

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI  
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**ALFRED HITCHCOCK SİNEMASINDA  
PSİKANALİTİK AÇIDAN İD, EGO, SÜPEREGO  
“PSYCHO/ SAPIK ÖRNEĞİ”**

Yüksek Lisans Tezi

ÇİĞDEM MATER UTKU

İstanbul, 2010

T.C.  
MARMARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TV VE SİNEMA ANABİLİM DALI  
İLETİŞİM BİLİMLERİ BİLİM DALI

**ALFRED HITCHCOCK SİNEMASINDA  
PSİKANALİTİK AÇIDAN İD, EGO, SÜPEREGO  
“PSYCHO/ SAPIK ÖRNEĞİ”**

Yüksek Lisans Tezi

ÇİĞDEM MATER UTKU

Danışman: DOÇ. DR. FİLİZ AYDOĞAN

İstanbul, 2010

Marmara Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü

Tez Onay Belgesi

İLETİŞİM BİLİMLERİ Anabilim Dalı İLETİŞİM BİLİMLERİ Bilim Dalı Yüksek Lisans öğrencisi ÇİĞDEM MATER UTKU'nun ALFRED HITCHCOCK SINEMASINDA PSIKANALİTİK AÇIDAN ID, EGO, SUPER EGO " PSYCHO / SAPIK " ÖRNEĞİ adlı tez çalışması ,Enstitümüz Yönetim Kurulunun 01.03.2010 tarih ve 2010-3/27 sayılı kararıyla oluşturulan jüri tarafından oybirliği/oyçokluğu ile Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Öğretim Üyesi Adı Soyadı

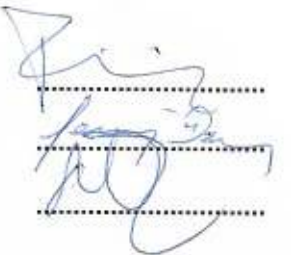
İmzası

Tez Savunma Tarihi : 22.03.2010

1) Tez Danışmanı : DOÇ. DR. FİLİZ AYDOĞAN

2) Jüri Üyesi : YRD. DOÇ.DR. SEMA ÖZER

3) Jüri Üyesi : DOÇ. DR. NURHAN TOSUN



## ÖNSÖZ

*Alfred Hitchcock sinemasıyla ilk tanışmam çok uzun yıllar öncesine gidiyor. Henüz 5 ya da 6 yaşındayken izlediğim The Birds/ Kuşlar hala üzerimden atamadığım bir kuş korkusu edinmemi sağladı. Sanırım, kendimi bildiğim yaşlardan sonra izle(ye)mediğim tek Hitchcock filmi de odur. Korku filmlerinden hiç hoşlanmamama rağmen, Hitchcock sinemasına karşı koyamıyor oluşumun bir nedeni var; Hitchcock filmlerindeki gizli mizah. Agahta Christie romanlarında, özellikle Mrs. Marple serilerinde görebileceğiniz bu gizli mizah ve eğlence duygusu, ağır ve zor filmleri bazı yerlerinden yakalayarak eğlenceli bir hale getiriyor. Hitchcock sinemasının beni çeken yanı da bu.*

*Hitchcock'un çok daha eğlenceli filmleri olmasına rağmen, benim tercihim her zaman Psycho/ Sapık oldu. Sinema üzerine bir tez yazmaya karar verdiğimde de ilk tercihim yine Psycho/ Sapık'tı. Çok uzun bir zaman yayılan bu tez çalışması aradan geçen yıllar içinde olgunlaştı. Kişisel olarak **Alfred Hitchcock** sinemasını kendimce daha iyi anlamaya, üzerinde daha çok düşünmeye başladım. Bu tezi aradan geçen uzun zamandan sonra yeniden yazmaya koyulmak için bana gereken gücü ve zaman zaman baskıyı veren, evde çalışmamı kolaylaştıran sevgilim **Murat Utku'ya** ve sinemanın sadece sinema olmadığını bana henüz çok küçükken anlatmayı başaran sevgili babam **Tayfun Mater'e** teşekkür ediyorum.*

*Tez hocam **Doç. Dr. Filiz Aydoğan** en az benim kadar, hatta bazen benden fazla uğraştı bu tezle. Büyük teşekkürü o hak ediyor. Umarım istediği gibi bir tez ortaya koymayı başarmışımıdır.*

*En büyük teşekkürüm ise sevgili annem **Nadire Mater'e**. O olmasaydı, bu tez olmazdı.*

*Ve **Alfred Hitchcock...** Onun hakkında söylenmemiş bir söz kaldığını düşünmüyorum. Eğer kaldıysa da, o kalanlardan bir kelimeyi etmeyi başardıysam ne mutlu bana...*

## GENEL BİLGİLER

İsim ve Soyadı:	Çiğdem Mater Utku
Ana Bilim Dalı:	Radyo, Tv ve Sinema
Programı:	İletişim Bilimleri
Tez Danışmanı:	Doç. Dr. Filiz Aydoğan
Tez Türü ve Tarihi:	Yüksek Lisans, Mart 2010
Anahtar Kelimeler:	Sinema, Gerilim, Alfred Hitchcock, Sapık, İd, Ego, Süperego

## ÖZET

### ALFRED HITCHCOCK SİNEMASINDA PSİKANALİTİK AÇIDAN İD, EGO, SÜPEREGO “PSYCHO/ SAPIK ÖRNEĞİ”

Dünya sinemasının en önemli isimlerinden, ekol yaratıcı yönetmen Alfred Hitchcock, sessiz sinema döneminden başlayarak sinemada çeşitli akımlara öncülük etmiş, filmleriyle sinema tarihinde çok önemli köşe taşları oluşturmuştur. Büyük yönetmenin en önemli filmlerinden biri olan *Sapık/ Psycho* sinemada psikanalizin önemli ilk eserlerinden biridir. Filmin karakterleri Norman Bates ve Marion Crane üzerinden psikanalitik okumalar yapıldığında, Hitchcock'un psikanalizin temel taşları id, ego ve süperegoyu karakterler üzerinden anlattığını görmek mümkündür. Karakterler, film siyah beyaz olmasına karşın filmin renkleri ve anlatım dili, olay örgüsü filmin sinema tarihinin en önemli psikolojik gerilimlerinden biri olmasını sağlamış, ardından gelen sinemanın da öncüsü olmuştur. Gerilim ve psikolojik filmlerin atası kabul edilebilecek *Sapık/ Psycho* psikanalitik açıdan önemli bir filmidir. Bu çalışma, 1963 yapımı *Sapık/ Psycho* filmindeki id, ego ve süperego kavramlarının psikanalitik açıdan okunması üzerinedir.

## **GENERAL KNOWLEDGE**

Name and Surname: Çiğdem Mater Utku  
Field: Radio, Tv and Cinema  
Programme: Communication Sciences  
Supervisor: Doç. Dr. Filiz Aydoğan  
Degree Awarded and Date: Master- March, 2010  
Keywords: Cinema, thriller, Alfred Hitchcock, Psycho, Id, Ego, Superego

## **ABSTRACT**

### **ID, EGO AND SUPEREGO WITH A PSYCHO-ANALYTIC POINT OF VIEW ON ALFRED HITCHCOCK'S CINEMA AN EXAMPLE: PSCYHO**

One of the most important figures of world cinema, Alfred Hitchcock, a master, was the pioneer of the cinema movement and a milestone for the world cinema history with most of his movies. A masterpiece by Hitchcock, Psycho was an important example for psychoanalysis in cinema. Norman Bates and Marion Crane, Hitchcock's characters were the tools of psychoanalytic study, indicators for id, ego and superego. Characters, despite the movie is black and white, the color use of the director, film language and the story created one of the most important thriller movies of the world cinema and became pioneer for the following cinema. Ancestor of horror and thriller movies of world cinema, Psycho is an important expression on psychoanalysis. This thesis is on id, ego and superego on Hitchcock's Psycho on psychoanalytic point of view.

# İÇİNDEKİLER

Sayfa no.

GİRİŞ..... 1

## 1. ALFRED HITCHCOCK KİMDİR?

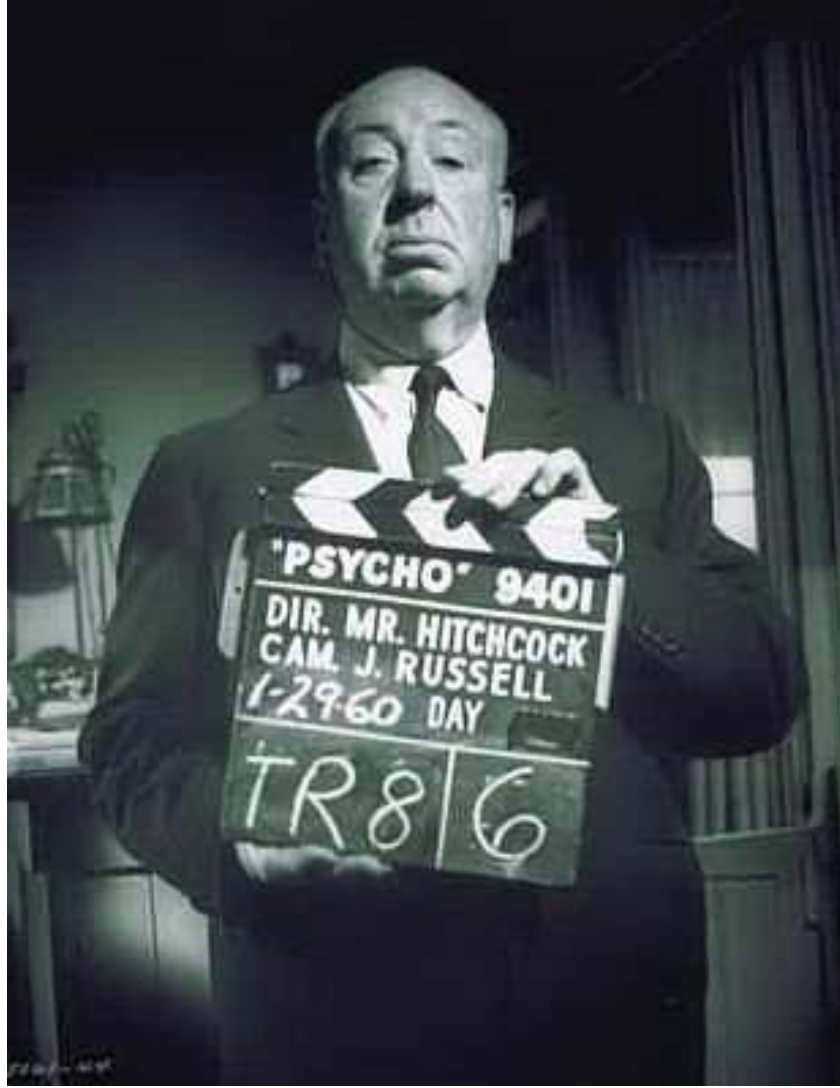
1.1 Çocukluk Dönemi .....	4
1.2 Eğitim Hayatı.....	5
1.3 İlk İş Deneyimi.....	6
1.4 Sinemaya Giriş.....	7
1.5 Kameranın Arkasında.....	8

## 2. ALFRED HITCHCOCK FİLMOGRAFİSİ

2.1. Sessiz Yıllar.....	10
2.1.1 1925 The Pleasure Garden / Zevk Bahçesi .....	10
2.1.2 1927 The Mountain Eagle / Dağ Kartalı.....	11
2.1.3 1927 The Lodger/ Kiracı.....	12
2.1.4 1927 Downhill/ Yokuş aşağı.....	12
2.1.5 1927 Easy Virtue/ Kolay Meziyet.....	13
2.1.6 1927 The Ring/ Ring.....	13
2.1.7 1928 The Farmer's Wife/ Çiftçinin Karısı.....	14
2.1.8 1928 Champagne/ Şampanya.....	14
2.2. İngiliz Klasikleri.....	15
2.2.1 1929 Blackmail/ Şantaj.....	15
2.2.2 1930 Juno and the Paycock.....	16
2.2.3 1930 Murder!/ Cinayet!.....	16
2.2.4 1931 The Skin Game / Cilt Oyunu.....	17
2.2.5 1932 Rich and Strange/ Zengin ve Garip.....	17
2.2.6 1932 Number 17/ 17 Numara.....	17
2.2.7 1933 The Man Who Knew Too Much/ Tehlikeli Adam.....	18
2.2.8 1935 The 39 Steps/ 39 Basamak.....	18
2.2.9 1936 Sabotage / Sabotaj.....	19
2.2.10 1936 Secret Agent/ Gizli Ajan.....	19
2.2.11 1937 Young and Innocent/ Genç ve Masum.....	20
2.2.12 1938 The Lady Vanishes/ Kaybolan Kadın.....	20
2.2.13 1939 Jamaica Inn/ Jamaica Oteli.....	20
2.3. Hollywood Dönemi.....	21
2.3.1 1940 Rebecca/ Rebecca.....	21
2.3.2 1940 Foreign Correspondant/ Yabancı Muhabir.....	22
2.3.3 1941 Mr. and Mrs. Smith/ Bay ve Bayan Smith.....	22
2.3.4 1941 Suspicion/ Şüphesiz.....	22
2.3.5 1942 Saboteur/ Sabotajcı.....	23
2.4. Savaş Yılları.....	23
2.4.1 1943 Shadow of a Doubt/ Şüphenin Gölgesinde.....	23
2.4.2 1944 Lifeboat/ Yaşamak İstiyoruz.....	24
2.4.3 1945 Spellbound/ Öldüren Hatıralar.....	24

2.5. Sanatta Mükemmeliyetçilik.....	25
2.5.1 1946 Notorious/ Aşktan da Üstün.....	25
2.5.2 1947 The Paradine Case/ Celse Açılıyor.....	26
2.5.3 1948 Rope/ İp.....	26
2.6. Dördüncü OnYıl.....	27
2.6.1 1951 Strangers on a Train/ Trendeki Yabancılar.....	27
2.6.2 1953 I Confess/ İtiraf Ediyorum.....	28
2.6.3 1954 Dial “M” For Murder/ Cinayet Var.....	28
2.6.4 1953 Rear Window/ Arka Pencere.....	29
2.7. GeriliminUstası.....	29
2.7.1 1955 To Catch a Thief/ Kelepçeli Âşık.....	29
2.7.2 1955 The Trouble With Harry/ Harry ile Derdimiz.....	30
2.7.3 1956 The Wrong Man/ Lekeli Adam.....	30
2.7.4 1958 Vertigo/ Ölüm Korkusu.....	31
2.7.5 1959 North by Northwest/ Gizli Teşkilat.....	31
2.8 Oyuncu olarak Hitchcock: Her filmde, bir kare.....	32
<b>3. PSİKANALİZ VE PSYCHO/ SAPIK</b>	
3.1 Id, Ego, Süperego: Psycho/ Sapık.....	37
3.1.1 1960 Psycho/ Sapık.....	37
3.1.2 İd, Ego, Süperego.....	38
3.1.3 Psikanalitik açıdan Psycho/ Sapık.....	39
3.1.4 Norman Bates’in Psikozu.....	41
3.1.5 Bilinçaltı ve Terapi.....	41
3.1.6 Kadın- Erkek/ Ayna.....	43
3.1.7 Bölünmüş kareler, bölünmüş kişilikler.....	44
3.1.8 Anne- Çocuk/ Kadın- Erkek.....	46
3.1.9 Renk ve Gerilim.....	47
3.1.10 Ayna ve Klostrofobi.....	48
3.1.11 Bilinç ve Bilinçaltı.....	49
3.1.12 Müziğin psikolojik etkileri.....	50
3.1.13 Anne- Oğlu/ Oidipius Kompleksi.....	51
3.1.14 Röntgencilik.....	54
3.1.15 Psikolojik Şok/ Kahramanın Değişimi.....	55
3.1.16 İzleyicinin Röntgenciliği.....	56
3.1.17 Kontrastlık/ Cinsellik.....	57
3.1.18 Anne- Oğul/ Kişilik Bölünmesi.....	59
3.1.19 Freudyen Okuma.....	61
3.1.20 Norman Bates- Bates Motel/ İd, Ego, Süperego.....	62
<b>4. SONUÇ.....</b>	<b>63</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>65</b>

## GİRİŞ



<sup>1</sup>ALFRED HITCHCOCK (1899-1980)

---

<sup>1</sup> "Psycho" Dir. Alfred Hitchcock, 1960 Paramount Photo by William Creamer - © MPTV - Image courtesy [mptvimages.com](http://mptvimages.com)

Alfred Hitchcock filmografisinin belki de en güçlü filmi olan “*Psycho/ Sapık*” en sıradan sinema izleyicisini bile kendine bağlayacak ve üzerinde düşündürecek güçtedir. Hitchcock’un daha filmin en başından yarattığı bölünmüşlük ve siyah ile beyaz arasındaki tercihe zorlama duygusu, Norman Bates ile Marion Crane arasında gidip gelen kahraman yolculuğu ve sinema tarihinin en korkunç ama en estetik sahnelerinden biri olan duş sahnesi... Yaratılan karanlık, izbe, bol gölgeli yol üstü moteli, odanın dekorasyonu, Norman Bates’in kafası karışık ve şaşkın hali, Marion Crane’in korkusu... Tek tek, sahne sahne düşünüldüğünde, 1960’lardan sonra çekilen ve gerilim içeren pek çok filme rehberlik eden, 2000’lerin başından itibaren Amerika Birleşik Devletleri’nden (ABD) başlayan ve bütün dünyayı saran polisiye dizilere ilham veren bir filmdir *Psycho/ Sapık*. Film, izleyicinin kahramanını izleme esnasında değiştirme başarısıyla dikkate değerdir. Filmin başlarında Marion Crane ile özdeşleşirsiniz, film ilerledikçe bu kez özdeşleşme duygularınız Norman Bates’e kayar. Film boyunca Crane ve Bates arasında gidip gelirsiniz.

Filmin en önemli taraflarından biri psikanaliz açısından okunduğunda ortaya çıkar. Filmin adından başlayarak Hitchcock psikanalizin insan doğası için önemine değinir, Freud, Lacan, Jung gibi isimlere selam yollar.

Bu tez çalışması Alfred Hitchcock’un unutulmaz *Psycho/ Sapık* filmindeki id, ego ve süperegoyu, psikanalitik açıdan okumak için bir çabadır. Bir kadın ve bir erkeği, bir suçlu ve suça yürüyen birini, bir güzel ve bir çirkinini, bölünmüşlüğü ve bölünebilme ihtimalini, id’i, ego’yu, süperegoyu okuyabilme, bütün bunları bir filmin karakterleri ve mekânları üzerinden yapabilme, hem Sigmund Freud’a ve diğer dönemdaşlarına, hem de Alfred Hitchcock’a saygı niteliğindedir.

Hitchcock sinemasının bu nadide örneği Alfred Hitchcock’un kendisinin de söylediği gibi eğlenmek için yapılmıştır. İlk izleyişte bu sonuca varmak çok kolay olmasa da, film izlendikçe içinde sakladığı mizah duygusuyla ve derin analizleriyle kendisini izleyiciye sadece bir gerilim filmi olarak değil, psikolojik bir derin okuma filmi olarak da kabul ettirmektedir.

Bu tez Alfred Hitchcock’un hayatını, içine doğduğu dünyayı, İngiltere ve ABD’yi, dünya sinema tarihinin en önemli isimlerinden biri olan yönetmenin filmografisini ve filmleriyle ilgili kısa yorumları ve elbette *Psycho/Sapık* filminin ayrıntılı bir analizini içermektedir. Filmografisine bakışta dünyanın ve sinemanın o dönemdeki Hitchcock’un hayatını ve içinde yaşadığı dünyayı ve filmografisini göz önüne almadan tek bir filmi okumanın

yanlışığı ortada olduğundan, araştırma yönteminde böyle bir genelden özele gidiş tercih edilmiştir.

Psycho/ Sapık Analizi, zerine söylenmemiş pek de bir şey kalmayan bir film hakkında, feminist bir gözle ama feminizme çok da girmeden, psikolojik bir okuma denemesi. Bu niyetle okunmasını arzu ederim.

# 1. ALFRED HITCHCOCK KİMDİR?

## 1.1 Çocukluk dönemi

Sinemada gerilimi kelime anlamıyla yaratan insan olarak anılan<sup>2</sup> Alfred Joseph Hitchcock 1899 yılında İngiltere’de, Doğu Londra’da doğar. Çocukluğu babasının manavında geçer. Kümes hayvanları satan ve sebze, meyve işiyle uğraşan babası ve ev kadını annesi koyu Katolik geleneklerden gelmektedirler. Hitchcock ilerleyen yıllarda bu geleneklerin yansımalarını sinema dünyasında edindiği geniş kariyerde olabildiğince kullanacaktır. Babası son derece sert bir adamdır. Kendi anlatımına göre Alfred henüz küçük bir çocukken, beş-altı yaşlarındayken kendisine kızan babası mahalle karakoluna giderek, polislerden Alfred’i bir süre nezarete tutmasını istedi. Alfred’in eline bir kâğıt tutuşturdu ve karakola gitmesini istedi. Karakoldaki polis şefi notu okuyunca “biz kötü çocuklara böyle yaparız” diyerek Alfred’i beş-on dakikalığına hücreye kapattı. Babası Alfred’e hep “ışık saçmayan küçük lambam” derdi.<sup>3</sup>

Hitchcock yıllar sonra çocukluğunu Fransız Yeni Dalgası’nın yaratıcılarından, büyük yönetmen ve Hitchcock’un büyük hayranı François Truffaut’ya şöyle anlatacaktır:

“Babam sinirli bir kişiydi. Ailem tiyatroyu çok severdi. Geriye dönüp düşününce, son derece eksantrik bir aile olduğumuzu düşünüyorum. Hani “*uslu*” çocuklar vardır ya, işte ben onlardan biriydim. Aile toplantılarında köşeye çekilir, saatlerce uslu uslu oturur, olup bitenleri izlerdim. Bu sayede iyi bir gözlemci oldum. Her zaman öyleydim, hala da öyleyim. Hayal gücü geniş ama yalnız bir çocuktum. Oyun oynamak için tek bir arkadaş

---

<sup>2</sup> <http://hitchcock.tv/bio/bio.html>, Written for THE ENCYCLOPEDIA OF FILM, by **Charles Ramirez Berg**, Department of Radio-Television-Film The University of Texas at Austin, 26 Eylül 2009.

<sup>3</sup> Truffaut, François. **Hitchcock**. İstanbul, Afa Yayınları, 1987, s: 24.

bile bulamadığımı anımsıyorum. Ben de kendi oyunlarımı keşfederek kendi başıma oynardım.”<sup>4</sup>

Ailesinin sert tavrı Alfred Hitchcock’un filmlerindeki tavrını da ilerleyen yıllarda belirler.

## 1.2 Eğitim hayatı

Hitchcock, Alfred Joseph henüz 15 yaşındayken hayatını kaybeder<sup>5</sup>. Alfred Joseph, koyu bir din eğitimi verilen Londra’daki Cizvit okulu St. Ignatius College’a devam eder. Bu okuldaki katı dini eğitim ilerleyen yıllarda filmlerine önemli kaynaklar oluşturacaktır.

“Beni okula çok küçük yaşta verdiler. Londra’daki St. Ignatious Kolejine... Burası Cizvit mezhebine bağlı bir okuldu. Ailem koyu katolikti. Sadece bu özellik bile İngiltere gibi Protestan bir ülkede eksantrik olmak için yeterlidir. Muhtemelen Cizvitlerin yanında kaldığım bu dönemde bende bir tür korku kökleşti, günah olan şeyi yapma endişesi şeklinde ortaya çıkan ahlaksal kökenli bir korku gelişti.”<sup>6</sup>

Kolejdeki eğitim Alfred’in zihninde suç ve ceza kavramlarıyla ilgili belirli netlikler oluşturur. Alfred, fiziksel cezanın korkunçluğuyla ilk kez bu okulda karşılaşır. Çok iyi bir öğrencidir ama asla sınıf birincisi değildir. Matematik zekâsı kuvvetlidir. Üniversite hayatında da bu zekâyâ göre hareket eder. Alfred, St. Ignatius College’ın ardından ailesi tarafından Londra Üniversitesi’nde Mühendislik ve Navigasyon bölümüne gönderilir.

“Küçük bir çocukken büyüyünce ne olmak istediğim hep sorulmuştur. Hiç polis olmak istemedim, bunu gururla söyleyebilirim. Mühendis olmak istediğimi söylediğimde ailem bunu ciddiye aldı ve bu konuda uzmanlaşmış bir okula gönderdi. Mühendislik ve Navigasyon Okulu’nda mekanik, elektrik,

---

<sup>4</sup> Truffaut, a.g.e, s: 24

<sup>5</sup> [http://tr.wikipedia.org/wiki/Alfred\\_Hitchcock](http://tr.wikipedia.org/wiki/Alfred_Hitchcock) (26 Eylül, 2009)

<sup>6</sup> Truffaut, François, a.g.e, s: 25

akustik ve navigasyon üzerine eğitim gördüm. Mühendislik bilgisi, güç ve hareketin, elektiriğin temel kanunları üzerine hem uygulamalı hem de teorik bilgi edindim.”<sup>7</sup>

### 1.3 İlk iş deneyimi

O güne kadar sadece babasının dükkânında çalışan ve ona yardım eden Alfred Joseph’in ilk işi 19 yaşındayken, Henley Telgraf Şirketi’nde, elektrik kablolarının hesaplarını tutmak olur. Okulu nedeniyle, bir süre sonra işyerinde terfi alır ve Henley’nin kablolar için reklamlar tasarlayan reklam ve grafik bölümüne transfer olur.<sup>8</sup> Sinemaya olan ilgisi sadece film izlemeyi sevmekten ibaret değildir.

“Sinemayla yıllardan beri ilgileniyordum. Sinemaya ve sahneye karşı müthiş bir isteğim vardı. Sık sık tek başıma gala gecelerine giderdim. 16 yaşından itibaren sinema dergilerini okumaya başladım. Magazinlerden çok ticari ve profesyonel yanı ağır basan dergileri okuyordum. Londra Üniversitesi’nde sanat derslerine devam etmeye başlayınca kablo hesapları tuttuğum Henley şirketi beni reklam bölümüne aldı. İşte orada çizmek için bana fırsat doğdu.”<sup>9</sup>

### 1.4 Sinemaya giriş

Amerikan sinemasına ilgisinden doğru *Famous Players-Lasky Film Stüdyosu’nda* sessiz filmlerine ara yazılarını tasarlamaya başlar.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Truffaut, a.g.e, s: 25

<sup>8</sup> Spoto, Donald. **The Art of Alfred Hitchcock; 50 Years of His Motion Pictures**, New York; Doubleday, 1976, s: 3.

<sup>9</sup> Truffaut, a.g.e, s: 26

<sup>10</sup> Spoto, a.g.e,s:3

“Bir Amerikan şirketi olan *Paramount Famous Players-Lasky*’nin Londra’nın Islington bölgesinde şube açacağını gazetede okumuştum. Burada büyük bir stüdyo inşa edeceklerdi. Bir de üretim planı yayınlamışlardı. İlanda bir kitaptan alınan bir de resim gördüm. O kitabı Henley’de çalışırken okudum ve filmlerin ara-yazılarında kullanılabilir çeşitli çizimler yaptım. O yıllarda yazılar resimlendirilerek verilirdi. O çizimleri *Famous Players-Lask*’nin yöneticilerine gösterdim. Onlar da beni başlıklar bölümünde işe aldılar.”<sup>11</sup>

Ardından aynı şirkette yapımcı yardımcılığı yapar, yönetmen asistanlığıyla uğraşır. Bu *çıraklık dönemi* ilerleyen zamanlardaki sinema kariyeri için çok önemli olacaktır. 1921 ve 1922 yıllarında pek çok filme tasarım yapar, yeteneği daha o zamandan bellidir.

Sinemayla derin ilgisi devam etmekte, bulabildiği bütün filmleri izlemektedir. O dönemin sinemasına adını yazdıran önemli isimlerin hepsini takip eder. Dünya sinema tarihine yön veren Fritz Lang, D.W. Griffith, Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Buster Keaton gibi isimlerin bütün filmlerini izler. Aralarında favorisi D.W. Griffith olur.

“Tüm yönetmenler gibi ben de D.W. Griffith’den etkilendim. Onun özellikle *Intolerance/ Hoşgörüsüzlük* ve *The Birth of a Nation/ Bir Ulusun Doğuşu* adlı filmlerini çok iyi anımsıyorum.”<sup>12</sup>

## 1.5 Kameranın arkasında

1922 yılında Alfred Joseph Hitchcock ilk yönetmenlik denemesi için kameranın arkasına geçer. *The Number 13/ No 13* 1922 yılında Clare Greet ve Ernest Thesiger ile çeker ancak mali problemler nedeniyle film asla tamamlanamaz. Aynı yıl yönetmeni tamamlayamadığı için *Always Tell Your Wife* adlı filmi Sir Seymour Hicks ile birlikte tamamlar. 1922’den 1925 yılına kadar yönetmen Graham Cutts’a asistanlık yapan Hitchcock, aynı zamanda senaryolar yazar, set tasarımları gerçekleştirir.

---

<sup>11</sup> Truffaut, a.g.e 1987, s: 27

<sup>12</sup> Truffaut, a.g.e, s: 26

Seyirci karşısına kendi imzasıyla çıkan ilk filmi ise 1925 yapımı filmi Münih'te çekilen ve bir Almanya- İngiltere ortak yapımı olan *The Pleasure Garden*'dir. Daha bu ilk filminden ileriki yıllarda yapacağı filmlerin ekspresyonist karakterlerini ve çarpıcı karelerini görmek mümkündür.<sup>13</sup> Hitchcock sinemasının gerçek habercisi ise 1926 yapımı filmi *The Lodger* olacaktır. Haksız yere suçlanan bir kahramanın bir entrika ağına düşmesini anlatan film klasik Hitchcock sinemasının habercisidir.<sup>14</sup>

Alfred Hitchcock'un teknik ustalığının erken örneklerinden biri ise ilk sesli filmi, 1929 yapımı *Blackmail* olacaktır. Kendisine tecavüz etmek isteyen bir aktörü bıçaklayan bir kadının hikâyesini anlatan *Blackmail*'de Hitchcock, saldırıya uğrayan kadının bütün gerilimini sonraki sabah komşusuyla arasında geçen bir "bıçak" diyalogunda vermeyi başarır. *Blackmail*, 1930 yapımı Hitchcock filmi *Murder!* ile birlikte Hitchcock sinemasında cinsellik ve saldırganlık bağlantısını net olarak ortaya koymuştur. 1934 yapımı *A Man Who Knew Too Much* hem eleştirmenlerden iyi not alan hem de ticari olarak başarı sağlayan bir film olmuş, Alfred Hitchcock'un sinemasının kalıcılığını kanıtlamıştır.

Alfred Hitchcock'un sinemaya girdiği yıllar, İngiltere'nin Birinci Dünya Savaşı'nda olduğu yıllardır, aynı zamanda da sinemanın emekleme dönemleridir. Henüz sesli filmlerin çekilmediği, sessiz sinemanın dünyanın dört bir yanında izlendiği, film sürelerinin kısıtlı olduğu, sinemanın savaş için bir propaganda aracı olarak kullanıldığı dönemlerdir. Hitchcock bu dönemde propandaya hiç girmeden, gerilim sinemasını yaratmaya başlar. Kendisi o dönem bunu ne kadar farkındadır bilinmez ama ilk filmlerinden başlayarak henüz emekleme dönemindeki sinema sanatında yeni bir dil önerir.

---

<sup>13</sup> <http://hitchcock.tv/bio/bio.html>, Written for THE ENCYCLOPEDIA OF FILM, by **Charles Ramirez Berg**, University Distinguished Teaching Professor, Department of Radio-Television-Film The University of Texas at Austin, 26 Eylül 2009.

<sup>14</sup> <http://hitchcock.tv/bio/bio.html>, Written for THE ENCYCLOPEDIA OF FILM, by **Charles Ramirez Berg**, University Distinguished Teaching Professor, Department of Radio-Television-Film The University of Texas at Austin, 26 Eylül 2009.

## 2. ALFRED HITCHCOCK FİLMOGRAFİSİ

Alfred Hitchcock'un filmografisi, ünlü yönetmenin başlangıcından itibaren sinemaya getirdiği yenilikleri görmek ve sinema dilini anlayabilmek açısından önemlidir. Bu bölümde Hitchcock'un Psycho/ Sapık filmini çektiği 1960 yılına kadar yönetmenliğini gerçekleştirdiği diğer filmler kısaca anılacak, böylece Psycho/ Sapık filmine giden yolda yaptıkları ve sinema dili görülecektir. Yönetmenin filmografisindeki filmler, Psycho/ Sapık filminde doruğa çıkan Hitchcock sinemasının kat ettiği yolları görmek açısından önemlidir. Karakter yaratmak, yarattığı karakter üzerinden gerilimi oluşturmak ve kurgulamak, izleyicinin röntgeni pozisyonundayken kendine seçtiği kahramanı sürekli değiştirmesi/ değiştirmek zorunda kalması Hitchcock sinemasının ana öğeleridir. Suçsuz bir kahramanın suçsuzluğunu ispatlama çabası ya da suçlu bir kahramanla izleyicinin kurduğu yakın ilişki, Hitchcock sinemasındaki psikanalitik yoğunluğu kanıtlayan öğelerdendir.

Hitchcock'un sinemanın sessiz yıllarından başlayan filmografisi aynı zamanda sinema tarihinin gidişatıyla ilgili de fikir vermekte, Hitchcock'un İngiltere'den ABD'ye uzanan serüveninin de yol haritasını çizmektedir.

### 2.1 Sessiz Yıllar

#### 2.1.1 1925 The Pleasure Garden/ Zevk Bahçesi

Alfred Hitchcock'un bu ilk konulu uzun metraj filmi Münih'te çekilmiştir. Sessiz sinema örneklerinden biridir.<sup>15</sup> Oliver Sandys'in bir romanından uyarlanan film<sup>16</sup> ilginç sahneler barındıran bir melodramdır. Hitchcock bu ilk filmini "bu film benim ilk yönetmenlik

---

<sup>15</sup> [http://hitchcock.tv/mov/pleasure\\_garden/garden.html](http://hitchcock.tv/mov/pleasure_garden/garden.html), 29 Eylül 2009.

<sup>16</sup> Truffaut, a.g.e,s: 31

deneyimim olduğu için biraz dram merakına kapılmam bana çok doğal geliyor”<sup>17</sup> diye anlatır. Filmde dönemin büyük yıldızlarından Virginia Valli Patsy Brand’i, akıllı ve sevimli bir dansçı kızı canlandırmaktadır. Pleasure Garden isimli bir müzikholde dansçı olarak çalışan Patsy, İngiliz ordusunda asker olan Levett (Miles Mender) ile evlenir. Balayında kocasının arkadaşı Hugh Fielding’in (John Stuart) sevgilisi Jill (Carmelita Geraghty) ile tanışır. Jill Patsy’nin yardımı ile müzikholde çalışmaya başlar. Jill Hugh ve Levett cepheye gittikten sonra hızlıca sevgilisini unuttur ve başka erkeklerle de birlikte olmaya, lüks bir hayat yaşamaya başlar. Levett’in hastalandığını duyan Patsy ise kocasının yanına, Tropik adalara gider ve Levett’i yerli bir kızla (Nita Naldi) aşk yaşayan bir alkolik olarak bulur. Levett’in evli olduğunu öğrenen yerli kız kendini öldürür, Levett, bundan Patsy’yi sorumlu tutar ve onu öldürmeye karar verir.<sup>18</sup> Hitchcock’un bu ilk filmi çok da başarılı olmayan bir melodram, bir sinemacının ilk filmi olarak da iyi bir alıştırmadır.<sup>19</sup> Filmde Levett’in Patsy’yi bir kılıçla öldürmeye çalıştığı sahneler “bunları sinemada gösteremezsiniz, hem inanılmaz hem de çok vahşice” diyen yapımcılar tarafından engellenmeye çalışılsa da, Hitchcock tarafından filmde çıkarılmamıştır.<sup>20</sup> Film Her ne kadar *The Lodger/ Kiracı*’dan önce çekilmiş olsa da, ondan sonra gösterime girmiştir.

### 2.1.2 1927 The Mountain Eagle/ Dağ Kartalı

Alfred Hitchcock’un bu ikinci filminin ne yazık ki hiçbir kopyası yoktur.<sup>21</sup> 1920’lerin sonundan beri kimse filmi görmemiştir. Bir öğretmene aşık olan bir dükkan çalışanını anlatan film, aşkına karşılık bulamayan Pettigrew’in (Bernhard Goetzke) öğretmen Beatrice’i (Nita Naldi) akli dengesi yerinde olmayan oğlu Edward’ı (John F. Hamilton) taciz etmekle suçlar. Beatrice bu suçlamalardan kurtulmak için evlenir, Pettigrew aşkına karşılık bulamamış olmanın siniriyle Beatrice’in hayatını karartmak için bir oyun oynar.<sup>22</sup> Hitchcock bu filmde Naldi ile ikinci kez çalışmaktadır. Naldi filmin çekimleri boyunca birkaç tehlikeli kaza atlatır.

---

<sup>17</sup> Truffaut, a.g.e, s: 32

<sup>18</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0016230/plotsummary> , 26 Eylül 2009

<sup>19</sup> [http://hitchcock.tv/mov/pleasure\\_garden/garden.html](http://hitchcock.tv/mov/pleasure_garden/garden.html), 29 Eylül 2009.

<sup>20</sup> Truffaut, a.g.e, s: 39

<sup>21</sup> [http://hitchcock.tv/mov/mountain\\_eagle/meagle.htm](http://hitchcock.tv/mov/mountain_eagle/meagle.htm) , 27 Eylül 2009

<sup>22</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0016127/plotsummary> , 27 Eylül 2009

### 2.1.3 1927 *The Lodger/ Kiracı*

Hitchcock'un Almanya döneminden etkilendiği ilk film olarak anılan ve kendisinin de stilini denediğini ve tarzını bulduğunu söylediği filmi *The Lodger/ Kiracı* yönetmen tarafından *ilk filmim* diye anılmaktadır.<sup>23</sup> Başrollerinde Marie Ault (Mrs. Bunting), Arthur Chesny (Mr. Bunting) ve Ivor Novello'nun (kiracı) oynadığı ve masum bir insanın suçlandığı ilk Hitchcock filmi olan *The Lodger/ Kiracı* gerçekten de yönetmenin tarzının habercisidir. Bu film aynı zamanda bir Hitchcock geleneğinin başlangıcı olacaktır: Hitchcock ilk kez *The Lodger/ Kiracı*'nin bir sahnesinde görünür. Haber merkezinde otururken kameraya yansıyan Hitchcock bir geleneği de başlatmış olur. Sonraki filmlerinde izleyicinin dikkatini dağıtmamak için- zira izleyici yönetmenin görünmesini bekler olmuştur, filmin ilk beş dakikası içinde görünmeye dikkat eder.

### 2.1.4 1927 *Downhill/ Yokuş aşağı*

Okulunda hırsızlıkla suçlanan ve okul yönetimi tarafından kovulan, babası tarafından da istenmeyen bir çocuğun hikâyesi olan filmin senaryosu *The Lodger/Kiracı*'da kiracıyı oynayan Ivor Novello tarafından yazılmıştır. Okuldan atıldıktan ve ailesi tarafından da istenmedikten sonra, kendinden yaşça oldukça büyük bir artistle yaşamaya başlayan çocuk, Paris'e gider ve dansçı olur. Yıllar sonra suçsuz olduğu ortaya çıkar, ailesi onu Londra'da beklemektedir. Filmde başrolleri Lilian Braithwaite (Lady Berwick), Ian Hunter (Archie), Robin Irvine (Tim Wakely) paylaşır.<sup>24</sup>

### 2.1.5 1927 *Easy Virtue/ Kolay Meziyet*

---

<sup>23</sup> Truffaut, a.g.e, s: 43.

<sup>24</sup> Truffaut, a.g.e, s: 49.

Kendisine aşık olan oyuncunun intihar etmesi üzerine adı kötüye çıkan, bu arada da alkolik olan kocasından boşanan Laurita'nın hikayesi Noel Coward'ın hikayesinden uyarlanmıştır. Çarpıcı görüntüleri olan film fazla dramatik olduğu için eleştirilmiştir. Hitchcock bu filmde ilk kez bir hikâyeyi, hikâyenin karakterlerini değil, bir üçüncü kişiyi göstererek anlatmıştır.<sup>25</sup> Santral operatörü bir genç kadın öykünün bel kemiği bir telefon konuşmasını anlatır. Filmin başrollerinde Isabel Jeans ve Franklin Dyll oynamaktadır.<sup>26</sup>

### 2.1.6 1927 The Ring/ Ring

Hitchcock'un 1927 yapımı film The Ring/ Ring bir gerilim filmi olmadığı gibi, suç da içermez. Hitchcock bu filmini François Truffaut'ya *ikinci Hitchcock filmi* diye anlatmıştır.<sup>27</sup> Filmin özellikle kurgusu o dönemde büyük övgü almıştır. Aynı kadına âşık olan iki boksörün hikâyesinin anlatıldığı film, tıpkı *The Lodger/ Kiracı* gibi Hitchcock film dilinin habercisi sayılmıştır. Filmde başrolleri Carl Brisson, Lillian Hall-Davies ve Gordon Harker paylaşmışlardır.<sup>28</sup> Film eleştirmenler tarafından beğenilmişti ancak ne yazık ki ticari bir başarı elde edememiştir.

### 2.1.7 1928 The Farmer's Wife/ Çiftçinin Karısı

Çiftliğinde kâhyasıyla oturan ve civar köylerden evlenilecek bir kadın bulmaya çalışan çiftçi Thomas'ın öyküsü Londra sahnelerine çokça oynanan bir tiyatro oyunundan uyarlamadır. Thomas üç başarısız evlenme girişiminin ardından aslında kâhya kadının kendisini sevdiğini anlar ve evlenirler. Maud Gril, Gordon Harker ve Jameson Thomas'ın başrollerini paylaştıkları filmde görüntü yönetmeni hastalanınca, kamerayı Hitchcock kullanmıştır. Film bu açıdan tarihidir.<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Truffaut, a.g.e, s: 50.

<sup>26</sup> [http://hitchcock.tv/mov/easy\\_virtue/evirtue.htm](http://hitchcock.tv/mov/easy_virtue/evirtue.htm)

<sup>27</sup> Truffaut, a.g.e, s: 51.

<sup>28</sup> <http://hitchcock.tv/mov/ring/ring.html> 26 Eylül 2009

<sup>29</sup> [http://hitchcock.tv/mov/farmers\\_wife/wife.html](http://hitchcock.tv/mov/farmers_wife/wife.html) 26 Eylül 2009

### 2.1.8 1928 Champagne/ Şampanya

Başrollerini Betty Balfour, Jean Bradin ve Gordon Harker'ın paylaştıkları film, Hitchcock tarafından “yaptıklarımın en zayıfıdır”<sup>30</sup> diye anılır. Milyoner bir babanın kızının âşık olduğu adamı kabul etmemesi üzerine kızın evi terk etmesini ve Fransa'ya gitmesini anlatan film, kızın bir kabarede gelen misafirlerin şampanya içmeye ikna etme çabalarını anlatır. Baba bu sırada bir dedektif tutmuş ve kızı takip ettirmektedir. Sonunda, ileri gittiğini anlar ve kızını affeder. Hitchcock filmde bir öykü olmadığını düşünmektedir. Film, komedidir ve gerilim unsuru barındırmaz. Film Alfred Hitchcock'un son sessiz filmidir.

Alfred Hitchcock sessiz sinemaya dair şöyle konuşur:

“Bence sessiz filmler sinemanın en saf biçimiydi. Tek noksanları insan sesleriyle diğer seslerdi. Ama bu küçük eksiklikler sesle birlikte gelen bütün o köklü değişikliklere değmezdi. Başka bir deyişle, sessiz filmlerde elde edilemeyen tek şey doğal sesler olduğuna göre, bu sefer de bir başka aşırı uca gidip sesli sinemayla birlikte saf sinemanın tekniklerinden tümüyle vazgeçmek gerekmezdi. Sesle birlikte vasatın yeniden geldiği söylenebilir. Günümüzde yapılan filmlerin çoğunda *az sinema* var. Sinemada ancak öyküyü anlatacak başka bir yol kalmazsa diyalog kullanılmalıdır. Ben daima bir öyküyü öncelikle sinemaya özgü bir yöntemle anlatmaya çalışırım.”<sup>31</sup>

## 2.2 İngiliz Klasikleri

### 2.2.1 1929 Blackmail/ Şantaj

---

<sup>30</sup> Truffaut, a.g.e, s: 55.

<sup>31</sup> Truffaut, a.g.e., s: 57.

Alfred Hitchcock'un bu ilk sesli filminde başrolleri Sara Allgood, Anny Ondra, Harvey Braban ve Donald Calthrop paylaşmaktadır. Kendisine tecavüz etmeye çalışan bir adamı öldüren bir genç kadının hem bir şantajcıdan hem de olayı araştıran bir dedektiften kaçmasını anlatan öyküde Hitchcock *The Lodger/ Kiracı'ya* benzeyen bir sinema dili tutturmuştur. Yapımcıların aldığı bir kararla filmin hem sesli hem de sessiz kopyaları mevcuttur.

Film çekim hileleri, farklı görüntü teknikleriyle ve takip sahneleriyle erken dönem Hitchcock sineması için önemli bir örnektir ve ileriki yıllarda yapacağı filmlerin dili için habercidir. Blackmail/ Şantaj aynı zamanda Hitchcock sinemasındaki suçlu kadın filmlerinin de ilkidir.<sup>32</sup> Film başarı elde etmiş ve Hitchcock filmografisinin köşe taşlarından biri olmuştur.

### 2.2.2 1930 Juno and the Paycock

Başrollerinde Sara Allgood, Edward Chapman ve Sidney Morgan'ın yer aldığı ve Sean O'Casey'nin oyunundan uyarlanan film, Hitchcock'un memnun olmadığı işlerinden biridir. Dublin ayaklanmaları sırasında bir mirasa konmak üzere olan fakir bir ailenin hikâyesini anlatan film, ailenin babasının delirmesini ve ailenin annesinin sağlığını korumasını anlatır.<sup>33</sup> Hitchcock filmden memnun olmasa da 1930 yılı Mart ayında yayınlanan The Tatler dergisinde, James Agate filmi "Juno ve Paycock bence bir başyapıt, bravo Bay Hitchcock, bravo İrlandalı oyuncular. Mükemmel bir İngiliz filmi" diyerek selamlar.<sup>34</sup>

### 2.2.3 1930 Murder!/ Cinayet!

Hitchcock'un *ilginç bir film* diye andığı *Murder!/ Cinayet!* Hitchcock filmografisindeki "kim yaptı?" tarzı nadir filmlerden biridir. Arkadaşlarından birini

---

<sup>32</sup> Wood, Robin. Hitchcock Sineması. İstanbul, Kabalıcı Yayınları, 2004, s: 283.

<sup>33</sup> [http://hitchcock.tv/mov/juno\\_and\\_the\\_paycock/paycock.html](http://hitchcock.tv/mov/juno_and_the_paycock/paycock.html) 27 Eylül 2009.

<sup>34</sup> Truffaut, a.g.e, s: 63.

öldürmekle suçlanan bir genç oyuncu kadının suçsuzluğuna inanan bir jüri üyesi tarafından kurtarılmasını anlatan film, parçaları birleştirilen bir *puzzle*'a benzer. Filmde başrolleri Nora Baring, Edward Chapman ve ilk sesli filmini yapan Herbert Marshall üstlenmektedir. O dönemde filmlere ses kaydetmek imkânsız olduğu için filmin sahnelerinde, kameraya görünmeyen, arkaya yerleştirilmiş 30 kişilik bir orkestra müzik yapmıştır.<sup>35</sup> Filmin finalinde, katil korktuğu için kadın kılığına girmiştir, bu travesti görüntüsü o dönem için cesur bir girişim olarak sinema tarihinde anılır.<sup>36</sup>

#### 2.2.4 1931 *The Skin Game* / Cilt Oyunu

Bir toprak sahibiyle parasını ticaretten kazanan komşusunun rekabetini anlatan filmde başrolleri Edmund Gwenn ve C.V. France paylaşıyorlardı. John Glasworthy'nin oyunundan uyarlanan film, Hitchcock'un piyasaya yapımcı siparişiyle yaptığı filmlerden biridir. Uzun ve statik diyalogları da ustanın tarzını hiç yansıtmamaktadır.<sup>37</sup>

#### 2.2.5 1932 *Rich and Strange*/ Zengin ve Garip

Ellerine çok para geçen bir genç çiftin dünyayı dolaşmalarını anlatan filmde başrolleri Joan Berry ve Henry Kendall üstlenmiştir. Filmdeki göbek dansı sahnesi ilginçtir. Hitchcock bu sahneyi kadın kahramanını kendi çevresinde sürekli dönen ve sonunda spiral benzeri bir bükülme hareketiyle kaybolan bir göbeğe bakarken göstermek için kurgulamıştır. Eleştirmenler filmde yaratılan karakterlerin yeterince ikna edici olmadığını söylemiş olsalar da, Hitchcock filmi sever ve biraz daha başarı sağlayabileceğini düşünür.<sup>38</sup>

#### 2.2.6 1932 *Number 17*/ 17 Numara

---

<sup>35</sup> Truffaut, a.g.e, s: 69

<sup>36</sup> <http://www.filmreference.com/Directors-Ha-Ji/Hitchcock-Alfred.html> 27 Eylül 2009.

<sup>37</sup> [http://hitchcock.tv/mov/skin\\_game/game.html](http://hitchcock.tv/mov/skin_game/game.html) 27 Eylül 2009

<sup>38</sup> Truffaut, a.g.e, s: 75.

*Number 17/ 17 Numara*, stüdyo tarafından satın alınan bir öyküyü filme çeken Hitchcock'un çok da memnun olmadığı filmlerinden biridir. Bir saatlik bu kısa filmde başrolleri Henry Caine ve Donald Calthrop üstlenir. Komedi-gerilim tarzındaki filmde Hitchcock mücevher hırsızlarının polisten saklanmasını anlatır. Filmin, boş bir harabe evde yapılan çekimleri görsel açıdan kuvvetlidir.<sup>39</sup>

### **2.2.7 1933 The Man Who Knew Too Much/ Tehlikeli Adam**

Leslie Banks, Edna Best ve Pierre Fresnay'ın başrollerini paylaştığı film, Sapper adlı bir öyküden Charles Bennett tarafından uyarlanmıştır. Film, Hitchcock'un İngiltere'de yaptığı en başarılı filmidir ve Amerika'da da büyük yankı uyandırmıştır. William Churchill'in İçişleri Bakanı olduğu bir dönemde karıştığı bir gerçek olaydan yola çıkan film kızlarıyla birlikte İsviçre'ye giden ve burada bir cinayete tanık olan bir çifti anlatır. Adam ölmeden önce Londra'daki yabancı bir diplomatın öldürüleceğini çifte söyler. Çiftin konuşmasını engellemek isteyen casuslar küçük kızı rehin alırlar. Hitchcock filmi 1956 yılında, bu kez ABD'de, yeniden çeker ve ikinci versiyonunu daha çok sevdiğini hep söyler.<sup>40</sup>

### **2.2.8 1935 The 39 Steps/ 39 Basamak**

1935 yapımı filmde başrolleri Peggy Ashcroft, Madeleine Carroll, Frank Cellier ve Robert Donat paylaşmaktadır. Londra'yı terk eden genç bir Kanadalıyı anlatır. Adam kendi evinde bir kadını bıçaklayan bir casus çetesini izlemek için peşlerinden İskoçya'ya gider. Polis de cinayeti onun işlediğini düşünür ve peşine düşer. Genç adam nereye gitse tuzaklarla karşılaşır. John Buchan'ın romanına dayanan senaryo Hitchcock'un en başarılı filmlerinden biri olarak tarihe geçmiştir. Hitchcock o günlerde artık senaryo konusunda daha serbest

---

<sup>39</sup> [http://hitchcock.tv/mov/number\\_17/17.html](http://hitchcock.tv/mov/number_17/17.html) 29 Eylül 2009

<sup>40</sup> Truffaut, a.g.e, s: 86.

davranmaya başlamıştır, entrikanın inanılrlılığının önemine artık daha az bağlı kalmaktadır.<sup>41</sup> *39 Steps/ 39 Basamak'ta* Hitchcock sinemadan çıkan genç çiftle çarpışan bir adam olarak bir filmde daha perdede görünür.

### 2.2.9 1936 Sabotage/ Sabotaj

1936 yapımı Hitchcock filminde başrolleri Sylvia Sidney ve Oscar Homolka paylaşıyordu. Bir sinemada müdürlük yapan kocasının kendisinden bir şeyler sakladığına inanan bir kadını anlatan filmde kadının kuşkularının doğru olduğu, adamın aynı zamanda bir sabotajcı olduğu ortaya çıkar. Film Hitchcock sinemasına çok iyi bir örnek olmasa da, ilgi gören ve gişe yapan bir film olmuştur.

### 2.2.10 1936 Secret Agent/ Gizli Ajan

İsviçre'ye bir casusu öldürmek için gönderilen ama yanlışlıkla bir turisti öldüren bir ajanın hikâyesini anlatan filmde başrolleri John Gielgud, Peter Lorre ve Madeleine Carroll paylaşıyordu. Somerset Maugham'ın romanından uyarlanan filmin çok sayıda fikri olduğunu ancak başarılı olmadığını düşünür.<sup>42</sup> Bu filmin akılda kalıcı yanlarından birisi kötü adam karakteridir. Eric Rohmer ve Claude Chabrol bu kötü karakterden şöyle söz ederler: “Çekici, ayırt edilebilir ve iyi alışkanlıklara sahip birisidir kötü adam karakteri, böylece diğerlerinden iyi yönde ayrılır ve sonuçta bizi şaşırtır.”<sup>43</sup> Filmde o yıllar için ilerici sayılabilecek bir başka durum ise Eva Marie Saint'i kıskanan erkek sekreterle filme dâhil olan eşcinselliktir.

### 2.2.11 1937 Young and Innocent/ Genç ve Masum

---

<sup>41</sup> Truffaut, a.g.e, s: 91-92.

<sup>42</sup> Truffaut, a.g.e, s: 98.

<sup>43</sup> Rohmer, Eric, and Claude Chabrol, *Hitchcock*, Paris, Edition Universitaires, 1957, s: 76.

Amerika’da *Kız Gençti* adıyla gösterilen *Young and Innocent/ Genç ve Masum* çok genç insanların karıştığı bir takip öyküsüdür. Hitchcock filmlerinin önemli öğelerinden biri olan “aslında suçlu olmayan birinin suçsuzluğunu kanıtlama çabaları” filmin temasını oluşturur. Filmde Hitchcock gençliği bir çocuk partisi etrafında gerilimli bir epizod oluşturarak kullanmıştır.<sup>44</sup> Nova Pilbeam, Derrick de Marney ve Percy Marmont’un başrollerini paylaştığı film Hitchcock’un karakteristik kamera hareketlerini içeren önemli bir örnektir.

### 2.2.12 1938 *The Lady Vanishes/ Kaybolan Kadın*

Balkanlara yaptığı yolculuktan ülkesine dönen genç bir kadın, Iris (Margaret Lockwood) trende tatlı bir yaşlı hanımla, Bayan Froy (Dame May Whitty) ile tanışır. Yolculuk sırasında Bayan Froy esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolur, Iris onu bulmaya çalışır. Ancak yolcuların hepsi kadını gördüklerini inkâr etmektedirler. Sonuçta trendeki bütün yolcuların ajan olduğu ve Bayan Froy’un da karşı ajan olduğu ortaya çıkar. Iris bir bilinmezliğin içine düşmüştür. Hitchcock filmi 180 metre uzunluğunda bir sette, tek bir vagonunda çekmiştir.

### 2.2.13 1939 *Jamaica Inn/ Jamaica Oteli*

Charles Laughton ve Maureen O’Hara’nın başrollerini paylaştığı film, aslında bir “kim yaptı” öyküsüdür.<sup>45</sup> Hitchcock filmi gülünç bulur, çünkü filmin gizeminin baştan ortaya konduğunu düşünür. 18. yüzyılın sonlarında Cornwall’da geçen film bir genç kadının kendisini hırsızlık hikâyelerinin ortasında bulmasını anlatır. Ancak filmin suçlusu olan sulh hâkiminin filmin başından itibaren ortada olması gizemi ortadan kaldırır ve filmi Hitchcock’a göre *komik* hale getirir.<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Truffaut, a.g.e, s: 107

<sup>45</sup> [http://hitchcock.tv/mov/jamaica\\_inn/inn.html](http://hitchcock.tv/mov/jamaica_inn/inn.html) 4 Ekim 2009

<sup>46</sup> Truffaut, a.g.e, s: 113

## 2.3 Hollywood Dönemi

### 2.3.1 1940 Rebecca/ Rebecca

Alfred Hitchcock 1939 yılı sonunda ABD'deki bir yapım şirketinden Titanic Faciası'nı film yapmak üzere davet alır. Daveti kabul eder, ancak David O. Selznick aynı dönemde Daphne du Maurier'nin kitabı Rebecca'nın film haklarını almıştır ve Titanic'ten önce Rebecca'nın filme çekilmesini ister. Karar doğrudur, film Hitchcock filmografisinin en önemli filmlerinden biri olur ancak Hitchcock bu filmi de “eski moda” bulur, bir Hitchcock filmi olmaktan uzak olduğunu söyler.<sup>47</sup>

Joan Fontaine, Laurance Olivier ve Judith Anderson'un başrollerini paylaştığı film, bir İngiliz asilzadesiyle evlenen ancak adamın eski karısının gölgesinden kurtulamayan bir genç kadının, Rebecca'nın öyküsünü anlatır. Film Hitchcock'un ABD'de çektiği ilk filmidir ama aslında oyuncularını, yönetmeni ve teknik ekibiyle tam anlamıyla bir İngiliz filmidir ve Akademi Ödülleri'nden En İyi Film ve En İyi Görüntü Oscarlarıyla döner.

### 2.3.2 1940 Foreign Correspondant/ Yabancı Muhabir

*Rebecca'dan* yani En İyi Film Oscarı'ndan sonra gelen bu film, François Truffaut için B sınıfı bir filmidir. Truffaut filmle ilgili şöyle konuşur: “(Hitchcock'un) *Rebecca* gibi kalburüstü ve başarılı bir filmden sonra *Foreign Correspondant/ Yabancı Muhabir* gibi film yapmasına hayret etmişimdir. Filmi takdir etmiyorum değilim ama kesinlikle B kategorisine ait

---

<sup>47</sup> Truffaut, a.g.e, s: 120

bir film.”<sup>48</sup> Albert Basserman ve Robert Benchley’nin başrollerini paylaştıkları film İkinci Dünya Savaşı’nda, Londra’daki ajanları ortaya çıkarmaya çalışan genç bir Amerikalı gazetecinin öyküsünü anlatır. <sup>49</sup> Film Hitchcock’un ilk dönemlerindeki gibi suçsuz birinin suçsuzluğunu ispat çabasına odaklanır. Filmde Rebecca’yı canlandıran Joan Fontaine Hitchcock’un önemli keşiflerinden biridir ve sinema tarihine geçmiştir.

### 2.3.3 1941 Mr. and Mrs. Smith/ Bay ve Bayan Smith

Carole Lombard ve Robert Montgomery’nin başrollerini paylaştığı film klasik Hitchcock film dilinin neredeyse tamamen dışında bir filmidir. Romantizm içeren bir komedi olan filmde, New Yorklu bir çift olan Mr. ve Mrs. Smith evliliklerinin yasal olmadığını öğrenirler. Film bu karışıklığın çözülmesi üzerine kuruludur.

### 2.3.4 1941 Suspicion/ Şüphesiz

Hitchcock filmografisinin önemli filmlerinden olan *Suspicion/ Şüphesiz*’de başrolleri Joan Fontaine ve Cary Grant paylaşmaktadır. Film, asil bir adamla evlenen bir genç kadının, kocasının kendisini öldürmesinden şüphelenmesi üzerine kuruludur.<sup>50</sup> Hitchcock *Suspicion/ Şüphesiz*’den “Amerika’da yaptığım ikinci İngiliz filmi” diye söz eder. <sup>51</sup> Bu son derece etkileyici film aşırı dramatize olmaktan kaçınmış, minimalist bir filmidir ve yönetmenin filmografisinin önemli işlerinden biridir.

### 2.3.5 1942 Saboteur/ Sabotajcı

---

<sup>48</sup> Truffaut, a.g.e, s: 125

<sup>49</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0032484/> 6 Ekim 2009

<sup>50</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0034248/> 6 Ekim 2009

<sup>51</sup> Truffaut, a.g.e, s: 134

Sinema tarihi boyunca Hitchcock'un filmi *Sabotage/ Sabotaj* (1936) ile karıştırılan *Saboteur/ Sabotajcı* askeri mühimmat deposunda görevli genç bir işçinin en yakın arkadaşının da hayatına mal olan bir sabotajla suçlanmasını ve kaçmasını anlatır. Onu polise teslim etmek isteyen ama sonunda vazgeçip ona yardım etmeye karar veren bir genç kadınla tanışmasını anlatan filmde başrolleri Robert Cummings ve Priscilla Lane üstlenmişti.<sup>52</sup> Film, Hitchcock filmografisinde geniş mekânları çokça kullanan görüntü yönetimiyle dikkat çeker.

## 2.4 Savaş Yılları

### 2.4.1 1943 *Shadow of a Doubt/ Şüphenin Gölgesinde*

Her ne kadar Alfred Hitchcock bunun aksini söylese de<sup>53</sup> *Shadow of a Doubt/ Şüphenin Gölgesinde*, sinema tarihinde yönetmenin en sevdiği filmlerinden biri olarak anılır. Annesinin genç kardeşinin, dayısının yıllardır aranan ünlü bir seri katil olduğunu anlayan bir genç kadının hikâyesini anlatan filmde başrolleri Theresa Wright ve Joseph Cotton paylaşmaktadır. Hitchcock'un filmde kurduğu dil, hiç cinayet izlerken görmediğimiz katile sempati duymamızı ve yolculuğunu takip etmemizi sağlar.

### 2.4.2 1944 *Lifeboat/ Yaşamak İstiyoruz*

Başrollerini Tallulah Bankhead, John Hodiak, William Bendix ve Walter Slezak'ın paylaştıkları *Lifeboat/ Yaşamak İstiyoruz* İkinci Dünya Savaşı'nda geçer. Bir denizaltı tarafından torpillenen bir gemiden kurtulmayı başaran bir grup yolcu bir cankurtaran kayığına binmeyi başarır. Aralarında bir moda yazarı, sol görüşlü bir tayfa, genç bir askeri hemşire, bir milyoner, siyah bir kamarot, geminin telsizcisi ve ölü çocuğunu taşıyan bir İngiliz kadın vardır. Çarpışmanın etkisiyle batan Alman denizaltısından kurtulan bir Alman askeri de

---

<sup>52</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0035279/> 6 Ekim 2009

<sup>53</sup> Truffaut, a.g.e, s: 143

kayığa kadar yüzer, önce onu almak istemezler, kayığı batmaktan kurtarınca yanlarına alırlar. Film, Alman askerle kayıktakilerin mücadelesini anlatır. Aslında alt metni farklı sınıf, sosyal grup ve ülkelerden insanların savaşa bakışını anlatmaktadır.<sup>54</sup> Film hem psikolojik hem de ahlaki değerleri tartışır.

### 2.4.3 1945 *Spellbound/ Öldüren Hatıralar*

Başrollerini büyük yıldızlar Gregory Peck ve Ingrid Bergman'ın baylaştığı film, Alfred Hitchcock'u da ABD'ye döndüren filmidir.<sup>55</sup> Eric Rohmer ve Claude Chabrol'un Hitchcock'un “çok masraflı ve vahşi bir film yapmayı düşündüğünü” söyledikleri *Spellbound/ Öldüren Hatıralar* akıl hastanesinde görev yapan bir kadın psikiyatristin, Constance'ın (Ingrid Bergman) hastanenin yeni yöneticisine önce âşık olmasını, sonra da onun aslında doktor değil, bir akıl hastası olduğunu anlamasını anlatır. Constance hafızasını yitirmiş olan ve asıl doktoru öldürdüğünü zannettiği için hastaneden kaçan adamın peşine düşer, onu bulur ve suçsuzluğunu ispat etmek için yardımcı olur. Hitchcock filmin önemli bir bölümünü oluşturan rüya sahnelerinde ünlü İspanyol ressam Salvador Dali ile çalışır.

Film ciddi olarak psikanaliz içerir. Özellikle rüya sahneleri psikanalitik açıdan incelenmeye değerdir.<sup>56</sup>

## 2.5 Sanatta Mükemmeliyetçilik

### 2.5.1 1946 *Notorious/ Aşktan da Üstün*

---

<sup>54</sup> Truffaut, a.g.e, s: 148.

<sup>55</sup> <http://hitchcock.tv/mov/spellbound/spellbound.htm> 8 Ekim 2009

<sup>56</sup> Truffaut, a.g.e, s: 158

Hitchcock'un 1946 yapımı filmi romantizm, casusluk ve gerilim içerir. İkinci Dünya Savaşı'ndan hemen sonra, eski bir Nazi'nin akli bir karış havada kızıyla bir Amerikan ajanının Güney Amerika'da gizli göreve gitmelerini ve görev sırasında birbirlerine âşık olmalarını anlatan film gösterime girdiği dönemde büyük ilgiyle karşılanmıştı.

Başrollerinde Ingrid Bergman ve Cary Grant'in yer aldığı, 1,5 milyon dolara mal olan film, 7 milyon dolar kazanmıştı. Hitchcock ilerleyen yıllarda filmde uranyum bombasından söz edildiği için o dönem FBI tarafından üç ay izlendiğini söylemişti.

Basit ve sade görüntü yönetimiyle dikkat çeken film için Hitchcock her bir sahneyi önceden çizmiş ve hazırlamıştı.<sup>57</sup>

### 2.5.2 1947 The Paradine Case/ Celse Açılıyor

Karanlık geçmişi olan bir kadının, Bayan Paradine'in kocasını öldürmekle suçlanmasını anlatan filmde, savunma avukatı Keane Paradine'a aşık olur. Mahkeme sürecinde Bayan Paradine'in seyis bir sevgilisi olduğu ortaya çıkar. Bayan Paradine, mahkemenin ilerleyen günlerinde avukatının kendisine âşık olduğunu halka açık mahkeme salonunda açıklar ve suçunu kabul eder. Alida Valli ve Gregory Peck'in başrollerinde olduğu filmin etkileyici hapisane sahnesi için Hitchcock şöyle konuşur:

“Kendi korkumun bir ifadesi olabilir, normal bir insanın özgürlüğünü alıp sabıkalılarla birlikte hapsedilmesindeki dramı hep hissetmişimdir. Yasaları tanımamayı alışkanlık haline getirmiş bir kişinin karıştığı olay önemli değildir ama sosyal konumlu birinin başına geldiğinde beni çeker. Paradine'in hapisane sahneleri ondan önemlidir.”<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Truffaut, a.g.e, s. 163.

<sup>58</sup> Truffaut, a.g.e, s. 171

### 2.5.3 1948 *Rope/ İp*

James Stewart'ın başrolünde olduğu 1948 yapımı Hitchcock filmi *Rope/ İp* pek çok açıdan Hitchcock sinemasının ve Alfred Hitchcock'un kişisel sinema kariyerinin en önemli dönüm noktalarından biridir. Hitchcock ilk kez bu filmle kendi filmlerinin yapımcılığını yapmaya başlar. *Rope/ İp* yönetmenin ilk renkli filmidir ve belki de en önemlisi, Hitchcock bu filmde sinemaya teknik bir meydan okuma yapar. Bir yaz akşamında New York'taki bir apartman dairesinde geçen filmde, iki eşcinsel arkadaş kolej arkadaşlarını sırf zevk için boğarak öldürürler ve cesedi odadaki sandığın içine gizlerler. Evde ceset olduğu halde bir parti verirler, partiye gelen kolejden eski profesörlerinden biri (James Stewart) parçaları birleştirerek partinin sonuna kadar cinayeti çözer ve çocukları polise teslim eder.

*Rope/ İp*'in teknik açıdan bir meydan okuma olmasının nedeni normalde 5 ila 15 saniye süren film sekanslarını 10'ar dakika sürmesidir. Bu da kameranın film yuvasındaki tüm film şeridinin uzunluğudur. *Rope/ İp* bu açıdan sinema tarihinde, filmin kesintisiz çekildiği tek örnektir. Bir tiyatro oyunundan uyarlanan film “gerçek zamanda” geçer. Parti 19.30'da başlar, 21.15'te biter, yönetmen de hiç ara vermeden “sürekli eylem” yöntemiyle filmi kesintisiz olarak çeker. Film, sinema tarihi için önemli bir deneyimdir, ancak Hitchcock sonrasında bu filmle ilgili “kurgu elbette gereklidir, sinemada kurgu şarttır” diyecektir.<sup>59</sup>

## 2.6 Dördüncü On Yıl

### 2.6.1 1951 *Strangers on a Train/ Trendeki Yabancılar*

Farley Granger ve Robert Walker'ın başrollerinde oynadığı *Strangers on a Train/ Trendeki Yabancılar*, *Rope/ İp*'ten sonra birkaç kötü film yapan Alfred Hitchcock'un “muhteşem dönüşü” olarak adlandırılır. Trende karşılaşan bir tenis şampiyonu ile hayranının

---

<sup>59</sup> Truffaut, a.g.e, s. 180.

ikili cinayet anlaşmasını anlatan filmde, Hitchcock gerilim filmlerinin kurallarını tam olarak uygulamıştır ve kendi sinema dilini ve tekniğini göstermiştir. Hitchcock bu duyguyu şöyle anlatır:

“Filmlerimdeki parçaları öyle bir yöntemle çektim ki, hiç kimse bu parçaları tam ve doğru olarak sıraya koyamazdı. Tek yapabilecekleri şey, çekim aşamasında beynimde olanları izlemektir. Benim yöntemimde stüdyoda, kurguda hiç kimse filmi elimden alıp mahvedemez.”<sup>60</sup>

### 2.6.2 1953 *I Confess/ İtiraf Ediyorum*

Montgomery Cliff, Ann Bexter ve Karl Malden’in başrollerini paylaştığı *I Confess/ İtiraf Ediyorum* Quebec’te geçen bir suç öyküsüdür. Hırsızlık yaparken yakalanan bir Alman mültecisi, kendisini yakalayan avukatı öldürür ve günah çıkartmak için kiliseye gider. Öldürülen avukat kilisedeki rahibe bir eski meseleyle ilgili şantaj yapmaktadır. Öldürülen adamın rahip cüppesi giyiyor olması bütün dikkatleri rahip üzerinde toplar. Hitchcock ironik bir dille anlatmaya çalıştığı ve başarılı da olduğu öykü, suçun aktarımı üzerine kuruludur. Hitchcock sinemasının bu önemli özelliği bu kez din, günah ve günah çıkartma üzerinden karşımıza çıkmaktadır.

### 2.6.3 1954 *Dial “M” For Murder/ Cinayet Var*

Ray Milland, Grace Kelly ve Robert Cummings’in başrolleri paylaştığı bu Hitchcock filmi, yönetmenin sinema serüvenin önemli işlerinden biri olarak göz çarpmaktadır. Beş parasız bir tenis oyuncusu zengin bir aileden gelen karısının bir roman yazarıyla ilgilenmesinden hoşlanmaz ve bir kiralık katil tutar. Genç kadın beklenmedik bir şekilde

---

<sup>60</sup> Truffaut, a.g.e, s. 192.

öldürölmekten kurtulur ve planın peşine düşer. 36 günde çekilen filmin bazı yerleri üç boyutlu çekilmiştir. Ama o zamanlar üç boyutlu görüntü izlemek için kullanılan Polaroid gözlükler her yerde olmadığı için filmi az sayıda insan üç boyutuyla izleyebilmiştir. Hitchcock giysilerin renkleri üzerinden psikolojik derinlik vermeye bu filmle başlamıştır. Sonrasında *Psycho/Sapık'ta* doruğa ulaşacak olan renk psikolojisi *Dial "M" For Murder/ Cinayet Var* filminde Grace Kelly'nin canlandırdığı zengin kadın karakterinde ortaya çıkar. Kelly filmin başlangıcında renkli ve parlak elbiseler giyerken entrika geliştikçe, giydiği kıyafetlerin renkleri koyulaşır.<sup>61</sup>

#### 2.6.4 1953 Rear Window/ Arka Pencere

Kırık bacağı nedeniyle evinde bir tekerlekli sandalyeye mahkûm olan gazetecinin elindeki dürbünle komşularını izlerken, bir komşusunun karısını öldürdüğünden şüphelenir ama bu konuda ne karısını ne de dedektif arkadaşını ikna edemez. Başrollerini James Stewart, Grace Kelly ve Wendell Corey'in paylaştıkları film, Hitchcock klasikleri arasında sayılmaktadır. Film psikolojik açıdan röntgenciliğı irdeler, Hitchcock bunu "zaten hepimiz biraz röntgenci değil miyiz" diye anlatır. Film Hitchcock'a ait olan senaryosuyla da dikkat çeker.

### 2.7 Gerilimin Ustası

#### 2.7.1 1955 To Catch a Thief/ Kelepçeli Âşık

Başrollerini Cary Grant ve Grace Kelly'nin paylaştığı *To Catch a Thief/ Kelepçeli Âşık* Fransız Rivierası'nın muhteşem görüntüleri eşliğinde bir mücevher hırsızlığını anlatır. Hitchcock bir filmin dış çekimlerini ilk kez Fransa'da yapar. İnzivaya çekilmiş bir eski

---

<sup>61</sup> Truffaut, a.g.e, s. 212.

sosyete hırsızının, Arsen Lupen gibi birinin karşılaştığı bir genç kadına âşık olur, o kadının da bir hırsız olduğunu bilmez ve kendilerini bir mücevher soygununun ortasında bulurlar. Hitchcock Grace Kelly'nin dolaylı cinsel çekiciliğinin kendi film diline uygun olduğunu düşünür.

“Perdede cinselliğin bir gerilim unsuru olması gerektiğini düşünüyorum. Eğer cinsellik aşırı biçimde göze çarpıyorsa ve çok belirginse gerilim olmaz. Bu yüzden Grace Kelly gerilim için uygun bir yüzdür.”<sup>62</sup>

### 2.7.2 1955 *The Trouble With Harry/ Harry ile Derdimiz*

Shirley MacLaine'in ilk filmi olan ve başrollerinde Edmund Gwenn ve John Forsythe'in oynadığı *The Trouble With Harry/ Harry ile Derdimiz* Vermont'un muhteşem görüntülerini verir.<sup>63</sup> Vermont'un kırsal kesiminde öldürülen Harry'nin katili için pek çok aday vardır; eski karısı, bir ressam, bir emekli kaptan.. Hepsi kaza sonucu ölüm için birbirlerini sorumlu tutmaktadırlar. Filmde sürekli görünen ceset ve benzeri kötü görüntüler Hitchcock'un bir ustalığını daha ortaya koyar. Çirkin ve korkutucu unsurların iğrençliğe düşmeden nasıl filme çekilebileceğini göstermesi açısından önemli bir örnektir.

### 2.7.3 1956 *The Wrong Man/ Lekeli Adam*

Bir gazete haberine dayanan bu gerçek öyküde başrolleri Henry Fonda ve Vera Miles paylaşmaktadır. Yine bir suçsuzun suçsuzluğunu kanıtlama çabasıdır. Bu filmin çekim öncesi çalışmaları Hitchcock'un gerçek olaylardan ve tanıklardan dinledikleriyle suç, suçsuzluğa ve

---

<sup>62</sup> Truffaut, a.g.e, s. 224

<sup>63</sup> <http://www.imdb.com/title/tt0048750/> 28 Ekim 2009

suçsuzluğu ispata yönelik pek çok şey öğrenmesini sağlamıştır.<sup>64</sup> *The Wrong Man/ Lekeli Adam* yarı belgesel olarak nitelendirilecek, Hitchcock filmografisinin ilginç örneklerinden biridir.

#### 2.7.4 1958 *Vertigo/ Ölüm Korkusu*

James Stewart ve Kim Novak'ın başrollerini paylaştıkları 1958 yapımı Alfred Hitchcock filmi *Vertigo/ Ölüm Korkusu D'entre Des Morts/ Ölümler Arasında* romanından uyarlamadır. Yükseklik korkusu nedeniyle emniyet kuvvetlerinden ayrılan bir polisin bir arkadaşının intihar saplantılı eşini, arkadaşının isteğiyle takip etmeye başlamasını anlatan film, adamın kadına âşık olmaya başlamasıyla ilginçleşir, adam kadını birkaç kez ölümden kurtarır ancak yüksek bir yerden atlamaya karar veren kadını korkusu nedeniyle kurtaramaz ve suçluluk duygusuyla perişan olur. Eski bir kadın arkadaşının yardımıyla hayata dönmeyi başarır.<sup>65</sup> Film, Hitchcock'un sinema dilinin ana sorusuna bir yanıt verir. Gerilim mi istiyoruz, şaşkırtmaca mı? Film, her ikisine ihtiyaç olduğunu söyler.

#### 2.7.5 1959 *North by Northwest/ Gizli Teşkilat*

CIA tarafından yaratılan hayali bir ajanı kahraman olarak kullanan filmde Kaplan adlı aslında var olmayan bir ajan için New York'un en pahalı otellerinden birinde oda tutulur. Düşman casusluk örgütü aynı otelde kalmakta olan Roger Thornhill'i (Cary Grant) Kaplan sanıp, takip etmeye başlar. Casuslar adına çalışan Eve Kendall (Eva Marie Saint) de işin içine girince, olay iyice karmaşıklaşır. Nasıl Hitchcock sineması için *39 Steps/ 39. Basamak* İngiltere döneminin bir özetiye, *North by Northwest/ Gizli Teşkilat* da Amerikan döneminin bir özetidir.

---

<sup>64</sup> Truffaut, a.g.e, s. 240.

<sup>65</sup> <http://hitchcock.tv/mov/vertigo/vertigo.html> 30 Ekim 2009

## 2.8 Oyuncu olarak Hitchcock: Her filmde, bir kare

Alfred Hitchcock ilk filmlerinden başlayarak bütün filmlerinde mutlaka birkaç saniye görünmüştür, kendisi bunu perdeyi doldurmak için yaptığını söylese de bunun da egosal bir karar olduğu bellidir. Bu karar, ondan sonra gelen pek çok sinemacı için de uygulanan bir yöntem olmuştur. Yönetmen, filmlerinde belli ki üzerinde düşünerek kendine de bir kare yaratır ve her filmde bize fiziksel varlığını anımsatır.

“Perdeyi doldurmak için” ufak bir rolde oynadığı *Kiracı*’dan beri Alfred Hitchcock tüm filmlerinde perdede görünmüştür. *Kiracı*’da iki kere görünür. İlkinde haber odasında bir masada otururken, ikincisinde ise bir tutuklamayı izleyen kalabalığın arasındadır. *Şantaj*’da yanında mızımız bir çocukla metroda gazete okumaktadır. *Cinayet*’te ve *39. Basamak*’ta yoldan geçmekte olan birisidir. *Genç ve Masum*’da mahkeme salonunu dışındaki beceriksiz fotoğrafçıdır. *Kaybolan Kadın*’da istasyonda bir an görünüp kaybolur. *Rebecca*’da telefon kulübesinin yanından yürüyerek geçer. *Şüphenin Gölgesi* filminde trendeki briç oyuncularından biri, *Öldüren Hatıralar*’da kalabalık asansörden çıkan adam, *Aşktan da Üstün*’de partide şampanya içen konuklardan biridir. *Celse Açılıyor*’da bir viyolonsel kutusu taşır. *Ölüm Kararı*’nda, jenerikten hemen sonra, caddede karşıdan karşıya geçer. *Kapri Yıldızı*’da bir konuşmayı dinleyenler arasındadır. *Sahne Korkusu*’nda yolda kendi kendine konuşarak yürüyen Jane Wyman’e bakar. *Trendeki Yabancı*’da trene biner. *İtiraf Ediyorum*’da bir merdivenin üzerinde perdeyi boydan boya geçer. *Cinayet Var*’da kolej yıllarına ait bir albümde fotoğrafı görünür. *Arka Pencere*’de saati kurar. *Kelepçeli Aşık*’ta otobüste Cary Grant’ın yanına oturur. *Tehlikeli Adam*’da Arap akrobatları izleyenler arasında sırtından görünür. *Ölüm Korkusu* ve *Gizli Teşkilat*’ta caddeden geçer. *Kuşlar*’da iki küçük köpeği gezdiren adamdır. *Hırsız Kız*’da otel koridorunda gezinirken görünür. *Sapık*’ta ise başında bir Meksika şapkasıyla caddede ayakta durur.

### 3. PSİKANALİZ VE PSYCHO/ SAPIK





67



### 3.1 Id, Ego, Süperego: Psycho/ Sapık

*“Ego şahlanmış bir at üzerindeki bir şövalye gibidir. İd ile süperegonun isteklerini uzlaştırmaya çalışan bir hakemdir.”*

*Sigmund Freud*

#### 3.1.1 1960 Psycho/ Sapık

Marion (Janet Leigh) ve sevgilisi Sam (John Gavin), evlenmek istedikleri halde, evlilik için yeterli paraları olmadığı için evlenemezler. Marion’un patronu banka hesabına yatırması için 40 bin dolar verince, Marion parayı çalar ve Phoenix’i terk eder. O geceyi yol üzerinde bir motelde geçirecektir. Marion ile arkadaş olan motelin genç sahibi Norman Bates (Anthony Perkins), Victoria döneminden kalma büyük bir konakta, hasta ve zor bir kadın olan annesiyle birlikte yaşadığını anlatır ve Marion’u eve davet eder.

Marion gece yatmadan önce duş alırken yaşlı kadın ansızın ortaya çıkar ve duştaki Marion’u bıçaklayarak öldürür. Dakikalar sonra ortaya çıkan Norman büyük bir soğukkanlılıkla yerdeki kan izlerini temizler ve Marion’un cesedini kucağına alarak, kızın arabasının bagajına yerleştirir. Sonra da arabayı yakındaki 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 ile konuşur ama Norman’ın onu annesiyle tanıştırmayı kabul etmemesi kuşkularını çoğaltır ve yaşlı kadınla konuşmak için eve gizlice girer. Merdivenlerden ilk kata çıkar ama tam adımını döşemeye attığı anda bıçaklanarak öldürülür ve cesedi merdivenlerden aşağı yuvarlanır.

O sırada Lila ve Sam, kasabanın şerifinden Norman Bates’in annesinin öldüğünü ve sekiz yıl önce gömüldüğünü öğrenirler. 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.

### 3.1.2 İd, Ego, Süperego

İd, ego ve süperego insan zihnin zihinsel katmanlarıdır. Bu katmanlar birlikte yer almalarına karşın farklı düzlemlerde çalışırlar.

İd, zevk temelli isteklerin ve aşırı ısrarcı enerjinin çıkış noktasıdır. En ilkel temel benliktir. Cinsellik, açlık gibi temel ihtiyaçların bencilce doyurulmasıdır.

Süperego baba figürünün ve kültürel adetlerin içselleştirilmiş bir sembolüdür. İd'in ihtiyaç ve talepleriyle çatışma halindedir. İd'e karşı saldırgandır. Tabuları ayakta tutar. Oidipius Kompleksiyle başa çıkabilmek için baba figürünün içselleştirilmesidir.

Ego ise id'in isteklerini gerçeklikle karşılayan kısımdır. Çeşitli savunma mekanizmaları ile id'i dengeler. İd ve süperego arasında dengeleyici unsurdur. Temel görevi kişisel güvenlik sağlamak ve id'in bazı isteklerine izin vermektir. Freud gerçekliği test etmek, savunma, bilgi sentezi ve zekâ fonksiyonları ile hafızayı bu merkeze bağlar.<sup>69</sup>

Sigmund Freud 1930'larda insan bilincinin oluşum süreçleri üzerinde çok ciddi toplumsal ve ruhbilimsel araştırmalara imza atmıştır. İnsanı toplumsal gelişim teorisi ekseninde ele alan Freud bilinci id, ego ve süperego olarak üç ayrı ruhsal kategoriye ayırır. Buradan yola çıkarak insanın toplum içerisindeki sosyal durumu analiz edilmektedir. Birinci Dünya Savaşı'nın beraberinde getirdiği yıkım ve binlerce insanın ortadan kaldırılması sonucu, ciddi anlamda vicdan olgusunu sorgulamaya giden Freud, bu üç aşama ile insanın karar ve yargı sistemini çözmeye çalışmıştır. İnsanların bir anda nasıl bu üç aşamayı taşıdıkları ve nasıl duygularının kurbanı olabildiklerini yaşayarak gören Freud, buna yüz yıldır tartışılıp çürütülemeyen tezleri ile açıklık getirmeye çalışmıştır. "İd", içimizdeki doyumsuz hayvandır. Kendisini yalnızca ihtiyaçlara göre ayarlayan, eleştiri kabul etmeyen, güdüsel,

---

<sup>69</sup> Freud, Sigmund. **New Introductory Lectures on Psycho-Analysis**. New York, WW. Norton, 1989, s. 168

durdurulamayan yanımızdır. Buna verilebilecek en iyi örnek cinsellik, saldırganlık, açlık, kin gibi duygulardır. Bu yönü ağır basan birey vicdan olgusundan yoksundur. Bilincin orta aşaması olarak da, Freud'un izah ettiği Benlik (Ego), doğa ya da çevre ile id arasında bir denge unsurudur. Çevrede ya da doğada bulunan maddelerin uygunluğunu yine tarafsız bir zeminde kontrol eder ve bu nesnelerin uygun olup olmadığını belirler. Aynı zamanda eleştiri yapan bölüm olup, güdülerini durdurma ile ilgilendir. Örneğin **alt bilinç** olarak izah edilen id acıktığı zaman hemen bir şeyler bulup yemeyi amaçlar. Ancak benlik (ego) bunun daha uygun bir zamanda olması veya olmaması gerektiğini hatırlatıp onu dizginler. Üst benlik (süperego) kural ve değerler bütünlüğü içinde insana yön veren bölümdür. Bu bölüme vicdan da denilebilir. Bu bölüm daha çok emir ve yasaklara göre bir yol belirler. İyi ya da kötüyü birbirinden ayırmaya başladığımız süreçlerde gelişir ve olgunlaşır. Zamanla aile, anne ve baba, çevre, okul, din, geleneklerden öğrendiklerimiz içselleştirilir ve bizim değer ve kurallar bütünlüğümüzün oluşmasına yardım eder. Bu açıdan bu üç temel bilinç şekillenmesinin belli düzeylerde bizlerde yetersiz olması gerçekten iyi olmaz. İnsan, düşünen bir yaratık ve zararı önceden hesaplayabilecek; sonradan öğrenebilecek bir yapıya sahiptir.<sup>70</sup>

### 3.1.3 Psikanalitik açıdan Psycho/ Sapık

Alfred Hitchcock pek çok röportajında, "Sapık gülmek için yapılmış, eğlenceli bir filmidir" der. Filmi ilk defa görenler ve efsanevi duş sahnesini izleyenler, Hitchcock'un bu sözleri üzerine, onun tuhaf bir eğlence anlayışı olduğunu düşünürler. Ama ikinci ve daha sonraki izlemelerde, seyirci de bu duyguyu yaşamaya başlar. "Sapık", yönetmen için saf sinemadır.<sup>71</sup>

Alfred Hitchcock popülerliğini on yıllardır dolaşımda olan onlarca filmiyle sağlamıştır. Hitchcock'un favori karakterleri aslında görünmeyen, mezardan kendini hissettiren karakterlerdir. Tıpkı Psycho/ Sapık'taki Mrs. Bates gibi. Mrs. Bates aslında yoktur ancak oğlu Norman Bates filmin yarısından çoğunda onun varlığına bizi inandırır. Hitchcock'un bu hayali manipülasyonları genel olarak kadınları hedef/ konu alır.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> <http://tr.wikipedia.org/wiki/Ego> 6 Kasım 2009

<sup>71</sup> Dorsay, Atilla. **100 Yılım 100 Filmi**. İstanbul, Remzi Yayınları, 1996, s. 234

<sup>72</sup> Modleski, Tania. **The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory**, London, Methuen & Co, 1988 , s: 12

Filmin ana karakterlerinden Norman Bates'in de önerdiği/ öngördüğü gibi Hitchcock'un filmlerinin aynasından kadın ve erkek izleyicilerin gördüğü, tüm toplumsal cinsiyet rollerini tehdit eden bir belirsiz cinsellik imajıdır. Filmde Norman ve annesinin arasındaki ilişki üzerinden anlatılan “problem” anne-çocuk arasındaki aşırı bağın oğlanın “normalliğini” ve “maskülen cinsel ilişki ihtimali”ni yok etmesi üzerine kurulmuştur.<sup>73</sup>Filmde elbette temel olarak bakılması gereken Norman Bates-*anne-Marion Crane* üçlüsüdür...

Erkek sinema eleştirmenleri genel olarak *Psycho/Sapık*'ın izleyicinin röntgeni duygularını cezalandıran bir film olduğunu söylerler ama kadınların filmde sadece erkeklerin gözlerini dikip baktıkları objeler olmakla kalmayıp, aynı zamanda cezanın büyüğünü de bir kadının çektiğini anımsamazlar. *Marion Crane*'in öldürüldükten sonra kameranin cansız gözlerine odaklanması, *Mrs. Bates* sonunda “*ortaya çıktığında*”, bu korkunç görüntüyle *Marion*'un kız kardeşinin yüz yüze kalmak zorunda olması ve korkunç bir çığlık atması, kadın iskeletinin artık yok olmuş gözbebeklerine yapılan *zoom* hareketi Hitchcock sinemasının hep feminist eleştiriye bırakılmış yanlarıdır. *Tania Modleski*'ye göre Hitchcock sineması ve özellikle *Psycho/ Sapık* örneği bir kadın ve bir erkek tarafından tamamen farklı okumaları mümkün yaratırlardır. *Modleski*'nin farklı okuma yorumundan yola çıkarak *Psycho* örneğini “*suçun transferi*” açısından inceleyebiliriz. *Marion Crane* çaldığı paradan dolayı suçludur ancak bir kurban haline gelir.<sup>74</sup>

### 3.1.4 Norman Bates'in Psikozu

Filmin temel yapısı Norman Bates'in yaşadığı psikozdur. Bu psikoz Norman Bates'in gerçekliği kırması ve sembolik bir normallik yaratmasıdır. Norman Bates ancak aslında çok zaman önce ölmüş olan annesinin kıyafetlerini giydiğinde ve onun sesine büründüğünde, yani sembolik bir gerçeklik üzerinden bir arzu geliştirdiğinde “normal” ile psikozlu bir ilişki kurar. Filmin sonunda Norman Bates'in “*annesi*” haline gelmesi, Bates'in kendisini annesinin “bilincinden”, üçüncü katta oturan ve annenin hayalinde kendine yer bulan Süper Ego'dan

---

<sup>73</sup> Modleski, a.g.e, s: 62

<sup>74</sup> Modleski, a.g.e, s: 12

kurtaramadığının kanıtıdır. Norman Bates'in filmin sonunda annesi haline gelmesi aynı zamanda kendisini annesiyle ve kendi süperegosunu annesinin arzularıyla çok özdeşleştirmiş olmasından kaynaklanır. Norman Bates artık kendisini annesinin arzularından ayırt edememektedir.<sup>75</sup>

### 3.1.5 Bilinçaltı ve Terapi

Filmi incelemeye başlarken ilk ele alınması gereken konulardan biri filmin adıdır; **PSYCHO/ SAPIK**. Filmin adı, ilk anda izleyicide psikopat ya da psikopat katil terimlerinin kısaltması gibi gelir ki Türkçe'ye de bu şekilde çevrilmiştir. Bir kısaltma olduğu doğrudur, ancak bu psikanalizin kısaltmasıdır. Film insanın kafasında karanlık bir dünya yaratır ve mücadele edilmesi gereken düşmanları, şeytanları verir. Bu düşman ve şeytanlar aslında izleyicinin ve hatta yönetmenin bilinçaltıdır.<sup>76</sup>

Güneşli bir havadan, karanlık bir pencereye dönen ilk sahneden, bataklıktan, yani karanlıktan çıkartılan arabanın görüldüğü son sahneye kadar psikanaliz ve ruh bilim çözümlene kendini gösterir, seyirciye bir terapi deneyimi yaşatılır. Yönetmen, filmde oyuncularından ya da konudan çok izleyenleri yönetir. Aslında gözler önüne serilen, analiz edilen ve araştırılan izleyicilerin bilinçaltıdır. Sinema ya da televizyon ekranındaki karakter, her ne olursa olsun, sonuçta bir karakterdir. Ancak sinemadaki izleyici, karanlık bir salonda şok olmayı beklerken ve röntgencililiğin keyfini sürerken her karakteri ayrı, ayrı özümser.<sup>77</sup>

"Sapık" da kullanılan dekor ayrıntıları da bilinçaltı çözümlenmeler için uygun seçilmiş nesnelere. Karşımıza en fazla çıkan dekor, aynadır. Bu hem kişinin kendi kendisiyle hesaplaşması, parçalanması, hem de yaşama karşı duruşunu anlatması bakımından önemli bir simgedir. Dekorun içindeki aynaların kullanımı ve karakterlerin oyunu, izleyicinin zihnini parçalara bölüyor (Modleski, 1990, s. 68). Örneğin, oteldeki açılış sahnesinde, Marion aynanın karşısında giyinir. Aynı şekilde parayı almaya karar verdiği zaman da evde giyinirken, aynanın

---

<sup>75</sup> Modleski, Tania, **Hitchcock, Feminism and Patriarchal Unconscious**, Issues in Feminist Criticism, edited by Patricia Erens, Indiana, Indiana University Press, 1990. s: 67

<sup>76</sup> Sterritt, David. **The Films of Alfred Hitchcock**. Cambridge, Cambridge University Press, 1993, s.104.

<sup>77</sup> Spoto, a.g.e, s: 359.

karşısında olmayı tercih eder. Arabasını değiştirmek için galeriye gittiğinde de, tuvalette parasını aynanın karşısında sayar. Bates Motel'de, resepsiyonda, müşterilerin Norman'la konuştukları anlarda durmaları gereken yerin tam karşısında bir ayna vardır, aynanın arkasında ise Marion'un odasını görmemizi sağlayan gözleme deliği bulunmaktadır. Bu aslında bize gerçeğin her zaman da görüldüğü gibi olmadığı mesajını veren bir dekor yerleştirmedir.

### 3.1.6 Kadın- Erkek/ Ayna

Norman ve Marion otelin önünde konuşurlarken, profilden görünürler, Norman'ın görüntüsü cama yansır, böylece biz bir ayna olmadığı halde, yeniden bir yansıma yakalayabiliriz. Bu sahnedeki cama yansıyan profil, Norman'ın bölünmüş kişiliğinin ilk simgeleri ve gelecek dakikalarda karşılaşacağımız çoğul kişiliğin bir habercisidir. Aynanın tüm film boyunca en korkutucu kullanımı Lila Crane'in, Marion'un ablasının, Bates'lerin evinde gizlice anneyi ararken, annenin yatak odasında bir anda iki aynanın birden Lila'yı göstermesi ve hem onu, hem de izleyiciyi yerinden zıplatmasıdır. Bu sahne bir tesadüf değildir. Patolojik olarak bölünmüş bir insanın hikâyesi olan filmde, bu sahne ile aslında filmdeki diğer insanların da bölündüğü anlatılır. Bunun izleyici üzerindeki korkutucu etkisi ise, her izleyicinin kendisi ile hesaplaşmasıdır. Çünkü aslında herkes kendi içinde belli bir dereceye kadar bölünmüşlükler taşır, farklı zamanlarda farklı insanlar olabiliriz, öyleymiş gibi davranabiliriz. Film boyunca izleyici hep aktiftir. Asla oturup, şimdi ne olacak diye beklemez ve kendine göre isteklerde bulunur. Örneğin Marion'un şüpheli insanlardan kaçmasını isteriz, Norman'ın arabayı bataklığa itmesini ve kurtulmasını isteriz, araba bataklığa girerken bir anda durduğunda korkarız, çünkü Norman'ın başının derde girmesini istemeyiz.

Aslında hem her şeyi öğrenmek isteriz, hem de gerçekten korkarız. Zaten günlük hayattan ve Marion'un sade yaşantısından söz edilen ilk bölümün ardından Bates motelin ve evin tiyatroya ve karanlık dekoruna girdiğimizde kendimizi bir anda kaotik dünyanın karanlığının tam ortasında buluruz. Saul Bass'ın "Sapık" için yaptığı jenerik tasarımı da bölünmüş kişilikleri yansıtır. Siyah fon üzerine beyazla yazılmış isimler, parçalanarak ekrandan kaybolurlar. Viyolalar ve çellolarla yapılan müzik, kuşların uçuşmasının ve bıçakların bilelenmesinin müziğidir. Kuşlar ve bıçaklar, bu filmde psikolojik ve edebi olarak kadın ve erkeği simgeler.

Son jenerik yazısı olan "Directed by Alfred Hitchcock" tıpkı diğer isimler gibi ayrılır ve parçalara bölünür, yani yönetmen filmde kendi bölünmüş kişiliğini de yansıtır.<sup>78</sup>

### 3.1.7 Bölünmüş kareler, bölünmüş kişilikler

Bir kent görüntüsü ile film açılır, ekranın tam yarısının gökyüzü, diğer yarısını da binalar kaplamaktadır. Bu bilinçli olarak yapılmış bir çerçevedir. Ekranda beliren elektronik yazılardan tam olarak mekan ve zaman bilgisi alırız:"Phoenix-Arizona, Cuma, 11 Aralık, 2:43 pm."

Böylece yönetmen daha ilk andan bize bu bilgileri vererek filmi hemen kurmaca bir havaya sokmaz ve belgesel bir yanını da ortaya koyar. Phoenix'te, yani adını mitolojik kuştan alan kentte, kamera binaların arasında kuş gibi uçar, nerede duracağı konusunda kararsız kalır ve sonunda bir bina seçer, bu aydınlık ortamdaki, jaluzilerin arasında geçerek loş bir odaya girer. Rahatsız edici atmosfer burada başlar ve biz öğle yemeği âşıklarını gözetlemeye başlarız.

Filmin ilk başlangıç sahnesi olan bu otel odasında görülen vantilatör, filmin sonunda da olayın çözümlenmesinin ardından dedektifin odasında yapılan konuşmada arka planda dekor olarak görülür. Vantilatör burada kısır döngünün simgesidir. İlk sahnede Marion ve Sam para ve benzeri nedenlerle evlenemedikleri için bir kısır döngü içindedirler ve bunu aşmalarının yolu şimdilik görünmemektedir, bu nedenle daha böyle çok fazla otel odası buluşması olacağını düşünürüz. Oysa son sahnedeki vantilatör çok daha vahim bir kısır döngüyü simgelemektedir. Norman Bates artık annesinin yerine tamamen geçmiştir ve iki kişiliğe bölünen varlığı artık yine tektir, buradaki sorun kendi kişiliğini değil, annesinin kişiliğini tercih etmiş olmasıdır. Yani buradaki kısır döngü daha vahim ve daha çözümlenemezdir.

Marion ve Sam daha sonra, Norman'ın de otelde yapmak istediği şeyi yaparlar, uzun, uzun konuşurlar. Konuşmaları ilk etapta basit gelir ama aslında filmin gidişatı için son derece önemli diyaloglardır. Çünkü ilişkilerinin neden böyle otel odalarında devam ettiğini ve neden evlenemediklerini anlarız.<sup>79</sup>

---

<sup>78</sup> Spoto, a.g.e, s: 360

<sup>79</sup> Spoto, a.g.e, s: 361.

*Sam: Hiçbir zaman yemeğini bitirmiyorsun, öyle değil mi?*

*Marion: Böyle oteller ne zaman geldiğinle ilgilenmezler Sam. Ama zamanın dolduğunda gitmek zorundasındır. Sam bu son kez oldu. Evet, birbirimizi görebiliriz, beraber yemek yiyebiliriz, ama benim evimde. Annemin vitrindeki fotoğrafının önünde, kız kardeşim bana et pişirmekte yardımcı olurken...*

*Sam: Peki ya yemekten sonra? Kız kardeşini sinemaya yollayıp, annenın fotoğrafını da ters mi çevireceğiz?*

Marion, Bates Motel'de Norman'ın onun için hazırladığı sandviçi de yarım bırakır. Yani zamanının dolmasına az kalmıştır. Aslında "when your time is up" cümlesi iki anlam taşımaktadır. Hem oteldeki para ödenen zaman dolmaktadır, hem de artık Marion'un daha fazla vakti kalmamıştır. Bu cümle aynı zamanda aile problemlerine bir giriş cümlesi niteliği taşımaktadır. Filmin ilk karakterleri Marina ve Sam'in de, sonradan ortaya çıkan Norman'ın da aileleriyle sorunları vardır, bu aileler ölmüş olsa bile.

*Sam: Burada olmayan insanlar için terlemekten çok yoruldum. Hala babamın borçlarını ödüyorum ve o mezarda. Hala eski karıma nafaka ödüyorum ve dünyanın bir ucunda, benim bile bilmediğim bir yerde.*

*Marion: Ben de ödüyorum, otel odalarında buluşanlar da ödüyor.*

### **3.1.8 Anne- Çocuk/ Kadın- Erkek**

Dünyanın bu yarısında, cinsellik ve evlilik dışı ilişkiler, utanç verici, gizli, saklı yapılmalıdır. Örneğin Norman'ın bugün böyle kişilik bölünmeleri ve sapkınlıklar yaşamasının temel sebebi, annesidir. Ve o çok küçük yaşlardan itibaren annesine olan aşkı nedeniyle annesinin gizli ilişkilerinin bedellerini ödemiştir. Marion ve Sam sıcak havayı bizlere yansıtmak için kullanılmış day-light filtrelerin ışığı altında bir pencerenin önünde durmaktadırlar. Jaluzinin çizgileri arasından dışarıya az da olsa seçilebilmektedir. Sam tıpkı, ilk

çekimde olduğu gibi, çerçevenin tam ortasındadır ve jaluzilerle orantılı ayarlanmıştır, yani çerçevenin yarısında Sam'i, kalan yarısında yatay çizgilerden oluşan jaluziyi görürüz. Jaluzi, yani yatay çizgiler burada iktidarsızlığı ya da daha doğru anlatımıyla güçsüzlüğü simgelemektedir. Filmin açılış çekiminde ise yerleştirme bunun tam tersidir ve yüksek binalar dikey bir profil yaratmaktadır. Bu profil ise fallik bir simge olarak bize olacakların temposunun yüksekliğini ve hırsı anlatır.<sup>80</sup>

Bloch'un romanından sinemaya uyarlanan "Sapık"da aslında kadın karakterin asıl adı Mary'dir, ismin Bakire Meryem'den geldiğini anımsamak gerekir. Ancak Hitchcock romanı filme dökmeye karar verdiğinde karakterin adını değiştiriyor ve Marion yapıyor. Bu değişikliğin sebebi anagramik açıdan Norman ve Marion isimlerinin birbirine yakın ve çağrışımlı olmasıdır. Marion'un soyadı ise "Crane"dir. Bu soyadı, onu bir kuş haline getirir. Bu soyadının başka bir anlamı ise onu tecavüz edercesine öldüren Norman'ın aynı zamanda bir taksodermist olması, yani avladığı kuşları doldurarak saklaması. Marion filmin ilk anından itibaren zaten bir avdır. Bu konudaki başka bir önemli nokta ise Marion'un Phoenix'ten geliyor olmasıdır. Phoenix, mitolojideki Anka kuşudur ve 500 yıl yaşadıktan sonra, kendini yaktığı ve külüyle yeniden doğduğu söylenir. Soyadının ironik olan bir noktası ise Hitchcock'un bu filmin çekimleri boyunca çok fazla crane, yani vinç kullanmasıdır.<sup>81</sup>

Marion otelde Sam'le konuşurken Sam ile evlenmek istediğini açıkça söyler. Biz bu sözlerin ardından Sam'in mali sorunları olduğunu anlarız. Bu ufak gibi görünen mali sorunlar bize aslında ölümün yaşam üstünde, geçmişin bugün üstünde ne kadar etkili olduğunu gösterir. Sam'in bugünü ölmüş babasının borçları yüzünden ipotek altındadır, aynı şekilde Norman'ın bugünü de mezardan çıkıp gelen annesi tarafından geçmişle sınırlandırılmaktadır. Bu Şerif Chambers tarafından ironik bir dille filmin sonuna doğru yorumlanır "Hayaletlere inanmam".

### 3.1.9 Renk ve gerilim

Beyaz sutyen ve külotla, 1959 şartlarına göre cesur bir şekilde kamera karşısına geçen Marion beyaz etek ve buluz giyer ve Sam'i profilden görececek şekilde konumlanır. Aynı duruş

---

<sup>80</sup> Sterritt, a.g.e, s. 107.

<sup>81</sup> Spoto, a.g.e, s. 371

daha sonra Bates Motel'de Norman'la da karşımıza çıkacaktır. Zaten Norman ve Sam ciddi bir şekilde birbirlerine benzemektedirler. Ten renkleri, saç tonları, profilleri ve arkadan görünüşleri birbirlerini anımsatmaktadır. Kıyafet seçimleri de birbirinin benzeridir. Marion hayatındaki her otel odasına bir şekilde bir bedel ödemektedir. Öğle yemeği âşıkları olarak gittikleri otel odasında Sam'le birlikte olur, patronuna ait olan parayı çaldıktan sonra gittiği otelde otelin sahibi tarafından öldürülür,

Marion otel odasından ofise döner, evli ve zengin iş arkadaşı Caroline ile “doğru” üzerine bir konuşma yaşar, Caroline hem evli hem de zengin olduğu için “doğru” ve “olması gerektir”. Marion Caroline ile konuşmasının ardından, kararını vermiş olarak ofisten çıkar, kamera Marion'un masasındaki Amerika manzarasına takılır. Buradan arabada giden Marion'un gözünden Phoenix manzarasına geçeriz.

Marion'un odasında üç dakikalık sessiz bir sahne izleriz. Konuşma olmadığı için sahne boyunca müzik son derece baskındır. Marion yine çıplaktır, iç çamaşırlarıyla dolanmaktadır. İç çamaşırları bu kez otel odasındaki gibi beyaz değil, siyahtır, çünkü karanlık bir şeyler yapmaya hazırlanmaktadır. Odanın içinde dolanır ve 40 bin doları alıp, almamanın kararsızlığını yaşar. Hermann'ın müziği bir karar anının dramatik ve çıtası yüksek müziğidir. Arka planda banyoyu ve özellikle duşu net olarak görürüz. Fallik bir nesne olan duşun başı çerçevede öne çıkmaktadır ve görüntüyü doldurmaktadır. Duş, ilerleyen sahnelerde önemli olacağını bir şekilde haber verir. Marion aynı zamanda karanlık bir iş yapmadan önce arınmaktadır.

### **3.1.10 Ayna ve Klostrofobi**

Banyodaki aynadan Marion'un yansımasını görürüz. Marion aynadan içinde paranın bulunduğu zarfı dikizler, iki imgeyi, yani aynayı ve parayı birlikte göstermek için çok iyi bir zaman seçildiği kuşku götürmez. Fallik bir simge olan, değeri sadece kendinden menkul para ile, bölünmeyi temsil eden aynayı birlikte kullanmak son derece önemlidir. Burada aynanın karşısında kendisi ile hesaplaşmasını beklediğimiz Marion yeni bir hayat için parayı almayı daha uygun bulmuştur. Etkileyici çerçeve, müzik ve mimikler Marion'un tehlikeli ve kaotik bir dünyaya gittiğini kanıtlar. Marion'a kızmayız, hatta sempati duyarız çünkü para ona ve Sam'e yeni bir dünyanın kapılarını aralayacaktır. Bu sempati Marion tuhaf bir ifade ile aynaya

bakarken yandaki duvarda onun bebeklik fotoğrafını görmemizle daha da artar. Odayı dikkatlice incelediğimizde, sonradan Bates Motel'de kalacağı 1 numaralı odayla konumlanma ve eşya anlamında benzerlikler taşıdığını görürüz. Marion aynanın önünden ayrılır, hiç duraksamadan parayı çantasına koyar ve evden çıkar. Marion'un düşüşü başlamak üzeredir. Böylesine bir soygunu gerçekleştirmeyi akıllarının ucundan bile geçirmeyen seyirciler, Marion'la özdeşleşirler. Bir sonraki sahnede Marion'u yakın planda araba kullanırken görürüz, arkada Phoenix sokakları görülmektedir. Biz yolu Marion'un gözünden izleriz ve kahramanın gözünden gördüğümüz için de objektifliğimizi kaybederiz. Marion ve biz ışıklarda durduğumuzda patron Mr. Lowery'yi görürüz. Lowely, bir anda duraksar, alkollüdür ve tam olarak gördüklerini anlamlandıramaz ama aklına aslında Marion'un parayı bankaya yatırıp daha sonra da eve dinlenmeye gideceğini söylediği gelir. Duraksar, sonra yoluna devam eder. İzleyicinin bu sahnede "Sapık"da yönetmenin üzerimizde yaratmak istediği klostrofobik etkili izlenimleri unutmaması gerekir.

### **3.1.11 Bilinç ve bilinçaltı**

Çünkü "Sapık" da karmaşık insan grupları, kalabalıklar, koşuşturan insanlar ya da kalabalık durak görüntüleri, fazla insan olan mekânlar yoktur. Yönetmen bilinçaltına inişte, karanlık ve kasvetli evleri, uzun ve sessiz yolları, karanlık otelleri ve orman alanlarını kullanmayı tercih etmiştir. Bates Motel'in uzun ve dönemeçli dış koridoru bize aklımızın ve bilinçaltımızın koridorlarını hatırlatır ve kendi içimizde çözülmeye başlarız. Film boyunca çok az dış çekim vardır, zaten biz insanların dış hayatları ya da gündelik yaşamlarıyla değil, bilinçleriyle ve bilinçaltlarıyla ilgileniriz, dolayısıyla bu kasvetli ve karanlık mekanlar bizi rahatsız etmez. Rahatsız etmeye başladığı nokta ise zaten yönetmenin gelmemizi istediği noktadır. Filmi izlerken ortamdan, mekandan ve kişilerden rahatsız olmaya başlamamız, onlarla özdeşleşmemiz anlamına gelir ki, bu da kendimizi sorgulama dönemine girdiğimizin işaretidir. Gece olur, Marion'un gözünden, yine arabada giderken karanlığı ve iç boğucu, sıkıcı, sisli manzarayı izleriz. Marion artık çok yorulmuştur ve gözleri kapanmak üzeredir. Bir kesmeden sonra havanın aydınlandığını ve Marion'un arabasının yolun kenarına çekildiğini görürüz. Sabah olmuştur ve Marion arabada uyumaktadır. Bir motorsikletli devriye polisi arabaya doğru yanaşır. İlk önce içeridekini göremez, daha sonra uyumakta olan Marion'u fark eder.

Kısa bir telefon direği çerçeveyi tam ortadan ikiye böler, yatay ve dikey çizgilerdeki denge, tüm filmde olduğu gibi burada da bize kaotik bir ortamı sunar. Telefon direğinin tam ortadan böldüğü çerçeve bize Marion'un hala bu yoldan dönmesi için bir şansı olduğunu anlatır ama biz Marion'a sempati duymaya devam ederiz ve gelecekte olacak olayları tahmin edemediğimiz için bu hırsızlık olayı bizi vicdanen rahatsız etmez. Buradaki yatay ve dikey çizgilerin yarattığına benzer bir kontrastı da ilerleyen sahnelerde Bates Motel ve konağın yarattığı görünümde fark ederiz. Konak dikeydir, oysa motel yatay olarak konumlanmıştır. Karakterler, duvarlara düzgün sıralı olarak yerleştirilmiş lambalar tarafından çerçevelenirler. Filmin ilerleyen sahnelerinde gördüğümüz profil görüntüleri de bu lambalar tarafından yaratılan doğal çerçevelerin içine yerleşir. Polisin sorgusu boyunca ondan hoşlanmayız. Arabanın camından Marion'a ve doğal olarak bize baktığında tavrı son derece umursamazdır ve gözlerini oldukça büyük bir güneş gözlüğü ile kapatmıştır. Konukseverdir, ama temkinli yaklaşır, önerisini önemlidir, "buralarda pek çok küçük motel var, onlardan birinde kalmak sizin için daha güvenli olabilir" der. Ama aslında yollarda sabahlamak, Marion'un daha sonradan yaşayacakları göz önüne alındığında daha güvenlidir. Polis memuru, film boyunca gözlerini görmediğimiz tek insandır. Onun hakkında hiçbir fikrimiz yoktur, gözlerini görmeyiz, çünkü o bizi ve Marion'u izlemektedir. O güvendedir, ama biz biraz da ondan dolayı kendimizi ve Marion'u güvende hissetmeyiz. Marion yola koyulur, yol boyunca dikiz aynasından polis arabasını tam üç kere görürüz.<sup>82</sup> Ayna Marion'un bölünmüşlüğüne göndermedir, polisin aynadaki görüntüsü iyi yola geri dönüş sinyalidir ancak Marion polisin aynadaki aksini ciddiye almaz.

Yine gece olur, bu kaz hava bozmuştur, arabanın silecekleri çalışmaktadır, çünkü dışarıda şiddetli bir yağmur başlamıştır. Karşıdan gelen arabaların farları Marion'un ve bizim gözlerimizi alır. Bütün bu yağmurlu ve kaotik ortamın ortasında bir anda tıpkı bir vaha gibi Bates Motel'in ışıkların görürüz. Motel, karanlık, derin, çirkin ve yaşayan ruhlara dair sırlar taşıyan bir yapıdır ve bu özelliği ile aslında Freud'un id anlatımına uymaktadır. Yani otel binası tam anlamıyla, insanın ididir, dışa vuramadığı bir takım takıntılarını ve karanlık yönlerini temsil eder.

### 3.1.12 Müziğin psikolojik etkileri

---

<sup>82</sup> Spoto, a.g.e, s. 375

Marion otele gelene kadar arka planda yumuşak bir şekilde devam eden notalar, motele geldiği anda, motelin kasvetine ve ürkütücülüğüne uygun bir şekilde yükselir ve doruk noktasına ulaşır. Müzik yüksektir, aynı zamanda sadece yağmur sesini duyarız. Marion arabayı durdurur, yukarıdaki eve baktığında pencereden bir kadın silüeti görülür. Ev yukarıdan bakmaktadır ve sanki yaşlı biri gibi görünmekte, yaşlı gözleri ile yeni gelen misafiri izlemektedir. Norman evden koşarak motele doğru gelir, elinde bir şemsiye taşımaktadır, şemsiye burada fallusu simgeler ama şemsiye kapalıdır.

Buradan Norman'ın cinsel anlamda sorunlar yaşadığı ve iktidarsızlık sonuçlarını çıkarmamız mümkündür. Marion otele geldiği andan itibaren geçen iki dakikalık sessizlik, Norman'ın resepsiyon bölümüne geçip, iki dakika boyunca konuşmasıyla dengelenir. Norman "ne kadar kötü bir gece, öyle değil mi" der ve konuşmaya başlarlar. Norman'ın tarafındaki aynadan Marion'un yüzünü görürüz. Elinde çantası ile aynaya yansır, aynı anda Norman bir konum değişikliği yapar ve o da profilden aynada belirir. Gövdeleri bir anda üst, üste biner. Rothman aynaya yansıyanın bileşik varlık (kadın ve erkek başlı) olduğunu söyler. Aynı ben'in iki değişik yönü gibidirler. Çözülme ve parçalanma doruk noktaya ulaşır. Daha sonra Norman aynadan uzaklaşır ve aynanın karşısında karşılıklı kalırlar. Marion oteldeki kayıt defterini imzalar, ama bulunmaması için sahte bir isim kullanması gerekmektedir. Marie Samuels olarak defteri imzalar. Kendi adını değiştirir ve soyadı olarak da sevgilisi Sam'den yola çıkarak Samuels'i tercih eder. Yönetmenin burada isim olarak Marie'yi kullanması eserin gerçek yazarını selamlama olarak algılanabilir mi? Çünkü romanda Marion değil, Mary adı kullanılmaktadır.

### **3.1.13 Anne- Oğlu/ Oidipius Kompleksi**

Norman otelin boş olduğunu söyler ve bunun nedenlerini anlatmaya koyulur. Ana yol aslında buradan geçerken, başka bir yere kaydırılmıştır. Böylece de otele sadece yolunu kaybedenler ve yoldan çıkanlar gelmeye başlamıştır. Yoldan çıkmak sözü burada iki anlamda kullanılabilir. Marion vicdani olarak yoldan çıkmıştır ve bilinmeyene doğru sürüklenmektedir. Aynı zamanda gerçekten yoldan çıkmış ve kaybolmuştur. Yoldan çıkmanın Norman açısından da bir anlamı vardır, çünkü Norman da aslında yoldan çıkmış ve kendi bilinçaltının

derinliklerinde kaybolmuştur. Norman otelin yeri ve ışıkları ile ilgili benzer açıklamaları daha sonradan dedektif Arbogast'a da yapacaktır. Marion'un, Norman'ın ve bizim formaliteler ve ışıklarla dolu dünyamız bir anda değişir. Seyirci kendi dünyasında bir yolculuğa çıkar ve sorgulamalar başlar.

Norman bir numaralı odanın anahtarını alır ve Marion'la odaya doğru ilerler. Odaya girmek üzereyken, Norman Marion'un arkasındadır, bir an geçmek ister, Norman'ı saniyelik bir süre için göremeyiz, Marion'u geçtiğinde önce başını görürüz, başı yine Marion'un gövdesine bağlanır. Yalnız bu kez Norman'ın gövdesi duvara yansır. Odada, Norman Marion'a banyoyu gösterir, açıklamalar yapmak ister ama banyo sözcüğünün söyleyemez, Marion ona yardımcı olur. Banyo kabini, Marion'un evindeki banyoya benzemektedir. Marion ve Norman konuşurlarken, Marion'un bedeni aynaya yansır. Norman bu sırada başka bir açıdan, daha uzakta ve tek başına bir çekimle perdeye gelir. Norman odadan çıkmak üzereyken, Marion'a evde yemek hazırladıktan sonra onu da çağıracağını söyler. Norman'ın elinde şemsiyesi hala vardır ve hala açılmamıştır, hiç de açılmaz. Bu aynı zamanda onun rahatsızlığının da bir simgelemidir.

Norman gittikten sonra sadece müzikle süslenmiş üç dakikalık başka bir sessiz sahne başlar. Marion parayı çantasından çıkartır, saklayacak yer arar ve sonunda araba aldığı yerden satın aldığı Los Angeles gazetesinin içine paraları yerleştirir. Buradan kurtuluşu Los Angeles'te gördüğü sonucuna varabilir miyiz? Paraları yerleştirdikten sonra camı açmaya gider ve tam o sırada evden gelen yüksek sesli konuşmaları duyar.

*Anne: Hayır, sana söylüyorum, hayır. Tanımadığımız yabancı bir kıızı bu eve yemeğe getiremezsin anladın mı? Tanrı aşkına, ben senin ucuz erotik fantezilerin için buna katlanamam, üstelik ucuz ve seksi bir kızla. Hayır dedim.*

*Norman; Anne, lütfen.*

*Anne: Peki ya yemekten sonra ne olacak? Müzik, fısıldaşmalar...*

*Norman: Anne, o sadece bir yabancı. Karnı aç, yiyecek bir şeyi yok ve dışarıda yağmur yağıyor.*

*Anne: "Anne, o sadece bir yabancı" ha? Sanki erkekler yabancıları arzulamazmış gibi. Bunları konuşmayı*

*reddediyorum, çünkü beni rahatsız ediyor, anlıyor musun oğlum? Git şimdi ve ona o çirkin iştahını benim yemeklerimle gideremeyeceğini söyle, ya da benim oğlumla.*

*Norman: Sus anne, sus.*

Kamera, Marion'un endişeli yüzünden açılır ve hem Marion'u, hem de gotik evi aynı anda görürüz. Görünüm aslında komiktir. Annenin söylediği "ucuz, erotik düşünceler" sözü aslında izleyiciye de yöneliktir. Çünkü izleyici, filmin ilk sahnesinden itibaren röntgenci durumundadır ve bu ucuz erotik düşünceler izleyicinin de kafasında belirmiştir.<sup>83</sup> Bir tepsinin içinde süt ve sandviçlerle gelen Norman o kadar utangaç ve sevimlidir ki ona sempati duymamak imkânsızdır.

Tepsinin içinde sandviç ve sütü görünce, otel odasında Sam'le otururken, Marion'un yemeğini bitirmediği aklımıza gelir. Norman klasik, Amerikan delikanlısıdır, yan komşunun oğlu gibidir. Kapının önünde Marion ile konuşmaya başlar ve görüntüsü cama yansır. Annesinin bugün kendini o kadar da iyi hissetmediğini söyler, umarım başka insanları affedebilirsiniz der. Bu filmin dengesi ve tam anlamıyla ilgili çok önemli bir örnektir. Anne, her şeyden önce bir başkası değildir, o Norman'dır.

Marion, Norman'ı odasına davet eder ama tavrı seksi değildir, sadece flört etmektedir. Norman'ın çekingen tavrı onu eğlendirmiştir. Ama Norman daveti kabul etmez ve resepsiyonda yemelerinin daha doğru olacağını söyler. Marion içeri girer, siyah bir perdenin önünde durmaktadır ve gördüklerinin düş olup, olmadığını tartmaya başlar. Her yer doldurulmuş kuşlarla doludur. Gözlerini çevirir ve onun bakış açısından kanatlanmış baykuşu görürüz. Her yer çok büyük gölgelerle kaplanmıştır ve ortam loştur. Odada uzun uzun sohbet ederler. Marion durumundan, Phoenix'e geri dönme zorunluluğundan söz eder.

---

<sup>83</sup> Spoto, a.g.e, s. 369

### 3.1.14 Röntgencilik

Bir sonraki sahne son derece ürkütücü, patetik ve rahatsız edicidir. Belki de sinema tarihinde başka hiçbir filmin, hiçbir sahnesi izleyiciyi bu kadar yormamıştır. Aslında genel olarak bakıldığında olay son derece sıradan ve banaldır. Hayatını değiştirmek için paraya ihtiyacı olan Marion gibi sıradan bir kadının ve annesinin kıskanç ve ezici baskınlığı altında yok olmaya yüz tutan Norman gibi bir erkeğin başına geldiğinde çok da şaşırılması ya da rahatsızlık duyulması gereken şeyler değildir yaşananlar. Ancak filmin bunu veriş tarzı, yönetmenin kullandığı dil ve seyirciyi de filme ortak etme başarısı bütün olayların etkisini katlar. Hitchcock'un filmi aslında insanları kaos ve gerçek ortamından uzaklaştıran sinemaya karşı bir başkaldırı olarak nitelendirilebilir. Çünkü insanın ne kadar kolay yoldan çıkabildiğini ve bunun sonuçlarının da bazen hiç de umduğu gibi olmadığını gösterir. Marion odadan çıkarken, Norman'a iyi geceler dediğinde duvardaki kuşlardan birinin gagası direkt olarak Marion'un burnuna hedef almış gibidir. Bu görüntü modern sinema tarihinin en ürkütücü sahnelerinden birinin habercisidir.

Norman röntgencilikten vazgeçer, Marion banyoya girer. Bu o kadar mutlu ve huzurlu bir duşur ki, aslında bir yıkanma değil, arınmadır. Marion sonraki gün Phoenix'e dönmeye karar vermiştir ve seyirci de bu kararla birlikte rahatlar. Çünkü Marion'un başının derde girmesini istemez. Marion'un duşa girmeden önce yaptığı hesapların kâğıtlarını paramparça ederek klozete atması geri dönmeyeceği anlamına gelmez. Sadece yaptığı şeyden rahatsızlık duymaktadır ve ortada kanıt kalmasını istemez. Marion'u duşun başından alınan bir çekimle izleriz, daha sonra yönetmen kamerayı duş tarafına yerleştirir. Perde Marion'un arkasında kalır, banyo perdesi ikinci bir çerçeve oluşturur. Daha sonra kamera içeriye doğru yol alır, perdenin borusu giderek çerçeveden çıkar. Banyonun perdesi sinemanın perdesini kaplar, Marion'da yitip gider. Perdeye elinde bıçak taşıyan bir gölge düşer. Gölgeyi Herrmann'ın müziği öylesine destekler ki, kuş benzeri bir şeyin Marion'u öldürmek istediğini açıkça anlarız. Herrmann'ın kemanları kuş gibi haykırır. Perde açılır, gölge kanatlarını açar, alıcı gölgeden yana geçer, Marion'un dehşete düştüğünü ve haykırmak üzere olduğunu görürüz. Atlamayla, Marion'un yüzünü, yine atlamayla haykırmak için alabildiğine açılmış ağzının yakın çekimlerine geçeriz. Alıcı Marion'dan yana geçmeye karar verir. Marion'un bakış açısından gölgenin bıçağının inip, kalktığını görürüz. Banyo ayrımı özdeşleşmenin de bölündüğü bir bölümdür. Cinayetin

sonunda banyo deliğinden Marion'un gözü belirir, bir süre onun gözü ile baş başa kalırız, Marion ile kurduğumuz birliktelik sona erer.

### 3.1.15 Psikolojik Şok/ Kahramanın Değişimi

Sahnenin asıl yarattığı psikolojik şok ise filmin başından beri bir şekilde özdeşleştiğimiz kahramanımızın bir anda ortadan yok olmasıdır. İzleyici Marion'un suçuna ortak olmuştur, yaptığı şeye onay vermiştir, polise yakalanmamasını dilemiştir, Norman'la küçük flörtüne göz yummuştur ve kendisini kurtarmasını ummuştur. Phoenix'e geri dönmeye karar verdiğinde izleyici rahatlar, çünkü doğru olanı yaptığını düşünür, artık emniyette olacaktır ve endişelenmesi gerekmez. Ama bütün bunlar olurken, Marion bir anda öldürülür. İzleyici içten, içe bırakıp gittiği için Marion'a da kızar. İzleyici yalnız kalır. Alın zaman da, cinayet sahnesini tam olarak izlediğimiz için çektiği acıyı, çaresizliğini ve ölüme doğru gitmesini de an be an görürüz. Yönetmen burada başka bir yapılmayı da yapmış ve filmin yıldızını, filmin ortasına bile gelmeden öldürmüştür.<sup>84</sup>

Annesinin ne yaptığını bilmeyen ama ürken Norman, Marion'un odasına gelir, Marion'u kanlar içinde yerde yatarken görür, bu sırada fondan ölüm temasını işleyen bir müzik yükselmektedir. Marion ölmüştür, ağzı açıktır ve her yerinden kanlar akmaktadır, düşerken tesadüf eseri küçük bir parça koparır duvardan ve bu parça bir kuşu anımsatmaktadır, aslında Marion bir kuş gibi avlanmıştır. Zaten filmin sonunda avlanan tek kadının Marion olmadığını da öğreniriz.

Norman artık kendimizi özdeşleştireceğimiz tek kahramanımızdır. İşini yapmaya, yani temizliğe başladığında, Marion'un odasını, banyoyu, kan izlerini tamamen temizlerken ve cesedi arabanın bagajına koyarken benliğimiz tamamen onunla olur ve yakalanmamasını ve bu işin içinden hemen sıyrılabilmesini dileriz. Norman cinayeti annesinin işlediğini düşündükçe kaygıları daha da artar, öylesine üzgün ve çaresizdir ki, ondan yana olmamız mümkün değildir. Suç kanıtlarını yok ederkenki öznel çekimler Norman'a suç ortağı olmamızı sağlar. Otomobili bataklığa götürür ve gömülmesini sağlar. Onunla o kadar özdeşleşmişizdir ki,

---

<sup>84</sup> Bükler, Seçil. **Kim Korkar Hain Hitchcock'tan**. Ankara, Öteki Yayınları, 1994, s. 26

bataklıkta araba bir an duraklayınca hemen batmasını ve Norman'ın bu işten hemen kurtulmasını isteriz. Marion'u polis durdurduğundaki hislerle benzer duygular yaşarız ve bu işten hemen kurtulmasını isteriz. Norman arabanın bataklığa gömülüşünü izlerken bir kuş gibi bit tümseğe tünür. Araba gömülürken defalarca yakın çekimden plakasını görürüz. NFB-418. Bu Norman Francis Bates'in baş harfleri olabilir mi? Bu durumda Marion daha arabasını değiştirip daha açık renk ve farklı eyaletli bir plaka alırken aslında kendini uçuruma sürükleyecek felaketin ufak bir ipucunu da almıştır, ancak bunun bilincinde değildir.<sup>85</sup>

### 3.1.16 İzleyicinin Röntgenciliği

Bir sonraki sahne, Sam'in "sevgili, bir tanecik, biricik sevgilisi Marion"a mektup yazması ile açılır. Bir kadın arka planda konuşmaktadır. İçeriden dışarı gören bir kesme ile siyah bir arabadan inip, içeri girmeye hazırlanan Lila Crane'i, Marion'un ablasını görürüz.

Bu sefer kamera dışarıdan içeriyi gözetlemektedir, izleyici yine röntgenci konumundadır, çünkü öznel kamera Arbogast'ın gözünden Sam ve Lila'yı gözlemektedir. Ama az sonra onları gözetlemenin anlamsız olduğunu anlayacaktır. Dükkânın atmosferi oteli hatırlatmaktadır, objeler ve dekor dikkatli seçilmiştir. Sam ve Lila'nın içinde bulunduğu çerçevede ayrıca bambu sandalyeler ve eşyalar vardır, Arbogast Lila ve Sam'i gözetlemekten vazgeçer ve bir sonraki sahnede Arbogast'ı otelde Norman ile konuşurken görürüz. Norman otelin girişinde oturmaktadır, üzerinde koyu renk, haki bir süveter vardır ve tıpkı bir kuş gibi bir şeyler çiğnemektedir. Arbogast Norman'a Marion'un bir fotoğrafını gösterir ve oraya daha önce gelip, gelmediğini öğrenmek ister. Burada kamera muhteşem bir açılma ve dönüş hareketi ile Norman'ın yakın plandan alınan yüzünden açılır ve Norman doldurulmuş bir kuşun tam altına konumlanır. Arbogast Norman'ı sorgulamaya başlar, sorgulama Marion ile Norman'ın ilk kez karşılaştıkları büroda, aynanın önünde gerçekleşir. Marion'un yerinde bu kez Arbogast durur, yansıyı izleriz. Bu kez kurbanın Arbogast olup olmadığını düşünürüz. arbogast Norman'ın annesini görmek ister, Norman bunun imkânsız olduğunu söyler, Arbogast kuşkulanır. Norman'ın annesi hakkında konuşma tarzı son derece kasvetli ve klostrofobik bir havadadır.

---

<sup>85</sup> Spoto, a.g.e, s. 369

Arbogast uzaklaşır, bir kulübeden Lila'ya telefon eder ve gizlice eve gireceğini söyler. Yeniden motele döner ve araştırmaya başlar, kaydırmalı öznel çekimler bizim de araştırmaya katılmamızı sağlar. Sonunda ancak bir kuşun bakış açısı ile olabilecek bir çekim gelir, Arbogast da kuşun yakınlarda olabileceğini sezinler, Bates diye bağırır, Bates'in İngilizce'de okunuşu ile Baits'in okunuşunun benzeşmesi yine gündeme gelir. Arbogast Bates diye bağırınca kendi ölümünü çağırılmış olur. Kuşun yukarıda olduğunu sezinler, merdivenlerden çıkmaya başlar.

### 3.1.17 Kontrastlık/ Cinsellik

Arbogast tam merdivenlerden çıkarken saldırıya uğrar, yüzünde tıpkı bir kuş çizmişcesine çizikler oluşur ve kanlar fişkirir, Arbogast ölür.<sup>86</sup> Bu sırada Sam ve Lila, kasabada şerifin evindedirler. Çerçeve de iki adam profildedir ve kadınların yüzleri kamerayla dönüktür. Sam ve Lila giyiniktirler ama şerif ve karısı belli ki yataktan kalkmışlardır, yatak kıyafetleriyle dirler. Bu dört insanın yarattığı sahne tam anlamıyla kontrastlıklar zinciridir. Genç ve yaşlı, meraklı ve umursamaz, canlı ve bezmiş insanlar olarak ikiye ayrılırlar. Konuşmanın ilerleyen dakikalarında Sam ve Lila ve tabii ki izleyiciler filmin gidişatı açısından çok önemli bir şey öğrenirler; Mrs. Bates bundan 10 yıl kadar önce ölmüştür, üstelik de o eski evde, sevgilisi ile beraber. Bu andan itibaren "Sapık"ın cinsel anlamları yüklenmeye başlanır. Şerif anlatmaya devam eder, Norman her ikisini de ölü bulmuştur. Bu sırada Norman annesini mahzene taşımaktadır, biz ilerleyen sahnelerde ünlü sandalye çevirme bölümünü bu mahzende izleriz. Arbogast'ın dönmeyeceğinden artık emin olan Lila ve Sam onu aramak ve neler olduğunu öğrenmek için otele gitmeye karar vermişlerdir. Bu kez bürodaki aynanın önünde Lila ve Sam durmaktadır. Seyirce bu kez de onlar için endişelenir. Norman da onlardan kuşkulandır ve onlara bir numaralı oda yerine 10 numaralı odayı verir. Lila ve Sam gizlice 1 numaralı odaya girip ortalığa bakarlar, Lila üzerinde Marion'un yazısı olan bir kâğıt parçası bulur, Lila Sam'den Norman'ı oyalamasını ister, kaydırmalı öznel çekimler bu kez Lila Crane içindir. Sam Norman'la konuşmaya başlar, Lila eve doğru yönelir. Öznel kamera ile aslında biz de eve doğru gideriz. Lila merdivenleri çıkar, Mrs. Bates'in odasına ulaşır. Odaya girer, göz gezdirir, şömine, boş sandalye, giysiler, tuvalet masası, masanın üzerinde çapraz konumda bir

---

<sup>86</sup> Spoto, a.g.e, s. 376

çift el. Lila ellerin gizemini çözmeye çalışır, tuvaletin önünde düşünür, kalır. Bu sırada kamera konum değiştirir ve Lila'nın arkasına geçer. Lila'nın gövdesi aynaya yansır, arkadaki bir başka ayna Lila'nın sırtını tuvalet masasındaki aynaya yansıtır, Lila ellerden gözlerini kaldırdığını ikinci yansıyı görür. Boş bulunur, ürker, arkasında duranı görmek için döner, kendisi ile yüzyüze gelir. Lila ile birlikte seyirci de yerinden sıçrar.

Bu sırada aşağıda Sam Norman ile konuşmaktadır. Norman ona bütün çocukluğunun bu evde geçtiğini, çok mutlu bir çocuk olduğunu ve annesi ile çok güzel günler geçirdiğini anlatır. Lila, Mrs. Bates'in odasını inceler, oda ağır Victoria dönemi eşyalarla döşenmiştir, antika dekorlar vardır. Düzenli bir şekilde elbiselerin asıldığı gardırop dikkat çeker. Odada tam anlamıyla yaşanmış havası esmektedir. Buradan Norman'ın çocukluk odasına geçer. Odada hala oyuncaklar ve çocuk kıyafetleri durmaktadır.

Lila merdivenlerden inerken karşıdan Norman'ın eve doğru geldiğini görür. Freudyan bakış açısında merdivenlerden aşağıya inmek bilinçaltındaki bastırılmış isteklerin açığa çıkmasıdır. Müziğin ritmi de Lila'nın merdivenlerden inişi ile birlikte düşer. Mahzene kadar iner, bir kapı görür. Açar, karşısına başka bir kapı çıkar, onu da açar. Öznel kamerada Lila'nın gözleri oluruz, bir kadını arkadan görür, kadının yüzünü göremeyiz. Çünkü kamera kadını arkadan görmeyi yeğler, aynı çekimi bundan bir iki dakika önce Mrs. Bates'in odasında görmüştüzdür. Bu hemen aklımıza odadaki ikinci yansımanın Mrs. Bates'in olabileceği fikrini getirir. Sandalye döner, Lila haykırır, karşımızda bir kadın iskeleti vardır. Mrs. Bates'in yüzü korkunçtur, aklımıza doldurulmuş kuşlar gelir, kuşlar çok güzeldir, oysa ki Mrs. Bates'in yüzü korkunçtur. Lila arkasına döner ve kuş gibi haykıran keman sesleri eşliğinde elinde bir bıçakla Norman'ın kendine doğru geldiğini görür. Kemandan çıkan kuş sesleri kadınlığı, Norman'ın elindeki bıçak ise erkekliği simgelemektedir. Ama Norman annesi gibi giyinmiştir. Müzik gizemlidir. Sam içeri girer ve Norman'ın elindeki bıçağı biraz boğuşarak düşürür. Son sahnede görüntü yerde yatan ve histerik bir gülme krizine girmiş olan Norman'ın yüzüdür.<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Spoto, a.g.e, s. 378

### 3.1.18 Anne- Oğul/ Kişilik Bölünmesi

Polis departmanında psikiyatristin söylediklerini dinleriz. Ona göre babasını yitiren Norman, annesinin başka bir erkekle olmasına dayanamaz, annesini ve aşığını öldürür. Bu suç onda dayanılmaz bir baskı oluşturur ve bu baskıdan kurtulmak için kendini annesinin yaşadığına inandırır, cesedi çalar, mumyalar ve mahzene saklar, ama tüm bu yaptıkları Mrs. Bates'in yaşaması için yeterli değildir, Norman annesinin de kişiliğini üstlenir. Mrs. Bates oğlu Marion ile birlikte olmak istediği için ve Marion da onu tımarhaneye kapatmak istediğinden Marion'u öldürür.

Cinayet çoğu kez olduğu gibi kıskançlık yüzünden işlenmiştir. Ama bu kez bu kıskançlığı yaratan iki kişilik taşıyan bir bedenin kişiliklerinden biridir. İki kişilik barındıran bir kişinin çatışmalar yaşaması son derece doğaldır. Filmin sonunda Norman artık çatışmadan kurtulmuştur, çünkü artık Norman diye biri yoktur ve o artık tamamıyla Mrs. Bates olmuştur. Annenin kişiliği baskın gelmiş ve oğlu yenmiştir. (Spoto, 1976, 379) Polis departmanında Lila ve Sam'in de buldukları odadaki bazı dekorlar alıcıya takılır ve izleyicinin ilgisini çeker. Bunlardan ilki filmin açılış sahnesinde karşımıza çıkan ve bize kısır döngüyü anlatan vantilatördür, ilk sahnede Sam ve Marion'un ilişkilerindeki kısır döngüyü simgeleyen vantilatör bu kez Norman ve annesinin içinde buldukları kısır döngüyü anlatır. Diğer dikkat çekici bir dekor ise motosikletli bir polis resmidir ve bize hemen Marion'un Bates Motel'e gelmeden önce karşılaştığı ve bizim ondan kurtulmasını ümit ettiğimiz polis memurunu hatırlatmaktadır. Seyirci bir anda “keşke polis memuru Marion'u bırakmasaydı, eğer öyle olsaydı Marion ölmeyecekti.” Ama polis memurunun tavsiyesi aslında Marion için ölümcül olmuştur.

Finaldeki kısa sahnede yönetmen, psikiyatristin yapamadığını yapar ve bize anlatmak yerine Norman'ı görmemizi sağlar. Norman boş ve aydınlık, hatta tamamen beyaz aydınlatılmış bir odada yalnız başına oturmaktadır. Bu Norman'ı Bates Motel dışındaki bir yerde ilk görüşümüzdür ve ilk defa bu kadar aydınlıktadır. Artık tam anlamıyla annesinin yerine geçmiştir ve annesinin sesiyle konuşmaktadır. Ses sanki mezardan geliyormuş etkisi uyandırır. Konuşurken "onlar"dan söz eder. Bahsettiği "onlar", onu izleyenlerdir ve Norman (ya da Mrs. Bates) izlendiğini bilir. Norman'ın filmin sonundaki bakışı ve histerik gülüşü tamamen seyirciye yöneliktir ve sadece kameraya bakar, gözlerini üzerimize diker ve bu bakış seyircinin

-deyim yerinde ise- tüylerini diken, diken eder. Artık Mrs. Bates tamamen kazanmıştır ve aslında bize bakan da odur.

Ama bu da filmin son sahnesi değildir. Son sahnede Marion'un arabasını bataklıktan vinç ile çıkartırlar. Film karanlıkta başlamıştır ve derinlerde kalanlar araba ile birlikte gün ışığına çıkarlar. Hitchcock bizi bilinçdışında bir yolculuğa çıkarır ve yolculuk oldukça yararlıdır. Film boyunca derinlerde gizli g  olarak barındırdığımız kötülüklerin bilincine varırız. Saplantılarımız ve d rt lerimiz hakkında daha gerçekçi oluruz. Yapılan tam anlamıyla bir terapidir ve başarıya da ulaşır. Seyirci filmde çıkarken kendisi ile buluşmuş ve hesaplaşmıştır.

### 3.1.19 Freudyen Okuma

Norman Bates'in karakteri en iyi Freudyen açıdan incelenebilir. Zaten filmde de Freud etkisi açık olarak görülmektedir. Norman'ın r ntgenciliği ve öldürme arzusu Freud tarafından obsessif n rosis olarak tanımlanan kişiliğe uymaktadır.<sup>88</sup> Libidonun regresyonu sadistik ve anal bir organizasyon yapmayı getirir. Aşk duygusu kendini sadist bir zeminde dışa vurur. Obsesif hasta, seni öldürmek istiyorum diye düşünürken, aslında senin aşkından ve sevginden zevk almak istiyorum demektedir.

Norman'ın sekse ve cinselliğe bakışı Freud'un pregenital dönem açıklaması ile uyumaktadır. Masg len ve feminen arasındaki fark çok da önemli değildir, önemli olan aktif ve pasif arasındaki kontrasttır. Norman bu durumda pasiftir ve bütün bunları getiren bu pasifliğin annenin onun yerine geçmesini kolaylaştırmış olmasıdır.

Hitchcock gerilimi izleyiciye yaşatırken, filmin özünde Norman ve Marion'un yüzleşmesi üzerine kurar. Normal ve anormal arasındaki farklılık sergilenir. Marion'un zorlayıcı davranışlarıyla Norman Bates'in psikoz davranışları sergilenir.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Sterritt, a.g.e, s. 106

<sup>89</sup> Wood, Robin. **Hitchcock's Films Revisited**. New York, Columbia University Press, 1989, s. 145.

Burada Freudyen analiz yöntemine yakın bir davranış sergilenir. İzleyici ana karakter üzerinde bir tür araştırma ve incelemeye itilir. Ne zaman normal, ne zaman anormal olacağını beklemeye başlar. Hitchcock bizi bir psikolog gibi yönlendirir. Karakterleri izledikçe daha çok bilmek isteriz, ama bildikçe, öğrendikçe korkar, endişe duyarız araştırmacıların gerçeği bulmalarını isteriz.<sup>90</sup> Öğrendikçe daha çok merak ederiz, merak duygusu bizi bilmediğimiz şeylere doğru daha çok yönlendirir. Yaşadığımız gerilim artmaktadır. Ancak hep bir şokla son bulur.

### 3.1.20 Norman Bates- Bates Motel/ İd, Ego, Süperegö

Filmin yapısını üç bölümde okumak mümkündür. İlk bölümde kadın objesinin *cinselliği ve suçu* Marion Crane'de, ikinci bölümde erkek objenin arzu ve korkuları Norman Bates'de ve son bölümde kayıp bir kadının sosyal aramasını Norman Bates bedenindeki Mrs. Bates'de görmek mümkündür. Bu üç etap aynı zamanda id'i, ego'yu ve süperegö'yu gösterir.<sup>91</sup>

Slavoj Žižek, *Pervert's Guide to Cinema* adlı belgeselinde, Norman Bates'in evinin üç katlı olduğuna dikkat çeker, bu üç kat psikoanalizin üç evresiyle paraleldir. Birinci kat super egodur, Norman'ın annesi bu katta yaşamaktadır. Giriş katı Norman'ın egosudur, normale yakın bir insan gibi hareket eden Norman'ın. Bodrum katı ise Norman'ın "id"idir. Norman'ın annesini birinci kattan bodruma taşınması aslında super ego ile id arasındaki derin bağlantıyı sembolize etmektedir.<sup>92</sup>

Sapık, klasik trajedyanın günümüze yansımasıdır, 20.yüzyılın "Macbeth"i ya da "Suç ve Ceza"sıdır. Modern sanatın en büyük başyapıtlarından biridir.<sup>93</sup>

---

<sup>90</sup> Wood, a.g.e, s. 146-147

<sup>91</sup> Modleski, Tania, **Hitchcock, Feminism and Patriarchal Unconscious**, Issues in Feminist Criticism, edited by Patricia Erens, Indiana, Indiana University Press, 1990. p: 71

<sup>92</sup> <http://www.thepervertsguide.com/about.html>

<sup>93</sup> Spoto, a.g.e, s. 381

#### 4. SONUÇ

Alfred Hitchcock dünya sinema tarihinin en kuvvetli kişiliklerinden biridir. 50 yılı aşan sinema serüveninde, sinema tarihi açısından devrim niteliğinde pek çok önemli filme, sinemanın dilini etkileyen pek çok yeni sinema kuramına da imza atmıştır. Hitchcock filmleri tek bir türün, gerilimin içine sıkıştırılmayacak kadar önemlidir.

Hitchcock kahramanları genel olarak aslında suçsuz olan ve suçsuzluğunu ispatlama çabasına giren kahramanlardır. Hitchcock sinemasına genel bir bakış yapıldığında, erkeklerin genel olarak kötü karakter olmadıklarını görürüz. Hitchcock kadınları ise, kendisinin de söylediği gibi gerilime mani olmayacak ölçüde cinselliği barındıran kadınlardır.

Ustannın en önemli filmlerinden, dünya sinema tarihinin en güçlü filmlerinden sayılan *Psycho/ Sapık* çekildiği dönemde çok ilgi görmüş, belki de üzerine en çok konuşulmuş ve düşünülmüş filmlerden biri olmuştur.

Hitchcock sinemasının kadınlar ve kahramanlarla ilgili bu temel taşları *Psycho/ Sapık* örneğinde bir nebze kırılmaktadır. Başlarda özdeşlik kurmakta sakınca görmediğimiz Marion Crane, hırsızlık yaparak röntgenci konumunda olan izleyiciyi yaralar. Ardından kendimize yeni kahraman olarak seçtiğimiz Norman Bates de bizi hayal kırıklığına uğratar.

İzleyici açısından *Psycho/ Sapık* kaybı bol, izlemesi zor, zor olduğu kadar da düşündürücü bir filmidir.

Hitchcock, çağdaşı Sigmund Freud'a defalarca selam gönderdiği filmde modern sinemanın bütün olanaklarını kullanarak izleyiciyi şaşırtır, gerer, korkutur.

Sonuç olarak Sapık, süper ego-ego-id üçgeninde karmaşaları dışı vuran bir genç adamın trajedisidir, öte yandan Amerikan rüyasının nasıl bir anda kâbusa dönüşebileceğinin en büyük kanıtlarından biridir. Hitchcock sevdiği adamla beraber, geçmişini tamamen unutarak, yeni bir hayat kurmayı düşleyen orta sınıf Amerikan kadınının üstünden aslında bütün bu hayallerin ne

kadar tehlikeli olduğunu anlatır. Yönetmen bize öğle arası aşkının, tıpkı bir öğleden sonra çalınan para gibi aslında bedeli ödenemeyecek kadar pahalıya mal olduğunu kanıtlar.

Sapık bilinçaltımızdaki tüm dışa vurulamayan dürtülerimizin ortaya dökülmesidir. Açılmasını istemediğimiz Pandora kutumuzdur. İnsanın içinde bulunan tüm röntgencilik, cinsellik, saldırganlık ve teşhircilik duygularını yüzeye çıkarır. Aynı zamanda karanlık bir psikolojik dünyaya girer ve izleyici daha doğrusu röntgenci konumunda olan bizler için tam bir terapi yolculuğudur. Sapık, izleyicinin kendi içindeki analizi en iyi yapabileceği nadir sinema analizlerindedir. Sapık, çağımızın en önemli anahtar eserlerinden biridir.

## KAYNAKÇA

### *Kitaplar*

Brill, Linda. **The Hitchcock Romance: Love and Irony in Hitchcock's Films** . Princeton, New Jersey, 1988.

Modleski, Tania. **The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory**. Methuen & Co, New York, 1988.

Perry, George. **The Films of Alfred Hitchcock** . NY Dutton, London, 1965.

Rebello, Stephen. **Alfred Hitchcock and the Making of Psycho**. St. Martin's Press, New York, 1998.

Rohmer, Eric, and Claude Chabrol. **Hitchcock** . Paris, Edition Universitaires, 1957.

Samuels, Robert. **Hitchcock's Bi-Textuality: Lacan, Feminisms, and Queer Theory**. State University of New York Press, Albany, New York, 1998.

Spoto, Donald. **The Art of Alfred Hitchcock: Fifty Years of His Motion Pictures**. Doubleday Dolphin, New York, 1992.

Spoto, Donald. **The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock** . Little Brown, New York, 1982.

Sterritt, David. **The Films of Hitchcock**. Cambridge, 1993.

Truffaut, François. **Hitchcock**. Afa,1. Baskı, İstanbul, 1987.

Truffaut, François. **Hitchcock** Revised Edition. Paladin, London, 1984.

Wood, Robin. **Hitchcock's Films** . Zwemmer, London, 1965.

Wood, Robin. **Hitchcock Sineması**. Kabalcı Yayınevi, 1. Baskı, İstanbul, 2004.

### *Diğer Yayınlar*

Allen, J. Thomas. "The Representation of Violence to Women: Hitchcock's Frenzy ," in **Film Quarterly**. Berkeley, Spring 1985.

Bannon, B.M. "Double, Double, Toil and Trouble," in **Literature/ Film Quarterly**. Salisbury, Maryland, January 1985.

Greig, Donald. "The Sexual Differentiation of the Hitchcock Text," in **Screen**. London, Winter 1987.

Hall, John W. "**Touch of Psycho?: Hitchcock's Debt to Welles,**" in **Bright Lights**. Cincinnati, no. 14, 1995.

Hitchcock, Alfred. **My Own Methods in Sight and Sound** , London, Summer, 1937.

Hitchcock Issue. **Avant-Scène du Cinéma**. Paris, 1 December 1982.

Rossi, J. "**Hitchcock's Foreign Correspondent** ," in **Film and History**. Newark, New Jersey, May 1982.

Wood, Brett. "**Foreign Correspondence: The Rediscovered War Films of Alfred Hitchcock,**" in **Film Comment**. New York, July/August 1993.

Zirnite, D. "**Hitchcock, on the Level: The Heights of Spatial Tension,**" in **Film Criticism**. Meadville, Pennsylvania, Spring 1986.