıların nitelik ve nicelik olarak yoğunluğu insandaki gerilimi belirleyen en önemli sebeplerdir. Bir anlamda, insanın hayatı boyunca kazandığı farklı deneyimler gerilimlerin yoğunluğunu belirlemektedir. Çevresel uyarıcılara paralel olarak insanda varolan heyecan, huy-mizaç, his, korku ve kaygı gerilimin ortaya çıkmasında etkili faktörlerdir. Özellikle, sinemada karşımıza çıkan özellikleriyle; heyecan, deneyimlerimize bağlı olarak yükselebilmekte; bilmediğimiz aniden perdede karşımıza çıkan şeylere karşı korku duymakta ve yine perdede tam olarak ne olacağını kestiremediğimiz, şüphe duyduğumuz anlarda da kaygı taşımaktayız.

. İzleyici psikolojisi açısından bakıldığında, izleyicinin sinemada varolan görsel ve işitsel sunumlara ve bunların farklı kullanımlarına bağlı olarak heyecanlanabildiği görülmektedir.

. Sinemada korkunun bir tür olarak ele alındığı düşünülürse, gerilim de bir tür olarak ele alınabilir.

. Sinema, doğası gereği çok karmaşık bir yapıya sahiptir. Sinema, tekniğin, estetiğin, psikolojinin ve toplumsal gerçeklerin karışımıdır. Bu duruma bağlı olarak, görsel ve işitsel öğeleriyle sinema, teknolojik, estetik ve psikolojik öğeleri barındıran karmaşık bir bütündür. Bu bütün içerisinde izleyiciye ulaşmakta izlediği yol kişinin psikolojisini kullanmaktır.

. İzleyicinin filmlerle ilişkisi açısından düşünüldüğünde, izleyici-sinema ilişkisi duygusal katılımın üzerine kuruludur. Bu katılım sonuçta izleyicide heyecan-gerilim olarak ortaya çıkar. Heyecan yaratmayan bir filmin başarılı olduğu söylenemez.

. Sinemada gerilimin yaratılması görsel ve işitsel öğeler açısından ilk olarak senaryo aşamasında planlanmaktadır. Senaryoda her parçanın, her ayrıntının planlı bir biçimde sunulması gerilimin yaratılmasında ilk adım olarak gösterilebilir. Masa başı çalışmasının tam yapılmadığı uygulamalarda kullandığımız görsel-işitsel araçlar ne kadar ilginç ve etkileycici olursa olsun sonucun yeterli etkiyi veremeyeceği görülmektedir.

. Yönetmen ve senaryo yazarı senaryo üzerinde çalışırken izleyicinin görsel ve işitsel olarak karşı karşıya kalacağı öğeleri tasarlarlar. Bu çalışma izleyicide gerilimin ortaya çıkmasında önem taşıyan bir çalışmadır.

. Sinemada görsel öğeler açısından düşünüldüğünde kamera hareketleri ve konumları, farklı aydınlatma yöntemleri, renk seçimi ve kullanımı, mekan ve dekorun fizik çevreyi yaratımı ve tamamlaması, karakterlerin sunumu ve farklı kurgu yöntemleri gerilimi yaratmada etkili araçlar olarak ortaya çıkmaktadırlar.

. Sinemada işitsel öğeler açısından düşünüldüğünde karakterler arası diyaloglar, farklı müzik seçimi ve kullanımı, ses efektleri ve sesin varolması

kadar önemli olan sessizliğin de yerinde kullanılması gerilimi belirleyen önemli araçlar olarak gösterilebilir.

. Alfred Hitchcock'un seçilen filmleri incelendiğinde insan psikolojisine ilişkin birçok önemli nokta ortaya çıkmaktadır. Freud'un psikolojide yer alan görüşlerinin de işlendiği filmlerinde izleyici açısından gerilimin yaratılmasında görsel ve işitsel öğeleri büyük bir ustalıkla kullandığı görülmektedir. Filmlerinde sadece tekniğin olanaklarını kullanmamış, insanın hayatı boyunca çok az dikkat ettiği ve deneyimlerinin parçası olan ilginç olayları da kullanmıştır.

. Alfred Hitchcock'un yanında Sergei Eisenstein, Siegfried Kracauer, François Truffaut, Claude Chabrol, Donald Spoto, Raymond Durnat v.b. gibi sinemanın içinde olan birçok düşünür ve yönetmen insan psikolojisi ve film ilişkisinde, filmde varolan görsel-işitsel farklı birçok etkenin önemli rol oynadığını belirtmişlerdir. Belirtilen düşünürler ve yönetmenler sinema alanında öncü isimlerdir.

4.3. Öneriler

İzleyici psikolojisi bakımından sinemada görsel ve işitsel öğelerle gerilimin yaratılması sürecinde, insan psikolojisinde yer alan gerilimin incelenmesi, sinemadaki görsel ve işitsel öğelerin izleyicide gerilimi yaratmasındaki kullanımlarının incelenmesi sonucunda şu önerilerde bulunulabilir:

. Bu çalışma tarama yöntemiyle hazırlanmıştır. Alanla ilgili kaynaklardan faydalanılmıştır. Bu çalışmayı daha ileri götürecek bir çalışmada deneme yönteminin kullanılması faydalı olacaktır. Örneklem olarak seçilecek örneklem grubunun deneysel ortamda tepkileri (heyecanları, gerilimleri) tespit edilebilir. Konuyla ilgili sonuçlar daha da işlevsel olabilecektir.

. İnsan psikolojisiyle ilgili yeterli bilgi sahibi olmadan, sinemada heyecan-gerilim yaratmak mümkün olmayacaktır. Sinemanın hedefi insandır. Sinema filmlerinde başarılı olunmasında insan psikolojisini bilinmesinin de önemli olduğu hatırlanmalıdır.

. Sinemada varolan teknik, estetik ve psikolojik öğelerin birbiriyle uyumlu işlenmesi gerekmektedir.

. Sinemada görsel ve işitsel öğelerin birbirinden bağımsız düşünülemediğini hatırlamamız gerekir. Özellikle, Alfred Hitchcock filmlerinde her iki öğenin birbirine destek olduğu hatırlanmalıdır.

. Gerilimin yaratılması açısından görsel ve işitsel öğeler düşünüldüğünde kamera kullanımından kurguya, ses efektlerinden sessizliğin kullanımına kadar birçok etkenin kullanımı ve kullanımlarına bağlı olarak yaratacakları etkileri bilmek gerekmektedir.

. Gerilimin sinemada yaratılması konusunu takip edecek bir başka çalışma insanın psikolojik özellikleri dikkat alınarak korku ve diğer özellikleri üzerine de yapılabilir.

KAYNAKÇA

- Abisel, Nilgün. **Popüler Sinema ve Türler**. İstanbul: Alan Yayıncılık, 1995.
- Altındağ, Sami. 'Başka Şeyler ve Erotizm', **Yeni Sinema Sinema Dergisi**.
İstanbul: Sayı:6, Nisan, 1967.
- Andrew, Dudley. **Concepts in Film Theory**. New York: Oxford University
Press, Inc., 1984.
- Aristoteles. **Poetika**. Çeviren: İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1987.
- Arnheim, R. **Art and Visual Perception**. Los Angeles: University of California
Press, 1974.
- Atkinson, David. 'Hitchcock's Techniques Tell Rear Window Story', **American
Cinematographer**. No:1, January 1990.
- Balazs, Bela. 'Film Kuramı', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**, Sinema
Özel Sayısı. Çeviren: Akşit Göktürk. Ankara: Sayı:196, Ocak, 1968.
- . **Theory of the Film (Character and Growth of a New Art)**. New York:
Arno Press & New York Times, 1972.
- Bazin, Andre. 'Sinema Dilinin Evrimi', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat
Dergisi**, Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Nijat Özön. Ankara: Sayı:196,
Ocak, 1968.
- Bobker, Lee R. **Elements of Film**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc. ,
1974.
- Bresson, Robert. 'Sinema Özgürlük Demektir', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat
Dergisi**, Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Salah Birsal. Ankara: Sayı:196,
Ocak, 1968.
- Bunuel, Luis. 'Şiir ve Sinema', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**,
Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Nijat Özön. Ankara: Sayı:196, Ocak, 1968.

- Büker, Seçil. **Film ve Gerçek**. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, Eğitim Teknolojisi ve Yaygın Eğitim Vakfı, Araştırma ve Bilimsel Yayınlar Dizisi, 1989.
- Cadbury, William ve Leland Poague. **Film Criticism A Counter Theory**. Iowa: The Iowa State University Press, 1982.
- Canudo, Ricciotto. 'Sinema', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**. Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Tahsin Saraç. Ankara: Sayı:196, Ocak, 1968.
- Chiarini, Luigi. 'Film Deyiş Sanatı', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**. Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Bilge Karasu. Ankara: Sayı:196, Ocak, 1968.
- Cocteau, Jean. 'Salgına İnaniyorum', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi Sinema Özel Sayısı**. Çeviren: Bilge Karasu. Sayı: 196, Ocak, 1968.
- Dick, Bernard F. **Anatomy of Film**. New York: St. Martin's Press, Inc., 1978.
- Donner, Jörn. 'Üç Filmden Sonra', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**, Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Nijat Özön. Ankara: Sayı:196, Ocak, 1968.
- Durgnat, Raymond. 'Film Gözü', **Yeni Sinema Sinema Dergisi**. İstanbul: Sayı:7, Haziran, 1967.
- Eisenstein, Sergei M. 'Sinema Üzerine', **Yedinci Sanat Yeni Sinema Aylık Sinema Sanatı Dergisi**, İstanbul: Sayı:1, Ekim, 1960.
- '. 'Filmin Yapısı', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**, Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Nijat Özön. Ankara: Sayı:196, Ocak, 1968.
- '. 'Çekim ve Kurgu', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**, Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Nijat Özön. Ankara: Sayı:196, Ocak, 1968.
- Epstein, Jean. 'Uzayda Film Yapma Sanatı', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**, Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Salah Birsal. Ankara: Sayı:196, Ocak, 1968.
- Eyikan, Ayhan. **Film, Yapımı-Yönetimi- Tekniği**. 1973.
- Faure, Elie. 'Tin'in Eti ve Kamı', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**, Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Tahsin Saraç. Ankara: Sayı:196, Ocak,

1968.

Forman, Miloş. 'Yönetmenlere Göre', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**, Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Nijat Özön. Ankara: Sayı:196, Ocak, 1968.

Gelenbevi, Baha. 'Bir Rejisörün Günlüğünden', **Yedinci Sanat Yeni Sinema Sanatı Dergisi**. İstanbul: Sayı:2, Kasım, 1960.

Genç, Adem ve Ahmet Sipahioğlu. **Görsel Algılama 'Sanatta Yaratıcı Süreç'**. İzmir: Sergi Yayınevi, 1992.

Goldstein, Jeffrey H. **Social Psychology**. New York: Academic Press, 1980.

Gombrich, E. H. **The Story of Art** (15. Baskı). Oxford: Phaidon Press, 1989.

-----, **Sanat ve Yanılsama**. Çeviren: Ahmet Cemal. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1992.

Griffith, David Wark. 'Sinema, Modern Fotoğrafın Mucizesi', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**, Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Nijat Özön. Ankara: Sayı:196, Ocak, 1968.

Hall, Calvin S. ve Gardner Lindzey. **Theories of Personality**. New York: John Wiley & Sons, Inc., 1966.

Hançerlioğlu, Orhan. **Ruhbilim Sözlüğü**. İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

-----, **Toplumbilim Sözlüğü** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1993.

Jacobs, Lewis. **The Movies as Medium**. New York: Octagon Books, 1973.

Jarvie, I. C. **Towards A Sociology of the Cinema**. London: Routledge and Kegan Paul, 1970.

Kapsis, Robert E. 'Hollywood Filmmaking and Reputation Building: Hitchcock's The Birds', **Journal of Popular Film and Television**. No:1, Spring 1987.

Kımay, Cahid. **Sanat Tarihi**. Ankara: Kültür Bakanlığı, 1993.

Konigseberg, Ira. **The Complete Film Dictionary**. New York: Meridian and Nal Books, 1987.

Kracauer, Siegfried. **From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film**. New Jersey: Princeton University Press, 1974.

- . **Theory of Film (The Redemption of Physical Reality)**. London: Oxford University Press, 1976.
- Kuleshov, V. Lev. 'Anılar', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**, Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Nijat Özön. Ankara: Sayı:196, Ocak, 1968.
- Leff, Leonard J. **Hitchcock and Selznick**. London: George Weidenfeld and Nicolson Limited, 1988.
- Lewis, Brian. **Jean Mitry and The Aesthetics of Cinema**. Michigan: UMI Research Press, 1984.
- Lindgren, Ernest. **The Art of the Film**. New York: Mc Millan Publishing Company, 1963.
- Mast, Gerald ve Marshall Cohen. **Film Theory and Criticism**. New York: Oxford University Press, 1979.
- Miller, William. **Senaryo Yazımı**. Çeviren: Yılmaz Büyükerşen, Yalçın Demir ve Nesrin Esen. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, 1993.
- Morgan, Clifford T. **A Brief Introduction to Psychology**. New York: Mc Graw-Hill Book Company, 1977.
- Moussinac, Leon. 'Görüntülerin Uyumlu Sıralanışı', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**, Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Tahsin Saraç. Ankara: Sayı:196, Ocak, 1968.
- . 'Görüntülerin Zaman İçinde Rolü', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**, Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Tahsin Saraç. Ankara: Sayı:196, Ocak, 1968.
- Nutku, Özdemir. **Dünya Tiyatrosu Tarihi**. Ankara: Ankara Üniversitesi, Dil ve Tarih, Coğrafya Fakültesi Yayınları, 1971.
- Özön, Nijat. **100 Soruda Sinema Sanatı**. İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1972.
- . **Sinema-Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**. İstanbul: Hil Yayınları, 1985.
- Pamir, Temel. **Psikopatoloji Ders Notları**. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi Çoğaltma, 1985.

- Parsa, Seyide. **Estetik Açından Filmin Temel Öğeleri**. İzmir: Neşa Yayıncılık, 1989.
- Pasolini, Pier Paolo. 'Senaryo:Başka Yapıya Yönelen Bir Yapı', **Yeni Sinema Sinema Dergisi**. Çeviren: İtah Eroğlu. İstanbul: Sayı:7, Haziran, 1967.
- Phillips, Gene D. **Alfred Hitchcock**. Boston: Twayne Publishers, 1984.
- Pudovkin, V. I. **Sinemanın Temel İlkeleri**. Çeviren: Nijat Özön. Ankara: Bilgi Yayınevi, Haziran, 1966.
- 'Film Sanatının Temeli', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**, Sinema Özel Sayısı. Ankara: Sayı:196, Ocak, 1968.
- Reed, Joseph W. **American Scenarios, The Uses of Film Genre**. Connecticut: Wesleyan University Press, 1989.
- Rohmer, Eric ve Claude Chabrol. **Hitchcock, The First Forty-four Films**. New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1979.
- Rothman, William. **Hitchcock- The Murderous Gaze**. Massachusetts: Harvard University Press, 1982.
- Scognamillo, Giovanni. 'Kurgu Hakkında', **Yeni Sinema Sinema Dergisi**. İstanbul: Ağustos, 1967.
- Sontag, Susan. **The Imagination of Disaster, Film Theory and Criticism** (Editör: Gerald Mast ve Marshall Cohen). New York: Oxford University Press, 1974.
- Spoto, Donald. **The Art of Alfred Hitchcock. Fifty Years of His Motion Pictures**. New York: A Dolphin Book, 1976.
- Spottiswoode, Raymond. 'Filmin Dilbilgisi', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat Dergisi**, Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Nijat Özön. Ankara: Sayı:196, Ocak, 1968.
- Şalom, Jak. 'Bir Yaşamın Öyküsü ya da Jean Luc Good Art', **Yeni Sinema Sinema Dergisi**. İstanbul: Sayı:4, Aralık, 1966.
- Tansuğ, Sezer. 'Sinemada Dekor ve Giysi Sorunları', **Yeni Sinema Sinema Dergisi**. İstanbul: Sayı:9, Ağustos, 1967.

- Telotte, J. P. 'Through a Pumpkin's Eye: The Reflexive Nature of Horror',
American Horrors, Essays on Modern American Horror Film.
Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- Tolan, Barlas. **Toplum Bilimlerine Giriş.** Ankara: Kalite Matbaası, 1975.
- Truffaut, François. **Hitchcock.** Çeviren: İlyas Hızlı. İstanbul: Afa Yayınları,
1987.
- Truffaut, François ve Claude Chabrol. **...Ve Sinema.** Çeviren: Hülya Ersöz.
İstanbul: Hil Yayın, 1987.
- Tunalı, İsmail. **Grek Estetiği.** İstanbul: Remzi Kitabevi, 1983.
- Uluç, Ömer. 'Onat Kutlar, Özer Kabaş, Sezer Tansuğ, Ömer Uluç, Yılmaz
Zenger'in katıldığı sinema söyleşisi.' **Yeni Sinema Sinema Dergisi.**
İstanbul: Sayı:7, Haziran, 1967.
- Waller, Gregory A. **American Horrors, Essays on Modern American Horror
Film** (Editör). Urbana: University of Illinois Press, 1987.
- Welles, Orson. 'Film Bir Düşler Kuşağıdır', **Türk Dili Aylık Dil ve Edebiyat
Dergisi**, Sinema Özel Sayısı. Çeviren: Nijat Özön. Ankara: Sayı:196,
Ocak, 1968.
- Woodl, R. **Hitchcock's Films.** London: Faber and Faber, 1991.
- Wrightsmen, Lawrence S. **Social Psychology in the Seventies.** California:
Wadsworth Publishing Company, Inc., 1972.
- Zenger, Yılmaz. 'Görüntü Dili', **Yeni Sinema Sinema Dergisi.** İstanbul: Sayı:9,
Ağustos, 1967.