AFASİNEMA

Hitchcock

François Truffaut



François Truffaut, 1932'de Paris'te doğdu. 14 yaşında okulu terkederek geçici işlerde çalışmaya ve sinema kapılarını aşındırmaya başladı. **Cinématheque Français**'de Alain Resnais ve Chris Marker, ayrıca Godard, Rivette ve Rohmer gibi ünlü yönetmenlerle tanıştı, film eleştirmeni André Bazin'in dikkatini çekti. Mart 1953'de **Cahiers du Cinéma**'ya yazdığı ilk eleştirinin ardından **Arts, Cinémonde** ve **Elle** gibi yayın organlarında film eleştirmenliğini de sürdürdü. 1957 yılında **Les Films du Carrosse** adlı bir film şirketi kurarak yönetmenliğe başladı. Önemli filmleri arasında **Les Quatre cents coups** (400 Darbe), **Jules et Jim, Fahrenheit** 451, **L'Enfant sauvage, La Nuit américaine, Le Dernier metro, La Femme d'a côte** ve **Vivement dimanche** sayılabilir.
François Truffaut, 21 Ekim 1984'de Paris'te ölmüştür.

AFA - Sinema : 9
AFA Yayınları : 42

Eylül, 1987
Hitchcock adlı bu kitabın
Türkçe çeviri hakları AFA Yayıncılık A.Ş.'ye aittir.

Dizgi, baskı, cilt : Acar Matbaacılık Tesisleri
Tel : 526 84 42
Kapak : Reyo Basımevi

AFA Yayıncılık A.Ş., Çatalçeşme Sok. 46/4 Cağaloğlu — İST.
Tel : 526 39 80

François Truffaut

HITCHCOCK

çeviren :
İlyas Hızlı



AFA
YAYINLARI

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ 9

1. BÖLÜM 23

Çocukluk. Hapishane parmaklıkları arkasında. «Şafak Sökerken». Michael Balcon. Kadın Kadına. (Woman to Woman). 13 Numara (Number Thirteen). Geleceğin Bayan Hitchcock'unu tanıtım. Melodramatik bir çekim: Zevk Bahçesi (The Pleasure Garden). Dağ Kartalı (The Mountain Eagle).

2. BÖLÜM 41

İlk gerçek Hitchcock filmi: Kiracı (The Lodger). Salt görsel bir biçim oluşturmak. Cam döşeme. Kelepçe ve cinsellik. Hitchcock, filmlerinde niçin görülür? Yokuş Aşağı (Downhill). Kolay Meziyet (Esay Virtue). Ring ve Tek - Raund Jack (The Ring and One - Round Jack). Çiftçinin Karısı (The Farmer's Wife). Griffith'in etkisi. Şampanya (Champagne). Son sessiz film: Manx'lı Adam (The Manxman).

3. BÖLÜM 59

Hitchcock'un ilk sesli filmi: Şantaj (The Blackmail). Shuftan yöntemi. Juno ve Paycock (Juno and Paycock). Hitchcock, Suç ve Ceza'yı (Crime and Punishment) niçin asla çekmeyecektir? Gerilim nedir? Cinayet (Murder). Cilt Oyunu (The Skin Game). Zengin ve Garip (Rich and Strange) Paris'te iki masum. 17 Numara (Number Seventeen). Her yerde kediler kediler... Viyana'dan Valsler (Watzes from Vienna). En düşük düzey ve yeniden parlama.

4. BÖLÜM 81

Tehlikeli Adam (The Man Who Knew Too Much). Churchill İçişleri Bakanıyken. «Tek Notalık Adam»dan öldürücü zillere. Açık-

laştırma ve basitleştirme. 39. Basamak (The Thirthy - Nine Steps). John Buchan'ın etkisi. Dolaylı ifade. Eski ve müstehcen bir öykü. Bay Hafıza. Yaşamdan bir dilim, kekten bir dilim.

5. BÖLÜM 97

Gizli Ajan (The Secret Agent). Her zaman «mutlu son» gerekli değildir. İsviçre'de ne yapıyorlardı? Sabotaj (Sabotage). Çocuk ve bomba. Gerilim unsurunun bir örneği. Kaybolan Kadın (The Lady Vanishes. Akla Yakınlık. David O. Selznick'ten bir telgraf. İngiltere'deki son film : Jamaika Oteli (Jamaica Inn). İngiltere'deki dönem hakkında bazı sonuçlar.

6. BÖLÜM 119

Rebecca : Cindirella'ya benzer bir öykü. «Hiç Oscar almadım». Yabancı Muhabir (Foreign Correspondent). Gary Cooper'ın hatası. Hollanda'daki yeldeğirmenleri ve yağmur. Kırmızıya boyanmış lale. 39. Basamak'a geriye açılım (flashback). Bay ve Bayan Smith (Mr. and Mrs Smith). «Tüm aktörler sığırdır». Şüphe (Suspicion). Bardaktaki ışık saçan süt.

7. BÖLÜM 137

Sabotaj, Sabotör'e karşı. Fikirler yığını, bir filmi darmadağınık şeylerle doldurur. Şüphenin Gölgesi (Shadow of a Doubt). Thornton Wilder'a hürmet. Şen Dul (The Merry Widow). İdealist bir katil. Yaşamak İstiyoruz (Lifeboat). Savaşın mikrokozmu. Köpek sürüsü gibi. Londra'ya dönüş. Savaşa mütevazi bir katkı. İyi Yolculuklar (Bon Voyage) ve Malgache Macerası (Aventure Malgache).

8. BÖLÜM 155

Amerika'ya Dönüş. Öldüren Hatıralar (Spellbound), Salvador Dali'yle işbirliği. Aşktan da Üstün (Notorious). «Flama'nın Şarkısı». MacGuffin uranyum. FBI tarafından gözaltına alınış. Sinema hakkında bir film. Celse Açılıyor (The Paradine Case). Gregory Peck bir İngiliz avukatı oynayabilir mi? Karmaşık bir çekim. Nasırlı eller, şeytan gibi!

9. BÖLÜM 173

Ölüm Kararı (The Rope) : 7.30'dan 9.15'e kadar kesintisiz çekimler. Cam elyafından bulutlar. Renkler ve gölgeler. Uzakta kaybolan duvarlar. Filmlerde kesme yapılmalıdır. Sokaktan yükselen gürültüler nasıl yapılır. Kapri Yıldızı (Under Capricorn). Çocuksuluk ve yargılamadaki diğer hatalar. «Ingrid, bu sadece bir film!» Sahne Korkusu (Stage Fright). Yalan söyleyen geriye açılım (flashback). Kötü adam ne kadar iyi olursa film de o kadar iyi olur.

10. BÖLÜM 189

Trendeki Yabancı (Strangers on a Train) ile gösterişli bir geri dönüş. Gerilim filmleri türünde tekel. Yerlerde sürünen küçük adam. Fahişe gibi eş. İtiraf Ediyorum (I Confess). «Barbarca bir görmüş - geçirmişlik». İtirafın mukaddesliği. Sadece tecrübe yeterli değildir. Polis korkusu. Bir «Ménage à trois» öyküsü.

11. BÖLÜM 209

Cinayet Var (Dial M For Murder). Üç boyutlu (3 - D) film. Tiyatro, eylemi kısıtlar. Arka Pencere (Rear Window). Kuleshov deneyimi. Hepimiz röntgenciyiz. Küçük bir köpeğin ölümü. Görüntü boyutlarının dramatik amacı vardır. Şaşırtma öpücüğü gerilim öpücüğüne karşı. Patrick Mahon ve Dr. Crippen davaları. Kelepçeli Aşık (To Catch a Thief). Perdede seks. Harry ile Derdimiz (The Trouble with Harry). Dolaylı ifadenin yarattığı mizah. Tehlikeli Adam (The Man Who Knew Too Much). Sırttaki bıçak. Zillerin çarpışması.

12. BÖLÜM 233

Lekeli Adam (The Wrong Man). Mutlak özgürlük. Ölüm Korkusu (Vertigo). Her zamanki alternatif : Gerilim ya da şaşırtmaca. Nekrofili. Setteki Kim Novak. Hiç filme alınmayan iki proje. Bir politik gerilim filmi. Gizli Teşkilat (North by Northwest). Fotoğraflı belgeselin önemi. Zaman ve mekanla ilgilenme. Absürdün pratiği. Hiçbir yerden gelmeyen cesaret.

13. BÖLÜM 259

Geceyarısında düşünceler. Beyazperde tarihindeki en uzun öpüşme. Katışıksız teşhircilik olayı. Uzamı asla ziyan etmeme. Perdedeki görüntüleme inandırır. Psycho (Sapık). Janet Leigh'nin sütyeni. Tütsülenmiş ringa balığı. İzleyiciyi yönetmek. Arbogast nasıl öldürüldü? Duşta gelen ölüm. İçi doldurulmuş kuşlar. Kitlesel bir heyecan nasıl elde edilir? Sapık : Bir sinemacının filmi.

14. BÖLÜM 281

Kuşlar (The Birds). Yaşlı ornitolojist. Oyulmuş gözler. Yaldızlı kafesteki kız. Doğaçlama. Görüntünün boyutları. Vazgeçilen sahne. Heyecan yüklü kamyon. Elektronik sesler. Pratik şakalar.

15. BÖLÜM 299

Hırsız Kız (Marnie). Fetişist bir aşk. Üç Rehine, Mary Rose ve R.R.R.R. Esrar Perdesi (Torn Curtain). Otobüs de bir kötü adam olabilir. Fabrikadaki sahne. Her film yepyeni bir deneydir. Yükselen eğri. Hareket filmi karakter filmine karşı. «Sadece London Times okurum». Tam anlamıyla görsel bir akıl. Hitchcock Katolik bir sinemacı mıdır? Gelecek için düş : Bir kentin yaşamındaki 24 saati gösteren bir film.

FİLMOGRAFİ 324

BİBLİYOGRAFİ 349

Paladin Edition'a Önsöz

60'lı yılların başlarında filmlerimi tanıtmak üzere Amerika'ya gidip gelmeye başladığımda Fransa'da yıllardır büyük bir beğeniyle izlediğimiz Alfred Hitchcock'un filmlerine karşı Amerikalı eleştirmenlerin takındıkları küçümser edayı görmek beni çok şaşırtmış, adeta incitmişti. **Gizli Teşkilat**'a verilmesinin daha doğru olacağını düşündüğüm 1960 yılı New York Film Eleştirmenleri En İyi Film Ödülü, William **Wyler'in Ben Hur**'una gitmişti. Daha çarpıcı bir örnek vermek gerekirse: 1963 yılı En İyi Özel Efekt Oscar'ına **Kleopatra** filmi layık görülmüştü, o da Sezar'ın öldürülüş sahnesi belli belirsiz iki üç çekim boyunca Elizabeth Taylor'ın yüzüne bindirildi diye. Oysa o yıl **Kuşlar**'ın çekildiği yıldı! O günlerde Amerikalı bir eleştirmen de bana şunları söylemişti: «**Arka Pencere**'yi sevmenizin tek nedeni Greenwich Köyünü bilmemeniz!» Ben de ona şu cevabı vermiştim: «Arka **Pencere** o köyle ilgili bir film değildir, sinemayla ilgili bir filmdir ve ben, sinemayı bilirim.»

Aslında kendi reklamını yapma becerisi ancak Salvador Dali'ninkiyle eş tutulabilen Alfred Hitchcock'un verdiği röportajlarında şakacılığından bir türlü vazgeçmemekle, yapılan her konuşmayı bir komediye çevirmekle Amerika'da kendine büyük bir kötülük ettiğini, işte ben bütün bunlar üzerine farkettim. Bir kere olsun sanat anlayışı ve yöntemleri hakkında sorulacak gerçekten anlaşılır sorulara

doğru dürüst cevaplar vermeyi kabul etse, ortaya çıkacak konuşmayla Amerikalı entellektüellerin gözündeki imajını olumlu yönde değiştirebileceğini hissettim.

İşte bu kitap, bu nedenle yazıldı.

Bu projenin en başından itibaren benimle işbirliği yapan Helen Scott tarafından hızla çevrilerek Amerika'da yayınlandı. Kitabın amacına ulaştığını söyleyebilirim. Amerikalı eleştirmenler Hitchcock'un filmlerine daha dikkatle eğilmeye başladılar —**Sapık** gibi bir film bugün klasikler arasında sayılmaktadır— genç sinemacılar da Hitchcock'un en başarılı Hollywood yapımcısı olmakla kalmayıp son on yılın en büyük televizyon yıldızlarından biri sayıldığını göz ardı etmeden onu bir yönetmen olarak benimsediler.

Bu upuzun konuşmanın ardından hemen her yıl Hitchcock'la görüşme fırsatım oldu ve sohbetimizi sürdürdük, tabii teypsiz.

Bir keresinde Hitchcock'a Grace Kelly, Cary Grant ve James Stewart gibi yıldızların yerine günümüz aktörlerinden kimleri seçeceğini sordum. Onların yerlerinin doldurulamayacağını belirtti hüzünle. «Yıldızlar geldi geçti» dedi. «Bugün filmin kendisi bir yıldız... tabii eğer iyiyse.»

Hitchcock, sinemacılığının öğretilebileceği görüşüne de hâlâ karşı. Tek istisna, «öğrencilerin sessiz filmler yapmayı öğrenmek zorunda bırakılmaları» olabilir, diyor Hitchcock, «çünkü bundan daha iyi bir alıştırma olamaz. Sesli filmler adeta tiyatroyu sinemaya taşıdılar. Bugün gençlerin çoğu bir set çizimini ya da bizzat kurguyu denetlemeyi beceremeseler de yönetmen olabileceklerini sanıyorlar.»

1968 yılında Hitchcock için işler iyi gitmiyordu. Aslında Hollywood için işler iyi gitmiyordu. Hemen hemen her Amerikan filmi zarar etmişti —Hitchcock da **Esrar Perdesi**'nin hasılatında umduğunu bulamamıştı— ve belli başlı film şirketleri masrafları kısmak amacıyla dış ülkelerdeki temsilciklerini birleştirmeye başladılar. Paramount, Universal-

le; Warner, Columbia ile birleşti, MGM ise film yapımını durdurdu. Hollywood hastaydı.

Hitchcock, zayıf bulduğu film tekliflerine karşı direnme cesaretine her zaman sahip olmuştu, özellikle Selznick'e bağlı olduğu yıllarda (1940'dan 1947'ye kadar). Ama bu durum karşısında o da ısrarından vazgeçiyor ve tek özelliği gerçek bir olaydan kaynaklanması (General de Gaulle'ün yakın çevresinde bir komünist ajan) ve en çok satılan kitaplar arasında yer alması olan Leon Uris'in **Topaz** adlı casusluk romanını filme çekmeyi kabul ediyordu. Ne yazık ki olay çok fazla yerde ve gereğinden çok insan arasında geçiyordu; roman cansıkıcı ve ağırdı, üstüne üstlük yapılan mukavele, kitabın yazarına senaryoyu yazma hakkını veriyordu.

Topaz'ın Paris'te yapılan çekimleri sırasında basına yaptığı bazı yorumlarda Hitchcock kuşkularını ve endişelerini açığa vurdu. «Bana göre» diyordu Hitchcock, «bir filmin yüzde doksandokuzu yazıldığı zaman bitmiştir», «bazen onu çekmek zorunda olmamayı yeğlerim. Filmi aklınızda kuruyorsunuz, ama ortaya bambaşka bir şey çıkıyor. Oynatmayı düşündüğünüz oyuncuları alamıyorsunuz, doğru dürüst dağıtım yapamıyorsunuz. İsterdim ki bir IBM'im olsun, bir taraftan senaryoyu sokalım, öte taraftan film çıksın hem de bitmiş ve renkli olarak.»

Hitchcock, filmlerinde politik görüşler belirtmekten her zaman kaçınmıştır, ama **Topaz** açıkça anti-komünist bir filmdi ve Fidel Castro'nun yandaşlarına yönelik son derece alaycı birçok sahnesi vardı. Hatta Küba polisini, halkın Castro'ya karşı olan kesimine işkence yaparken gösteren sahnelere bile rastlanıyordu. **L'Express** ona «liberal olduğunuzu söyleyebilir misiniz?» diye sorduğunda Hitchcock «sanırım, buna her anlamda evet diyebilirim» diye yanıt vermişti. «Geçenlerde biri bana demokrat mı yoksa cumhuriyetçi mi olduğumu sormuştu, ben de demokratım demiştim, ancak işin içine para girince cumhuriyetçi oluyorum. İki yüzlü değilim.»

Bazı tek tük izlere karşın **Topaz** bir Hitchcock ürünü değildir, ama geçen yıl çektiğim **Domicile Conjugal**'de Jean-Pierre Léaud'un yanında ilk rolünü üstlenen genç oyuncu Claude Jade'yi bu kez **Topaz**'da, üstelik İngilizce konuşurken izlemek beni şahsen çok mutlu etmişti.

Bu filmden sonra Hitchcock, kendine daha uygun bir şeyler yapmak gereksinimi içindeydi. Bu yüzden konu bulmak için hayli araştırdı ve sonunda Arthur La Bern'in **Hoşçakal Picadilly, Elveda Leicester Meydanı** (Goodbye Picadilly, Farewell Leicester Square) adlı romanında karar kıldı. Kitabın adını değiştirerek **Cinnet** yaptı, konuyu da sadeleştirdi.

Günümüz Londrası'nda geçen bu film, kadınları boyunbağı kullanarak boğan bir seks manyağını anlatır. Hitchcock, ilk onbeş dakikanın sonunda filmin hemen ikinci sahnesinde tanıttığı kişinin katil olduğunu açıklar. Halbuki cinayetle suçlanan, öyküsünü izlediğimiz ikinci bir. kişidir. Bu adam teşhis edilir, kovalanır, tutuklanır ve mahkum edilir. Tam bir buçuk saat boyunca biz, onun örümcek ağına düşmüş bir sinek gibi yaşama kavgası verişine tanık oluruz.

Cinnet, iki tür filmin bir karışımıdır: Hitchcock'un bizi bir katilin peşinden gitmeye davet ettiği filmlerle —**Şüphenin Gölgesi, Sahne Korkusu, Cinayet Var, Sapık**— kovalanan masum insanın çektiği acıları anlattığı filmler — **39. Basamak, İtiraf Ediyorum, Lekeli Adam, Gizli Teşkilat Cinnet**'te tüm kişilerinin —katil, masum adam, kurban, tanıklar— birbirini tanıdığı o kapalı, karabasan benzeri dünyayı bir kez daha karşımızda buluruz. Bu öyle bir dünyadır ki, bir dükkanda ya da kahvede kulağımıza çalınan her sohbetin tek konusu katilin kimliğidir; birbirini hem yatay hem de dikey olarak kesen özenle hazırlanmış rastlantılarla doludur. Gerçekten de **Cinnet**, cinayet teması üzerine hazırlanmış bir bulmaca gibidir.

Mayıs 1972'de Hitchcock'la Cinnet'in gösterileceği Cannes Festivaline gitmeden önce yeniden karşılaştım. Bana çok yorgun ve sinirli göründü, çünkü yeni bir filmi gösterime girene dek hâlâ sınava hazırlanan bir genç gibi heyecanlanıyordu. Fransız televizyonu, benden bu vesileyle bir görüşme yapmamı istemişti, böylece kitabı da tamamlamış olacaktık. Sorduğum sorulara Hitchcock şu cevapları verdi:

F.T.: Yaptığınız filmler her zaman stilize edilmişlerdir. Siyah-beyaz film devrinin kapanmasına üzülüyor musunuz?

A.H.: Hayır, renk severim. Siyah-beyaz çektiğim doğru, ama burada amacım, Janet Leigh'nin duş alırken öldürüldüğü sahnede kırmızı kan göstermemekti. Öte yandan, renkli filmler yapılmaya başlanalı beri setlerde zorlu bir sorunla karşılaştık. Keskin zıtlıklar, örneğin lüks hayat ile sefalet arasındaki korkunç uçurum son derece açık ve net bir biçimde perdeye yansıtılabiliyor. Buna karşılık, insan sıradan bir apartman dairesini göstermek istediğinde uygun ve inandırıcı bir set hazırlamak çok güçleşti - üstünkörü, belirsiz bir şeyle karşılaşmanız her zaman sözkonusu.

F.T.: Birkaç yıl önce Avrupa sineması cüretkâr erotizm, şiddet ve politika sahneleriyle ön plana çıkmıştı. Bugün ise Amerikan sineması cüret ve ifade özgürlüğü konusunda Avrupa'yı hayli aşmış durumda. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

A.H.: Ben bunu, Birleşik Devletler'de hüküm süren yaşam biçimi ve ahlak anlayışının bir sonucu olarak görüyorum. Ayrıca hem sinemacıları hem de izleyicileri değişmeye zorlayan olayların bir sonucu. Ne var ki Amerikan sinemasının toplumsal ve siyasal konulara eğilmesi çok eskilere dayanır, tabii sıradan izleyicinin ilgisini pek çekemez, o başka.

F.T. : Birkaç yıl önce günlük yaşam çok sıradandı, sinemada ise olağanüstü şeyler gösteriliyordu. Bugünse olağanüstü şeyler gerçek hayatta da gerçekleşiyor- rehin almalar, uçak kaçırmalar, skandallar, siyasi liderlere yapılan suikastler... Gerilim ve casusluk filmleri uzmanı bir yönetmen 1972 yılın günlük yaşamıyla nasıl başedebilir?

A.H. : Bir olayın gazetede anlatılmasıyla hiçbir zaman filmde yaratacağı etkiye ulaşılamaz. Felaketler yalnızca başkalarının başına gelir, bizim tanımadığımız başkalarının. Sinema ise karşınıza katili ve kurbanını doğrudan çıkartır. Kurban adına endişeye kapılırsınız, çünkü o artık sizin tanıdığınız bir kimsedir. Her gün binlerce trafik kazası olur, ama ancak kardeşinizin geçirdiği kaza sizin gerçekten ilginizi çeker. Film doğru dürüst yapılmışsa kahramanı adeta sizin kardeşiniz olmalı ya da düşmanınız.

F.T. : **Cinnet**, sizin yirmi yıl aradan sonra Avrupa'da çektiğiniz ilk film. Hollywood'da çalışmakla İngiltere'de çalışmak arasında sizce ne gibi farklar var?

A.H. : Bir kere stüdyoya girdikten ve ağır kapılar ardımdan kapandıktan sonra Hollywood olmuş, Londra olmuş, hiç farketmez. Kömür madeni her yerde kömür madenidir.

İki hafta sonra Hitchcock'u Cannes dönüşü yeniden gördüm. Sanki onbeş yaş birden gençleşmişti. **Cinnet**, festivalde görkemli bir kabul görmüştü ve Hitchcock o sıralar ne kadar endişeli olduğunu kabul etmeye artık hazırdı. Yaklaşık iki milyon dolara malolan bu «küçük» filminin kâr edeceğini ve istemeyerek çektiği **Topaz**'ın maddi ve manevi zararını silip süpüreceğini artık biliyordu.

Cinnet'te Hitchcock, Grace Kelly'nin tipinde ölümsüzleşen pırıltılı, kültürlü kadın kahramanlarından ilk kez vazgeçerek günlük yaşamın içinden çekip çıkartılmış gibi du-

ran kadınlara yönelmiştir. Barbara Leigh-Hunt, Anna Massey, Vivien Merchant ve Billie Whitelaw'dan oluşan bu olağanüstü kadro temel konunun benzerliğini arttırarak ve sinemanın usta sihirbazının elinden çıkma bu yeni ürpertici peri masalına inanırlık, akla yakınlık ve aynı zamanda merhamet boyutu ekleyerek Hitchcock'un filmine yeni bir gerçekçilik getirdiler.

Hitchcock'un sık sık tekrarladığı bir söz vardır: «Bazı yönetmenlerin yaptığı yaşamdan dilimler çekmektir, bense pastadan dilimler çekerim.» İşte **Cinnet**, bir kez daha tıpkı eski Londra günlerinde olduğu gibi «genç bir yönetmen»e dönüşen yetmiş yaşındaki bu gastronomun mutfağında pişmiş bu tür bir pastaya benzer.

Üç ay sonra Hitchcock, Victor Canning'in son romanı **The Rainbird Pattern**'in haklarını satın aldı. Olay yerini Los Angeles'ten San Francisco'ya aktardığı bu kitabın senaryosu üzerinde Ernest Lehmann ile birlikte çalışırken —bu filmin adı **Aile Oyunu** olacaktır— Hitchcock bir kalp ameliyatı geçirir ve bir **pacemaker**'le donatılır. Buna burada değinmekle hiçbir sır ifşa etmiş olmuyorum, zira son dört yıl içinde Hitchcock'un ziyaretine giden arkadaşlarından ve gazetecilerden çok azı onun gömleğinin önünü açarak göğsünün derisi altına yerleştirilmiş bu küçük dörtköşe cihazı göstermesinden mahrum kaldı.

Bilindiği gibi **pacemaker** aleti kalp atışlarını düzenlemeye yarar. Pille çalışan bu cihaz kalp atışlarının dakikada 70 vuruş dolayında kalmasını sağlar ve her ay kontrolden geçer — telefon aracılığıyla. Yapılması gereken tek iş, Seattle'daki (ya da Hitchcock için Chicago'daki) tıp merkezinin telefon numarasını çevirmek ve alıcıyı her şeyin yolunda gittiğini göstermek için göğsün üzerine yerleştirmektir.

Aile Oyunu'nun hazırlıkları sırasında Hitchcock'un ziyaretine giden biri onun en sevdiği eğlencesi olan, filmi

sahne sahne anlatma alışkanlığına katlanmak zorundaydı. Sanki Hitchcock kendine filmin çok sağlam temeller üzerine oturtulduğunu ve tüm örgüyü kafasında oluşturduğunu ispatlamak istiyordu.

Aile Oyunu'nda Hitchcock'a en ilginç gelen yan bir geometrik figürden diğerine geçişlerdi. Başlangıçta birbirine paralel yürüyen iki ayrı öykü tanıtılıyor, filmin sonunda tek bir noktada birleşmek üzere bu iki öykü giderek birbirine yaklaşıp içiçe geçiyordu.

Film, iki ayrı dünyalara mensup iki çiftle açılır. Bir yanda sahte bir medyumla (Barbara Harris) suç ortağı bir taksi şoförü (Bruce Dern) var. Şoförün çevreden farkettirmeden topladığı bilgileri kadın tahmin etmiş gibi satmaktadır. Öte yanda ise şık bir kuyumcu (William Devane) ve kız arkadaşı (Karen Black) var. Onların en büyük eğlencesi de önemli kişileri kaçırmak ve fidye olarak elmas istemek, bu muhteşem elmasları da oturma odasındaki avizeye asmak.

Mirasını bırakmak üzere oğlunu bulmak isteyen yaşlı bir kadın adına etrafta soruşturma yapan sahte medyumun aradığı piçle adam kaçıran kuyumcunun aynı kişi olduğunu izleyicinin anlamasıyla konu berraklaşıyor.

Ne var ki bu dört ana karakterin gerçekten karşı karşıya geldiğini görmesi için izleyicinin son makaraya kadar beklemesi gerek.

1976 yazında aynı anda hem Avrupa'da hem de Amerika'da gösterime giren **Aile Oyunu** izleyicilerden ve basından olumlu tepkiler aldı. Yüzde yüz Amerikan olan bu filminde Hitchcock, 2. Dünya Savaşı öncesi İngilteresi'nde yaptığı filmlerde başarıyla kullandığı dramatik adam kaçırma eylemiyle mizahı birbirine karıştırma formülüne geri dönmüştü. Bazı eleştirmenler bu filmi **Cinnet**'ten daha zayıf bulurken bazıları da öve öve göklere çıkardılar. Ancak Bruce Dern ve William Devane'in mükemmel oyunlarının yanısıra Barbara Harris'in medyum Blanche Tyler rolüne

şaşılacak derecede yaratıcı ve mizahi bir yorum getirdiği konusunda herkes birleşiyordu.

Hitchcock, asla uzun süre hareketsiz kalamaz. L'Homme Qui aimait les Femmes'ı (Kadınları Seven Adam) çektiğim Montpellier'ye yazdığı bir mektubunda şöyle diyordu: «Şu sıralar konu bulacağım diye çaresizlik içinde kıvranıyorum. Senin de farkına vardığın gibi, sen istediğini yapmakta özgür bir insansın. Bana gelince ben, ancak benden beklenen yapabilirim, yani bir korku ya da gerilim öyküsü, bu da bana çok ağır geliyor. Şu sıralar yazılan tüm öykülerin konusu sanki neo-Naziler, İsrail'e karşı savaşan Filistinliler ve buna benzer şeylerle ilgili. Hiçbirinde insancıl bir çatışmanın izi yok. Komedi Arabı nerden bulacaksın? İmkansız. Ya da neşeli bir İsrailli? Bunları anlatıyorum, çünkü şu sıralar üzerinde düşünmem için masama getirilenler bunlar. Bazen en iyi komedinin ya da dramanın hemen şuracıkta, ofisimde, Peggy, Sue ve Alpha ile çekilebileceğini düşünmeden edemiyorum. Bu işin en zor yanı içlerinden birinin öldürülmek zorunda olması, ben de buna dayanamam.»

Hitchcock'u 1976 Noel'inde 20 yıldır içinde bulunduğu Universal Stüdyolarındaki Alfred Hitchcock Productions'da ziyaret ettiğimde Sapık'ı ilk gördüğümden bu yana aklımı kurcalayıp duran bir soruyu sormadan edemedim. Janet Leigh'nin duş alırken öldürüldüğü sahnede elinde bıçak, banyoya giren adam kimdi? Peruk takmış Anthony Perkins mi? Bir kadın mı? Bir figüran mı? Bir dansçı mı? Katilin ışığa karşı çekildiği, yani yalnızca silüetinin görüldüğü anımsanacak olursa bu seçeneklerden her biri doğru olabilirdi. Hitchcock, o kişinin aslında peruk takmış bir kadın olduğunu, ancak bu sahneyi iki kez çekmek zorunda kaldıklarını anlattı, zira tek ışık kaynağı arkasından gelmekle birlikte ilk çekimlerde kadının yüzü tüm hatlarıyla açıkça

ortaya çıkmıştı, banyonun beyaz duvarları ışığı fazla yansıtmışlardı. Bu yüzden yaptıkları ikinci çekimde kızın yüzünü siyaha boyamışlar böylece karanlık, kolayca tanınmayacak bir silüet olarak perdeye yansımasını sağlamışlardı.

Sonra Hitchcock, büyük bir memnuniyet içinde 54. filminin konusunu seçtiğini açıklamıştı. Eski projelerinden birini yeniden ele alarak casus George Blake'in gerçek yaşam öyküsüne dayanarak Ronald Kirbridge'in yazdığı Kısa **Gece** adlı romanı filme çekecekti. Çift taraflı ajan olan Blake, SSCB adına casusluk yaptığı gerekçesiyle Old Bailey'de 42 yıl hapis cezasına mahkum edilmişti. 1956 Ekimi'nde yalnızca mahkum arkadaşlarının değil KGB tarafından örgütlenen Londra'nın yeraltı dünyasının bazı üyelerinin de yardımıyla Wormwood Scrubs'dan kaçtı.

Blake'in hücre arkadaşı Sean Bourke adlı bir İrlandalıydı ve ikisi birlikte kaçmışlardı. Sovyet Gizli Servisi gelip alana kadar Londra sokaklarında gezinip durmuşlardı. Sonra Moskova'ya götürüldüler.

Ne var ki vatan hasreti çeken Bourke bir yıl sonra İrlanda'ya dönmüş ve anılarını yazmaya başlamıştı. Kirbridge'in romanı işte bu anılara dayanmaktadır. İngiliz hükümeti Bourke'un sınır dışı edilmesini istemiş, ancak bu istek reddedilmiştir.

Bu arada Blake, Doğu Avrupa'da gezmekte ve annesine mektuplar yazmaktadır. Görevinden çekilmesinde bazı duygusal sorunların yattığı bellidir. Evliliği çıkmaza girmiş, karısı o kaçar kaçmaz boşanarak yeniden evlenmiştir.

Hitchcock'un öteki filmlerinden farklı olarak, daha doğrusu, insanın onun filmleri hakkında doğru ya da yanlış edindiği kanaatten farklı olarak Kısa **Gece**'de karakterler eylemden önde gelirler.

Kısa **Gece** aşk öyküsü de içeren bir gerilim filmi olmak yerine içinde gerilim ögeleri taşıyan aşk üzerine bir film olacaktır. Aslında bütün bu yıllar içinde Hitchcock'un en iyi siyah-beyaz filmi olan **Aşktan da Üstün**'ü de benzer bir biçimde tanımlamak mümkündür.

29 Nisan 1974'de New York Film Derneğinin yıllık galasını ünlü dostumuza ithaf etmesiyle yaşamımın en güzel «Hitchcock» gecesini geçirdim.

Bir gecede filmlerinden seçilmiş yüz kadar «clips» izledik, bunlar farklı başlıklar altında toplanmış en güzel sahnelerden biraraya toplanmıştı: Hitchcock'un şahsen perdede göründüğü yerler, kovalamacalar, kötü adamlar, katiller, aşk sahneleri ve iki sahnenin tamamı: **Gizli Teşkilat'ta**ki uçağın Cary Grant'a saldırdığı sahne ve **Tehlikeli Adam'** da zillerin çalındığı sahne.

Her bir bölümden önce Grace Kelly, Joan Fontaine, Teresa Wright, Janet Leigh gibi Hitchcock'un en güzel kadın yıldızları kısa bir açıklama yapmışlardı. Ben, onursal başkan seçilmek gibi bir lütfa erişmiştim ve ilk kez İngilizce konuşma yapacaktım- hiç o günkü kadar sahne korkusu yaşamadım.

O gece her birini ezbere bildiğim, ancak bir an için kendi bağlamlarından koparılmış olan tüm o film «clips» lerini yeniden seyrederken dikkatimi en çok çeken şey Hitchcock'un yapıtlarının aynı anda hem içten hem de vahşi olmalarıydı. Tüm aşk sahnelerinin bir cinayet sahnesi gibi, tüm cinayet sahnelerinin ise bir aşk sahnesi gibi düzenlendiklerini farkettim. Hitchcock'un tüm filmlerini iyi bilirim, dahası çok iyi bildiğimi düşünürdüm hep, ancak gördüklerim beni yıldırım çarpmışa döndürmüştü. Perde ardarda sıçrayan sular ve havai fişeklerle, sevinç çığlıkları, iç çekmeler, ölüm tıkırtıları, haykırışlar, akan kanlar, göz yaşları ve bükülen kollarla kaplanıyordu ve bana öyle geldi ki Hitchcock'un sinemasında aşk yapmakla ölmek aynı şeydi.

Gecenin sonunda alkışlar adeta göklere yükseldi, şimdi sıra Hitchcock'un birkaç şey söylemesi için sahneye çıkmasına gelmişti. Ama herkesin şaşkın bakışları altında ışıklar yeniden söndü ve Hitchcock göründü —ama perdede! Kapanış konuşmasını birkaç gün öncesinden Universal Stüdyolarının dekorları önünde filme çekmişti. Hitchcock bir kez

daha tüm yaşamına ve kariyerine damgasını vuran dürtülerine teslim olmuştu : Her zaman **duruma hakim olma dürtüsü**...

Işıklar yeniden yandı ve spotlardan biri Hitchcock'un karısıyla birlikte oturduğu locaya yöneldi : Bir şeyler söylemesi gerekiyordu, tek bir cümleyle yetindi : «Perdede de gördüğünüz gibi en iyisi makastır.» Bu, Hitchcock'un her zaman kullandığı çift anlamlı sözlerden biriydi. Bir yandan **Cinayet Var**'daki (Grace Kelly'nin şarkı söyleyen öğretmenin sırtının ortasına makası sapladığı sahne) cinayet sahnesinin en iyisi olduğu anlamına geliyordu; öte yandan muhtemelen kurgu odasında makas aracılığıyla gerçekleştirilen montaj çalışmasına yapılan bir göndermeydi.

Bugün, 1977'de, Hitchcock'un çalışmalarını örnek alan çok sayıda insan var. Bu çok doğal, çünkü o bir usta. Ancak her zaman olduğu gibi onlar ancak taklit edilebileni taklit ederler —konunun seçimini, hatta belki işleme biçimini de— ancak asla o ruha, filmlerin içine işlenen o kişiliğe asla erişemezler.

En ürkütücü öyküleri kendi korkuları yüzünden anlatan bu adam, elli yıl önce evlendiğinde bakir olan ve o günden bu yana kendi karısından başka hiçbir kadına yaklaşmamış olan bu adam, evet yalnızca bu adam cinayeti ve zinayı bir skandal olarak gösterebilir, yalnızca o, böyle bir şeyin nasıl yapılabileceğini bilebilirdi. Üstelik bence yalnızca onun böyle bir şey yapmaya **hakkı var**...

İşte bu nedenle, onun taklitçileri bir eser hırsızından başka bir şey olamadılar.

Hitchcock'un filmleri herhangi bir başka yönetmeninkilere oranla çok daha kalıcı olacaktır, çünkü her bir filmi o kadar büyük bir titizlik ve beceriyle işlenmiştir ki sinemada olsun televizyonda olsun yeni yapımların çoğunun çekiciliğiyle kolaylıkla boy ölçüşebilir.

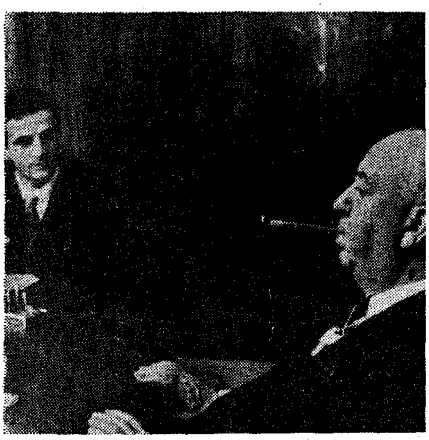
Hitchcock, filmlerinin ne gibi bir mesaj ilettiği soru-

suyla hiçbir zaman pek ilgilenmedi - hele başkaları için ne anlam taşıdığıyla hiç ilgilenmedi. Ancak hiçbir sinemacı Helen Scott ve benim sorduğumuz sorulara verdiği cevaplarda onun kadar dürüst davranamaz. Hiç kimse izleyiciye olduğu kadar kendisine de anlattığı öykülerindeki karmaşık mekanizmayı onun gibi betimleyemez.

Bu kitabı ilk tasarladığım günlerde, eleştirmenlik günlerimin anısı hâlâ canlıydı ve hâlâ okuyucuyu ikna etme arzusuyla doluydum. Bugün daha farklı bir yaklaşımım var, ancak bu beni **Kısa Gece**'yi yirmi yıl önce Sapık için duyduğum heyecan benzeri bir sabırsızlıkla beklemekten alıkoymuyor. Ama tabii Hitchcock sözkonusu olunca artık ikna edilmesi gereken insan da kalmadı. Tıpkı Fellini, Bergman ve Bunuel gibi Hitchcock da artık bir okuldur. Zaman ona arka çıkmış ve en dikkafalı eleştirmenlerini bile yıpratmıştır. Son tahlilde kazanan Hitchcock olmuştur.

François Truffaut
(1977)

Bölüm : 1



Çocukluk
Hapishane parmaklıkları arkasında
«Şafak Sökerken»
Michael Balcon
Kadın Kadına (Woman to Woman)
13 Numara (Number Thirteen)
Geleceğin Bayan Hitchcock'unu tanıtım
Melodramatik bir çekim :
Zevk Bahçesi (The Pleasure Garden)
Dağ Kartalı (The Mountain Eagle)

Truffaut : Bay Hitchcock, 13 Ağustos 1899'da Londra'da doğdunuz. Çocukluk yıllarınızla ilgili tek bildiğim şey, polis karakolunda geçen bir olay... Bu öykü gerçek mi?

Hitchcock : Evet doğru, beş altı yaşlarındaydım sanıyorum. Babam elime kısa bir not tutuşturarak beni karakola göndermişti. Polis şefi kağıdı okuyunca, «biz kötü çocuklara böyle yaparız» diyerek beni beş-on dakikalığına bir hücreye kapatmıştı.

T : Neden cezalandırılmıştınız?

H : Şu anda pek anımsayamıyorum, ama işin gerçeği, babam bana her zaman «ışık saçmayan küçük lambam» derdi. Ama o gün ne yaptığımı gerçekten çıkaramıyorum.

T : Babanızın çok katı biri olduğunu duymuştum.

H : Sadece sinirli bir kişiydi diyelim. Başka ne söyleyebilirim ki? Ailem tiyatroyu pek severdi. Geriye dönüp de şöyle bir düşünce, son derece eksantrik bir aile olduğumuzu düşünüyorum. Hani «uslu» çocuklar vardır ya, işte ben onlardan biriydim. Aile toplantılarında bir köşeye çekilir, saatlerce uslu uslu otururdum. Olup bitenleri izlerdim. Bu sayede iyi bir gözlemci oldum. Her zaman öyleydim, halen de öyleyim. Hayal gücü geniş, ama çok yalnız bir çocuktum. Oyun oynamak için tek bir arkadaş bile bulamadığımı anımsıyorum. Ben de kendi oyunlarımı keşfederek tek başıma oynardım.

Beni okula çok küçük yaşta verdiler. Londra'daki St. Ignatius Kolejine... Burası, Cizvit mezhebine bağlı bir okuldu. Ailem, koyu Katolikti. Sadece bu özellik bile, İngiltere gibi Protestan bir ülkede sıradışı (eksantrik) olmak için yeterlidir. Muhtemelen bu Cizvitlerin yanında kaldığım bu dönemde bende bir tür korku kökleşti, günah olan bir şeyi yapma endişesi şeklinde ortaya çıkan ahlaksal kökenli bir

korku gelişti. Her zaman da bundan kaçınmaya çaba gösterdim. Neden? Belki de fiziksel korku nedeniyle... Fiziksel cezadan hep korkmuşumdur. O günlerde Cizvitler çok sert lastikten yapılmış bir sopa kullanırlardı. Sanıyorum bugün de kullanıyorlar. Ceza öyle olur olmaz uygulanmazdı, cezanın infaz ediliş şekli önemliydi... Dersten sonra başrahibi görmeye çıkmamız söylenirdi. O da ciddi bir yüz ifadesiyle isminizi, çarptırıldığınız cezanın niteliğiyle birlikte deftere yazardı. Ondan sonra koca bir gün, cezanın infaz edilmesini beklemekle geçerdi.

T : Bir yerde, ortalamanın üzerinde bir öğrenci olduğunuzu, en kuvvetli dersinizin de coğrafya olduğunu okumuştum.

H : Daima sınıfın en yüksek notları alan dört-beş öğrencisinden biriydim. Birinci hiç olamadım, ikinciliği bir ya da iki kez elde ettim, genelde dördüncü ya da beşinciydim. Beni fazlasıyla dalgın bulurlardı.

T : Mühendis olmak, o yıllarda istekleriniz arasında mıydı?

H : Küçük çocuklara büyüyünce ne olmak istedikleri hep sorulmuştur. Bu arada polis olmayı hiç istemediğimi gururla söyleyebilirim. Mühendis olmak istediğimi söylediğimde, ailem beni ciddiye aldı ve bu konuda uzmanlaşmış bir okula gönderdi. Mühendislik ve Navigasyon okulunda mekanik, elektrik, akustik ve navigasyon üzerine eğitim gördüm.

T : Öyleyse bilimsel konulara karşı da eğiliminiz vardı?

H : Belki. Mühendislik bilgisi, güç ve hareketin, elektriğin temel kanunları üzerine hem uygulamalı hem de teorik bilgi edindim. Okul bittiği zaman çalışmam gerekiyordu. Henley Telgraf Şirketinde çalışmaya başladım. Aynı zamanda, Londra Üniversitesinde de sanat derslerine giriyordum.

Henley'de çalışırken elektrik kabloları konusunda uzmanlaştım. 19 yaşıma geldiğimde şirketin teknik danışmanı olmuştum.

T : Sinemayla o yıllarda da ilgilendiniz mi?

H : Yıllardan beri ilgileniyordum. Sinemaya ve sahneye karşı müthiş bir isteğim vardı. Sık sık tek başıma gala gecelerine giderdim. 16 yaşından itibaren sinema dergileri

okumaya başladım. Ama magazinlerden çok profesyonel ve ticari yanı ağır basan gazeteleri okuyordum. Londra Üniversitesinde sanat derslerine devam etmeye başlayınca, Henley Şirketi beni reklam bölümüne transfer etti. İşte orada, çizmek için de fırsat doğdu bana...

T : Ne tür çizgiler?

H : Elektrik kablosu reklamları için çeşitli dizaynlar. İşte bu çalışmalarım, sinemaya doğru ilk adımlarım olarak, bu alana kaymamda büyük yardım sağladı.

T : O dönemde sizi etkileyen, özellikle hatırladığınız filmler var mı?

H : Tiyatroya da sık sık gitmeme karşın sinemayı yeğlerdim. Amerikan filmleri, İngiliz filmlerine oranla daha çekici geliyordu. UFA'ya öncülük eden Decla-Bioscop Şirketinin yaptığı Alman filmlerinin yanısıra Paramount Famous Players Şirketinin tüm filmlerini, Chaplin'in, Griffith'in, Buster Keaton'ın, Douglas Fairbanks'in, Mary Pickford'un filmlerini gördüm. Murnau da bu şirkette çalışıyordu.

T : Sizde çok özel bir etki bırakan tek bir film adı verebilir misiniz?

H : Delta-Bioscop'un çok ünlü filmlerinden biri... İsmi : **Der müde Tod** (Üç Işık).

T : Fritz Lang'ın yönettiği film değil miydi bu? İngilizce ismi sanıyorum Destiny **(Kader) idi.**

H : Olabilir, anımsadığım kadarıyla başrolünde Bernhard Goetzke vardı.

T : Murnau'nun filmlerini sever miydiniz?

H : Evet ama, onlar daha sonra gelir. 1923 veya 24'te...

T : 1920 yılında hangi filmler gösterime girmişti?

H : **Monsieur Prince** filmini anımsıyorum. İngiltere'de **Whiffles** adıyla gösterilmişti.

T : Sık sık söylediğiniz bir söz var: «Tüm yönetmenler gibi ben de Griffith'den etkilendim.»

H : Onun özellikle **Intolerance** (Hoşgörüsüzlük) ve **The Birth of a Nation** (Bir Ulus Doğuyor) filmlerini çok iyi anımsıyorum.

T : Henley'den çıkıp bir film şirketine girmeniz nasıl oldu?

H : Bir Amerikan şirketi olan Paramount Famous Players-Lasky'nin Londra'nın Islington bölgesinde bir şube açacağını gazetede okumuştum. Burada büyük bir stüdyo inşa edeceklerdi, bir de üretim planı yayınlamışlardı. İlanda, bir kitaptan alınan bir de resim gördüm. İsmini şimdi anımsamıyorum. O kitabı, Henley'de çalışırken okudum ve filmlerin ara-yazılarında kullanılabilecek illüstrasyonlar için çeşitli çizimler yaptım.

T : «Ara-yazı» derken, sessiz filmlerdeki diyalogları belirten yazıları kastediyorsunuz, değil mi?

H : Evet, o yıllarda yazılar resimlendirilerek verilirdi. Her kartta, öyküyü anlatan kısa bir yazı, diyalog ve küçük bir çizim vardı. O günlerin en ünlü öykü anlatım yazıları «Şafak sökünce...» ya da «Ertesi sabah...» gibi başlıklardı. Örneğin, eğer metinde «George, son derece hızlı bir yaşam sürüyordu», yazıyorsa, ben de tam cümlenin altına iki ucunda da alev olan bir mum çizerdim. Ne kadar çocukça, değil mi?

T : Yani siz inisiyatifi ele aldınız ve sonra hazırlıklarınızı Famous Players'e gösterdiniz?

H : Evet, onlara çizimlerimi gösterdim. Benimle bir kez daha görüşmek istediler. Daha sonra başlıklar bölümünün başkanı oldum. Ardından da stüdyonun yazarlar bölümünde çalışmaya başladım. Bölüm başkanının emrinde iki Amerikalı yazar vardı. Bir film tamamlandığında, yazarlar bölümünün başkanı ya başlıkları belirliyor ya da orijinal senaryoda bulunan başlıkları oturup yeniden yazıyordu. O yıllarda öykü ve diyalog başlıklarını kullanmak suretiyle, bir senaryonun anlamını tümüyle değiştirmek mümkündü.

T : Bu nasıl yapılıyordu?

H : Perdedeki aktör konuşmaya başlayıp diyalog ekranda belirince, yazıları hazırlayanlar aktöre ne isterlerse onu söyletebiliyorlardı. Pek çok kötü film bu sayede «kurtulmuş» tur. Örneğin, bir dramın filme alınışı zayıf kaçmış ya da ortaya komik bir şey çıkmışsa filmin tamamına bir komedi

filmiymiş gibi yazılar yazılabiliyor ve film de o haliyle bir «hit» olabiliyordu. Yani bir çeşit «hiciv» diyebiliriz. Kısacası, istedikten sonra yapılamayacak şey yoktu. Buna bir filmin sonunu alıp en başına koymak da dahil...

T : Ve tüm bunlar, size film yapımının içyüzünü görme şansını verdi...

H : Evet, o günlerde çok sayıda Amerikalı yazarla tanışıp senaryo yazma tekniğini öğrendim. Bazen fazladan bir sahneye ihtiyaç duyulduğunda benim yazmama izin veriyorlardı. Bununla birlikte Famous'ın İngiltere'de yaptığı filmler Amerika'da pek tutulmuyordu. Bu nedenle stüdyo, zamanla İngiliz yapımcılara kiralanmaya başlandı.

Bu arada bir dergide okuduğum bir romanı, sırf deneme olsun diye senaryo haline getirdim. Bir Amerikan şirketinin, bu romanın telif haklarını elinde tuttuğunu biliyordum ama, dediğim gibi sadece bir denemeydi.

İngiliz yapımcılarının Islington Stüdyolarını devralmaları üzerine iş için onlara başvurdum. Böylece yönetmen yardımcısı olarak çalışmaya başladım.

T : Michael Balcon'la mı?

H : Hayır, o daha sonra... Ondan önce Londralı ünlü oyuncu Seymour Hicks'in oynadığı **Always Tell Your Wife** (Mutlaka Karına Anlat) filminde çalıştım. Bir gün filmin yönetmeniyle kavga edince, bana gelip «gel bu filmi birlikte bitirelim» dedi. Ona yardım ettim ve filmi tamamladık.

Bu arada, Michael Balcon tarafından oluşturulan şirket, stüdyoyu kiralamıştı. Ben de maceraya atılarak, bu şirkette yönetmen yardımcısı oldum. Balcon'ın, Victor Savilla ve John Freedman'le birlikte kurduğu bir şirketti. **Woman to Woman** (Kadın Kadına) adlı bir oyunun film haklarını satın almışlardı. İşte o günlerde, «bize şimdi bir senaryo gerekli» dediklerini duyunca, «ben yapabilirim» diye atıldım. Şaşırarak, «siz mi? Şimdiye kadar hiç senaryo yazdınız mı?» diye sordular. Ben de deneme olarak yazdığım senaryoyu gösterdim. Çok beğendiler, böylece işi aldım. Yıl, 1922'ydi...

T : Anlıyorum, o zaman 23 yaşındaydınız. Ama sormak istediğim bir şey var. Daha önceleri Number Thirteen **(13 Numara) adlı bir film yönetmemiş miydiniz?**

H : Şu iki bobinlik film... Onu hiçbir zaman bitiremedim.

T : Belgeseldi, değil mi?

H : Hayır. Stüdyoda daha önce Chaplin'le çalışmış bir kadın vardı. O yıllarda Chaplin'le çalışanlar, kim olursa olsun zirvede sayılıyordu. İşte o kadın bir öykü yazmıştı, biraz da para bulduk. Gerçekten iyi bir şey değildi. Zaten tam o sıralarda da Amerikalılar stüdyolarını kapattılar.

T : Ben Woman to Woman'ı **görmedim. Doğrusu, öyküsünü de bilmiyorum.**

H : Az önce de söylediğim gibi o günlerde 23 yaşındaydım ve tek bir kızla bile çıkmamıştım. Hatta içki bile içmezdim. Öyküsü, Londra'da «hit» olan bir oyundan alınmıştı. Birinci Dünya Savaşına katılan bir İngiliz subayını anlatıyordu. Paris'e gidiyor, orada bir dansçı kadınla ilişkiye giriyor, sonra cepheye geri dönüyor. Savaş sırasında hafızasını kaybedince, İngiltere'ye dönüyor ve orada sosyeteden bir kadınla evleniyor. Filmin sonlarında dansçı kadın kucağında çocuğuyla çıka geliyor. Buhran... Öykü, dansçı kadının ölümüyle bitiyor.

T : Bu filmi Graham Cutts yönetmişti. Siz de uyarlamayı ve diyalogları yazdınız. Aynı zamanda da yönetmen yardımcısıydınız, değil mi?

H : Daha da fazlası... Filmde sanat yönetmenliğini üstlenen arkadaşım çalışamayacağını söylemişti. Sanat yönetmenliği için gönüllü olduğumu belirttim. Sonuçta, sanat yönetmenliğini aldığım gibi, yapım çalışmalarına da yardımcı oldum. Alma Reville de, filmin hem kurgucusu hem de script-girl'lüydü. Biliyorsunuz, Alma daha sonra eşim oldu. O yıllarda kurguyu yapanla script-girl genelde aynı kişiler olurlardı. Bugün script-girl pek çok defter tutmak zorunda. Aslında gerçek bir muhasebeci olmak zorunda. İşte eşimle de o filmde çalışırken tanıştım.

Daha sonra değişik filmlerde çeşitli görevler üstlenme-

yi sürdürdüm. İkinci filmim, **The White Shadow** (Beyaz Gölge), üçüncüsü **The Passionate Adventure** (İhtiraslı Serüven), dördüncüsü **The Blackguard**'dı (Siyah Muhafız). Ardından beşinci filmim, **The Prude's Fall** (İffetin Düşüşü) geldi.

T : Şimdi tüm bu filmleri anımsarken hepsini aynı kefeye mi koyuyorsunuz, yoksa bir öncelik sıralamanız var mı?

H : Bence **Woman to Woman** aralarında en iyi ve en başarılı olanıydı. Bu dizinin sonuncusu olan **The Prude's Fall**'ı çekerken yönetmen, kız arkadaşını da yanına almış ve hep birlikte Venedik'e gitmiştik. Çok masraflı bir yolculuk oldu. Yönetmenin kız arkadaşı, filmin çekileceği mekanları bir türlü beğenmiyordu. Sonunda tek bir sahne bile çekemeden stüdyoya dönmek zorunda kaldık. Film bittiğinde yönetmen, yapımcıya beni bir daha görmek istemediğini söylemiş. Çalıştığım birimde, birinin «politik» davranmış olduğundan hep kuşkulanmışımdır.

T : Tüm bu filmlerin çekimi ne kadar zaman almıştı?

H : Her biri altı hafta kadar sürmüştü.

T : Sanıyorum o yıllarda, bir sanatçının film yapma yeteneği, en az yazıya ihtiyaç gösteren filmleri yapmasıyla ölçülüyordu, değil mi?

H : Kesinlikle öyle...

T : Ama tiyatro oyunlarından uyarlanmış pek çok senaryo da yok muydu?

H : **The Farmer's Wife** (Çiftçinin Karısı) adlı bir sessiz film yapmıştım. Aslı tamamen diyaloğa dayalı bir oyundu. Ama biz yazı kullanmaktan olabildiğince kaçınarak görüntüleri konuşturmaya çalıştık. Tek bir ara-yazısı bile olmayan film ise, sanıyorum Emil Jannings'in **The Last Laugh** (Son Kahkaha) filmiydi.

T : Murnau'nun en iyi filmlerinden biri. Harikaydı...

H : Ben UFA'da çalışırken, onlar bu filmi çekiyorlardı. Murnau, bu filmde Esperanto'nun bir türünü kullanarak uluslararası bir dil oluşturmaya bile çalışmıştı. Bütün sokak işa-

retleri, afişler, dükkan tabelaları hep bu yapay dilde yazılmıştı.

T : Evet, Emil Jannings'in evindeki yazı ve işaretlerin çoğu Almanca'ydı. Ama Grand Hotel'dekiler Esperanto dilindeydi. Sanıyorum o tarihten sonra, eğitimini de aldığınız konu olan film yapımının teknik yönüyle gittikçe artan bir ağırlıkta ilgilenmeye başladınız.

H : Amerikan filmlerindeki görüntülerin, İngiliz filmlerine oranla üstünlüğünün farkındaydım. 18 yaşındayken bir hobi olarak fotoğrafçılıkla uğraşmıştım. Örneğin, Amerikalıların öndeki görüntüleri, geriden aydınlatmayla arka plandan ayırmaya özen gösterdiklerini farketmiştim. İngiliz filmlerinde ise, öndeki görüntüler, arka planın önünde adeta eriyordu. Hiçbir ayrılma ya da boyut duygusu vermiyordu.

T : Böylece 1925 yılına geldik. The Prude's Fall**'ın çekiminden sonra yönetmen, sizi yardımcısı olarak görmek istemediğini söylemişti. Michael Balcon'ın yönetmenlik teklifi de aynı tarihlere mi rastlıyor?**

H : Balcon, «film yönetmeye ne dersin?» diye sormuştu. Ben de, «bu konuda hiç düşünmedim» demiştim. İşin doğrusu, gerçekten de düşünmemiştim. Senaryo yazıp sanat yönetmenliği yapmaktan memnundum. Kendimi bir yönetmen olarak hiç düşünmemiştim.

Neyse, Balcon bana, bir İngiliz-Alman ortak yapım teklifi aldığını söyledi. Senaryoyu yazmakla başka bir yazar görevlendirildi ve ben de Münih'e gittim. Karım Almada bu filmde asistanımdı. O günlerde henüz evli değildik. Hiçbir günaha sapmamış temiz bir aşkımız vardı.

T : Bu film, Oliver Sandys'in bir romanından alınan The Pleasure Garden **(Zevk Bahçesi) filmiydi. Anımsadığım kadarıyla hareketli bir filmdi.***

* Patsy, Plaasure Garden tiyatrosunun korosunda çalışmaktadır. Kız arkadaşı Jill'e iş bulur. Jill, kolonilerden birinde yerleşmiş Hugh adlı biriyle nişanlıdır.

H : Bir melodramdı. Ama içinde çok ilginç sahneler vardı. Çekimi hakkında söylemek istediğim bir şey var. Bu film, benim ilk yönetmenlik deneyimim olduğu için, biraz dram merakına kapılmam bana çok doğal geliyor.

Neyse, cumartesi akşamı 19.40'da Münih İstasyonundayım. İtalya'da yapılacak çekimlere gitmek için hazırım. İstasyonda trenin kalkmasını beklerken kendi kendime «bu senin ilk filmin» diyorum. Günümüzde çekim yerine gitmek üzere yola çıktığımda yanımda en az 140 kişilik bir ekip olur, ama o gün yanımda sadece başrol oyuncusu Miles Mander, kameraman Baron Vintimiglia ve filmde, boğulan yerli kadını oynayacak olan genç bir kız vardı. Cenova'da bir geminin limandan hareketi sahnesini çekeceğimiz için, bir de haber filmi kameramanı vardı. Geminin kalkışını, biri güvertede, biri de kıyıda olmak üzere iki ayrı kamerayla çekecektik. Daha sonra da gemi, oyuncuları ve haber filmi kameramanını kıyıya geri götürmemiz için limanın dışında duracaktı. Limana dönünce, uğurladıkları yolculara el sallayanları görüntüleyecektik.

Daha sonraki sahne San Remo'daydı. Bu sahnede, genç kız intihar etmek amacıyla denizde açıklara doğru yürür-

Patsy, Hugh'un meslektaşı olan Levett'le evlenir. Como gölündeki bir balayının ardından Levett, koloniye gitmek üzere yola çıkar. Londra'da hayatını yaşayan ve diğer erkeklerin dikkatlerini üzerine çekmekten zevk duyan Jill, nişanlısının onu beklediği adaya gitmeyi sürekli olarak ertelemektedir.

Ama Patsy, kocasıyla buluşmak için Londra'dan ayrılır. Kocasını bir yerli kızın kolları arasında bulunca tüm dünyası yıkılır. Kocasını terketmeye karar verdiğini söyleyince paniğe kapılan Levett, yerli kızı boğar ve ölümüne bir intihar süsü vermeye kalkışır. Sonra da Patsy'e düşman kesilir. Tam onu öldürmek üzereyken, bir doktor tarafından vurulur. Jill'in terkettiği Hugh ise Patsy'e aşık olur ve ikisi, yeni bir hayata başlarlar.

ken, öyküdeki kötü adam da peşinden koşar ve kızın başını suyun içine iyice bastırarak öldürür. Daha sonra da kızın cesedini kıyıya getirerek «onu kurtarmak için elimden geleni yaptım» der.

Daha sonraki sahneler Como Gölünde, Villa d'Este Oteli'nde yapılacaktı. Balayı, gölde aşk sahneleri, harika bir romantizm, vesaire...

Gelecekteki eşim de o gece Münih'te istasyonda. İkimiz sohbet ediyoruz. Bizimle birlikte gelmiyor —o zamanlar 24 yaşında, şu kadarcık bir şeydi— görevi, Hollywood'dan gelecek olan kadın başrol oyuncusu Virginia Valli'yi karşılamak üzere Cherbourg'a gitmekti. Virginia Valli, döneminin en büyük yıldızlarından biriydi. Universal'in ise en büyük yıldızıydı. Filmde Patsy rolünü oynuyordu. Nişanlım, onu Cherbourg'da **Aquitania**'dan alıp Paris'e götürecek, giysilerini alacak, daha sonra da Villa d'Este'de bizimle buluşacaktı.

Tarifeye göre trenin saat 20'de kalkması gerekiyor. Harekete iki dakika kalmıştı ki, filmin aktörü Miles Mander, birden «Tanrım! Makyaj çantamı takside unuttum!» diye bağırarak trenden fırlıyor.

Ben de arkasından «Cenova'da Bristol Otelindeyiz. Yarın akşamki trenle gel. Çekime salı günü başlayacağız» diye sesleniyorum. O günün cumartesi olduğunu ve çekimlere hazırlanmak için pazar sabahı Cenova'da olmamız gerektiğini tekrar anımsatmak isterim.

Saat sekiz olmuş, ama tren hâlâ kalkmıyor. Birkaç dakika daha geçiyor. Saat 20.10 oluyor. Derken tren ağır ağır hareket etmeye başlıyor. Birden dışarda garip sesler. Baktım, Miles Mander kapıdaki engeli aşmış peşinde üç istasyon memuru platform boyunca koşturuyor. Makyaj çantasını bulmuştu ve son anda son vagonu yakalamayı başardı.

Film, bir dramla başlamıştı ama bu sadece bir başlangıçtı.

Tren artık yola çıkmış. Hesapları tutacak kimse olmadı-

ğı için bu işi benim üstlenmem gerekiyor. Hesaplar, yönetmenlikten daha önemlidir. Para konusunda çok ince eleyip sık dokumak zorundayım. Yataklı vagonlardayız. Avusturya-İtalya sınırına vardığımızda Vintigmilia, «çok dikkatli ol, kamerayı deklare etmeyeceğiz. Yoksa her mercek için gümrük alırlar» diyor.

«Bu da ne demek?» diye soruyorum. «Alman şirketi, kamerayı saklamamızı söyledi» karşılığını veriyor. Kamerayı nereye sakladığını sorunca da «yatağının altında» cevabını alıyorum. Bilirsiniz, polisten her zaman korkmuşumdur. Soğuk soğuk terler dökmeye başlıyorum. Sonra, kameranın yanısıra 10 bin feet uzunluğundaki çekilmemiş filmin de deklare edilmemesi gerektiğini öğreniyorum.

Gümrük görevlileri, kompartmanımıza giriyorlar. Büyük bir gerilim içindeyim. Kamerayı bulamıyorlar ama filmi keşfediyorlar ve deklare etmediğimiz için de el koyuyorlar.

Böylece ertesi gün Cenova'ya iniyoruz, ama elimizde tek metre bile film yok. Tüm günü de film bulabilmek için dolaşmakla geçiriyoruz. Pazartesi sabahı portatif kamerayı kullanan kameramanı, Kodak marka ham film alması için Milano'ya göndermeye karar veriyorum. Bir yandan da hâlâ hesap yapmakla meşgulüm: Liret'i mark'a; mark'ı liret'e çevirip duruyorum. Tüm bunlar aklımı karmakarışık ediyor. Kameraman öğle saatlerinde geri döndüğünde yanında 20 pound'luk film var. O sırada, sınırda el konulan 10 bin feet uzunluğundaki filmin geldiği, gümrüğünü hemen ödememiz gerektiği haber veriliyor. Durup dururken 20 pound'u boş yere harcamıştım. Küçük bir bütçe içinde oldukça önemli bir miktar. Oradaki sahneleri çekebilmemiz için artık elimizde çok az bir para var.

Salı günü, gemi limandan öğle saatinde ayrılacak. Güney Amerika'ya gidecek «Lloyd Prestino» adlı büyük bir gemiydi. Limanın dışına çıkmak için bir römork kiralamamız gerekiyor. Bir 10 pound da bu işe gidiyor. Sonunda her şey hazır. Ama saat 10.30'da römorkçuya bahşişini vermek

için cüzdanımı çıkardığımda boş olduğunu görüyorum. Metelik bile yok!

10 bin liret yokolmuş. Koşa koşa otele gidip yatağın altına, her yere bakıyorum. Paranın izi bile yok. Hemen polise giderek ben uyurken odama birisinin girmiş olabileceğini anlatıyorum. İyi ki uyuyormuşum, yoksa adam beni bıçaklayabilirdi, diye düşünüyorum. Çaresizim ama çalışmaya devam etmeli. Böylece ilk yönetmenliğimin verdiği heyecan içinde paranın kaybolmasını da unutuyorum.

Ama çekim tamamlandığında yeniden bunalmaya başlıyorum. Kameramandan 10, aktörden 15 pound borç alıyorum. Bunlar da ihtiyaçlarımızı karşılamadığı için, Londra'ya bir mektup yazarak ücretimden bir miktar avans istiyorum. Aynı anda Münih'teki şirkete de «biraz paraya ihtiyacım olabilir» diyerek bir mektup hazırlıyorum. Ama bu mektubu göndermeye bile cesaretim yok. «Bu kadar erken paraya ihtiyacın olacağını nasıl bilebilirsin?» diyebilirler. Böylece sadece Londra'ya mektup gönderiyorum.

Sonra, San Remo'daki seti kurmadan önce öğle yemeğini yemek için Bristol Oteline dönüyoruz. Yemekten sonra sokağa çıkıyorum. Yanımda kameraman Vintimiglia'yla, filmde kendisini denize atacak olan yerli kızı oynayacak olan Alman kız var. Onlarla birlikte bir de, işini tamamladığı için Münih'e dönmeye hazırlanan haber kamerası operatörü var. Üçü kafa kafaya vermiş, kendi aralarında ciddi ciddi bir şeyler konuşuyorlar. Yanlarına gidip «bir sorun mu var?» diye soruyorum.

«Evet» diyorlar. «Kızın denize girmesi mümkün değil.»

«Ne demek bu? Neden giremiyormuş?» diye soruyorum.

Israr ediyorlar. «Evet doğru denize giremez. Herhalde anlıyorsunuz...»

Hayret içinde «hayır» diyorum, «ne demek istiyorsunuz?»

Ve orada, kaldırımın üstünde, önümüzden ve arkamızdan insanlar geçerken iki kameraman bana, kadınların aybaşı halinden sözediyorlar. Böyle bir şeyi hayatımda duy-

mamıştım! Ayrıntılara inerek devam ediyorlar. Ben de neyi anlatmak istediklerini kavramaya çalışarak dikkatle dinliyorum. Açıklamalarını bitirdiklerinde hâlâ anlamıyorum. Tek düşünebildiğim şey, bu kızı buraya kadar getirebilmek için boşuna ziyan ettiğim mark ve liret'ler... Öfkeyle, «bunu bize üç gün önce Münih'teyken neden anlatmadı?» diye homurdanıyorum.

Neyse, onu kameramanla birlikte gönderiyoruz ve Alassio'ya geçiyoruz. Başka bir kız bulmayı başarıyoruz. Ama bu yeni kız, eskisini aratacak kadar şişman. Başroldeki erkeğin onu kaldırması mümkün değil. Onu sulardan her kaldırıp çıkartma teşebbüsünde düşürüyor. Çekimi izleyen yüzlerce kişi, kahkahalarla gülüyor. Tam kaldırmayı başardığında da, kameraya giren görüntünün sağ köşesinde, deniz kabuğu toplamakla meşgul olan kısa boylu yaşlı bir kadın dimdik kameraya bakıyor!

Sonra Villa d'Este yolu üzerinde trendeyiz. Ve ben çok sinirliyim. Çünkü Hollywoodlu yıldız Virginia Valli gelmiş. Bunun ilk filmim olduğunu anlamasını istemiyorum. Nişanlıma ilk söylediğim şey şu: «Paran var mı?»

«Hayır!» diyor.

«Ama yanında yeteri kadar vardı.»

«Evet, ama yanında Carmelita Geraghty diye bir başka sanatçıyı daha getirdi. Onları Westminster Oteline götürmeye çalıştım, ama Claridge Otelinde kalmakta ısrar ettiler.»

Nişanlıma tüm dertlerimi döküyorum. O sırada çekimlere de başlıyoruz. Her şey yolunda gidiyor. Tabii o günlerde gece sahnelerini güneş altında çekiyoruz, sonradan da filmi mavi boyaya batırıyoruz. Her çekimden sonra nişanlıma dönerek «oldu mu?» diye soruyorum.

Artık Münih'e telgraf çekerek biraz paraya ihtiyacımız olduğunu söylemeye cesaretim var. Bu arada Londra'dan istediğim avans da geliyor. Ama aktör, tüm cimriliğini göstererek parasını geri istiyor. Nedenini sorunca da, terzisinin kendisinden para istediğini söylüyor. Tabii ki yalan!

Bu arada heyecan sürüp gidiyor. Münih'ten bir miktar para geliyor, ama otel faturasını, romörkün kirasını ve öteki ufak tefek masrafları düşündükçe içim içimi yiyor. Münih'e gitmeden bir gece önce müthiş sinirliyim. Bildiğiniz gibi, ne film yıldızı bunun ilk filmim olduğunu anlasm istiyorum ne de paramızın olmadığını... Artık iyice fakirleştik. Ben de cimrinin biri olup çıktım. Olguların yönünü değiştirip, o ikinci kızı getirdiği için nişanlımı suçlamaya çalışıyorum. «Madem getirdim» diyorum, «git yıldızından 200 dolar borç al.»

Virginia'ya bir hikaye uyduruyor ve parayla geri geliyor. Bu para otel faturasını ödememi ve yataklı vagon biletlerini almamı sağlıyor. Ertesi gün Münih'te olmak için Zürih'te aktarma yapmamız gerekiyor. İstasyonda iki Amerikalı kızın fazla bagajlarının ücretini de bana ödetiyorlar. Artık tamamen parasız kalmak üzereyiz.

Yeniden plan yapmaya başlamalıyım. Şu lanet olası hesaplar! Bildiğiniz gibi, kirli işlerimi hep nişanlıma yaptırıyorum. Gidip iki Amerikalıya, yemeğe çıkmayı isteyip istemediklerini sormasını istiyorum. Şansımzı var ki, yabancı trenlerde yemek yemeyeceklerini, yanlarında sandviç getirdiklerini söylüyorlar. Bu da, biz yemek yiyebileceğiz demektir. Yeniden hesaplarımın başına dönüyor ve liret'i, İsviçre frank'ına çevirmekle, birkaç peni kaybımız olacağını farkediyorum. Tren gecikiyor ve Zürih'te aktarma yapmalıyız. Saat 9.00'da istasyondan çıkan bir tren görüyoruz: Bizim trenimiz! Geceyi Zürih'te geçirmemiz gerekecek. Ama o kadar az paramız var ki! Sonunda trenimiz duruyor. Gerilim had safhaya ulaşıyor. O sırada hamallar koşa koşa geliyorlar, ben de el hareketleriyle gitmelerini söylüyorum —çok pahalı— çantaları kendim taşımaya başlıyorum. Bilirsiniz, İsviçre trenlerinde pencerelerin çerçevesi yoktur. Valizlerden birinin alt tarafı cama çarpıyor ve ömrüm boyunca hep kulaklarımda çınlayan müthiş bir şangırtı duyuyorum.

Bir demiryolu görevlisi hemen yanıma gelerek «Mösyö, lütfen bu taraftan» diyor.

Gar müdürünün odasına alınıyorum. Orada kırılan camın bana 35 İsviçre frank'ına malolacağı bildiriliyor. Onu da ödedikten sonra Münih'e cebimde 1 fenikle iniyorum. İşte benim ilk dış çekimim...

T : Tam bir roman gibi, doğrusu senaryonun kendisinden daha heyecanlı. Ama dikkatimi çeken bir nokta var. O yıllarda cinsel konularda bilgisiz ve tümüyle bakir olduğunuzu öne sürdünüz. Ama Zevk Bahçesi'nde Patsy ve Jill, birisi pijama, öteki gecelik giymiş olarak gerçekten bir çift izlemini veriyorlar. Kiracı'da (The Lodger) ise buna benzer bir anlam, locada erkeksi görünümlü bir esmer kadının kucağında oturan küçük sarışınla daha belirgin olarak ortaya çıkıyor. Başka bir deyişle, ilk filmlerinizden itibaren, anormal olana bir merakınız varmış gibi bir izlenim yaratıyorsunuz.

H : Dediğiniz gerçek olabilir ama çok derinlemesine değil, daha çok yüzeysel. O yıllarda oldukça saftım. **Zevk Bahçesi**'ndeki iki kızın davranışı, 1924 yılında Berlin'de yönetmen yardımcısıyken yaşadığım bir olaydan esinlenmeydi. Son derece saygıdeğer bir İngiliz ailesi, beni ve yönetmeni yemeğe davet etmişti. Ailenin yanında kalan genç kız, UFA' daki patronlardan birinin kızıydı. Ben tek kelime Almanca anlamıyordum. Akşam yemeğinden sonra, erkeklerin birbirleriyle dans ettikleri bir gece kulübüne gittik. Ayrıca kadın çiftler de vardı. Daha sonra, biri 19 öteki 30 yaşlarında olan iki Alman kızı bizi eve götürmeyi teklif ettiler. Araba bir otelin önünde durdu. İçeri girmemiz için ısrar ettiler. Otel odasında, «nein, nein» diye karşılık verdiğim bazı teklifler de bulundular. Sonra epeyce konyak içtik, arkasından da iki kız yatağa girdiler. Gerçekten «gemütlich» bir Alman aile suaresiydi.

T : Anlıyorum. Zevk Bahçesi'nin stüdyo çalışmaları tamamen Almanya'da mı yapıldı?

H : Evet, Münih'te. Tamamlanmış halini, filmi izlemek için Londra'dan gelen Michael Balcon'a gösterdik.

Filmin sonunda Levett'in vahşileştiği ve Patsy'yi enli bir

kılıçla öldürmekle tehdit ettiği bir sahne vardı. Doktor elinde tüfekle gelir. O sahnede yaptığım şey, patlayan tüfeği ön plana, çılgın adamla kadın kahramanı da arka plana yerleştirmekti. Doktor, belirli bir uzaklıktan ateş ediyor ve mermi, çılgın adama saplanıyor. Şok bir an için adamın aklını başına getiriyor. Doktora doğru dönüp son derece normal bir ifadeyle «merhaba doktor» derken yüzündeki vahşi bakışlar yokoluyor. Sonra yaralandığını farkediyor, yere yığılıyor ve ölüyor.

Bu bölümün gösterilmesi sırasında, çok önemli bir kişi olan Alman yapımcılardan biri ayağa kalktı ve «imkansız» diye bağırdı. «Böyle bir şey gösteremezsiniz. Hem inanılmaz hem de çok vahşice.»

Film gösteriminin sonunda Michael Balcon da: «Bu filmde en şaşırtıcı şey, teknik yönden Kıta Avrupası filmlerine benzememesi. Daha çok bir Amerikan filmine benziyor» demişti.

Her neyse, film basından iyi eleştiriler aldı. Londra'da yayınlanan **«Daily Express»** beni «genç bir usta» olarak tanımlamıştı.

T : Ertesi yıl, Dağ Kartalı **(The Mountain Eagle) adlı ikinci bir film yaptınız. Bir kısmı stüdyoda, bir kısmı da Tirol bölgesinde filme alınmıştı.**

H : Çok kötü bir filmdi. Yapımcılar Amerikan pazarına girmek istedikleri için, Amerika'dan başka bir film yıldızı istediler. Böylece köy öğretmeni rolü için bana, Theda Bara'nın rakibi Nita Naldi'yi gönderdiler. Upuzun tırnakları vardı. İğrenç!

T : Senaryo şu anda önümde. Genç ve saf bir öğretmenin peşine düşen bir mağaza yöneticisini anlatıyor. Kız sonunda **dağlara kaçıyor, orada inzivaya çekilmiş birinin yanına sığınıyor, sonra da onunla evleniyor. Doğru mu?**

H : Korkarım doğru!

Bölüm : 2



İlk gerçek Hitchcock filmi :
Kiracı (The Lodger)
Salt görsel bir biçim oluşturmak
Cam döşeme
Kelepçe ve cinsellik
Hitchcock filmlerinde niçin görünür?
Yokuş Aşağı (Downhill)
Kolay Meziyet (Esay Virtue)
Ring ve Tek-Raund Jack
(The Ring and One-Round Jack)
Çiftçinin Karısı (The Farmer's Wife)
Griffith'in etkisi
Şampanya (Champagne)
Son sessiz film :
Manx'lı Adam (The Manxman)

FRANÇOIS TRUFFAUT: **Sanıyorum** Kiracı **(The Lodger) sizin sinemada attığınız ilk önemli adımdı.**

ALFRED HITCHCOCK: **O** da ayrı bir öykü. **Kiracı** ilk gerçek «Hithcock filmi» idi. Belloc Lowndes'in **Kiracı** adlı romanından alınan **Kim Bu Kadın?** (Who Is She?) adlı bir oyun izlemiştim. Olaylar çeşitli kiracıların birarada yaşadığı bir evde geçiyordu. Ev sahibi olan hanım, yeni kiracısının «Jack the Ripper» olup olmadığını merak eder. Konuya, yazarın bakış açısından ve son derece basit ve özgün bir biçimde yaklaşmaya çalıştım. İki ya da üç ekleme yapılmıştı ama bunlar özenli eklerdi.

T : Konuya göre, kahraman masumdu, «Jack the Ripper» değildi.

H : İşte güçlük buradaydı. Başrolde oynayan **Ivor Novello**, İngiltere'de halkın gözdesiydi. **O** yıllarda büyük bir yıldızdı. Bunlar, star sisteminin yarattığı sorunlardır. Starlar yüzünden öykünün gelişme çizgisi bile sık sık tehlikeye girer. Çünkü bir star, asla alçağın biri olamaz.

T : Bundan, aslında kahramanı «Jack the Ripper»e çevirmeyi tercih edebileceğiniz sonucunu çıkarabilir miyim?

H : Pek değil. Ancak bu tür bir öyküde, onun bir gece çıkıp gitmesini ve gerçeğin bilinememesini isterdim. Ama filmin kahramanı büyük bir yıldız tarafından oynanınca bunu yapamazsınız. Açıkça ve büyük harflerle «masumdur» diye vurgulamanız gerekir.

T : İzleyicilerin sorularına cevap getirmeyen bir sonu tercih mi ederdiniz, yani?

H : Bu durumda eğer sizin kararsızlığınız «o, 'Jack the Ripper' mi, değil mi?» sorusuyla ilgiliyse ve siz, «evet, Jack the Ripper'dir» diye yanıtlıyorsanız ancak bir kuşkuyu doğruluyorsunuzdur. Bence bu, dramatik değildir. Ama burada

biz başka bir yöne giderek onun «Jack the Ripper» olmadığını gösterdik.

Benzeri bir sorunu tam 16 yıl sonra Cary Grant'la **Şüphe**'yi (Suspicion) çekerken yaşadım. Cary Grant bir katil olamazdı.

T : Böyle bir şeye yanaşmaz mıydı?

H: O, yanaşırdı yanaşmasına da yapımcılar kesinlikle reddederlerdi. **Kiracı**, benim Almanya'daki döneminden etkilenen ilk filmim. Bu filme tüm yaklaşımım içgüdüsel oldu. Stilimi denediğim ilk filmimdi. Aslında Kiracı'nın ilk filmim olduğunu her zaman söyleyebilirsiniz.

T : İçinde büyük görsel buluşlar olan çok iyi bir film. Gerçekten çok hoşlanmıştım.

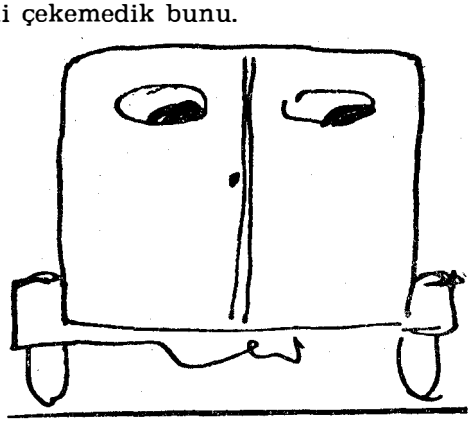
H: İşin doğrusu, bir anlatım biçimi buldum ve ilk kez olarak fikirleri görsel olgularla sundum. Londra'daki bir kış öğle sonrasının yaklaşık 5'i 20 geçe başlayan 15 dakikalık filmini çektik. Filmi çığlık atan sarışın bir kızın kafasının görüntüsüyle başlattık. Bunu nasıl görüntülediğimi anımsıyorum. Bir cam parçası alarak, kızın başını camın üzerine yerleştirdim ve saçlarını da çerçevenin her yanını dolduracak şekilde cama yaydım. Sonra izleyeni saçların parlaklığıyla etkilemek için camın arka yüzünde bir ateş yaktık. Ardından, **Bu Gece, Altın Bukleler** (Tonight, Golden Curles) adlı müzikal oyunu tanıtan elektrikli işareti göstermek üzere kesme yaptık, bu adın sudaki yansımasını gösterdik. Kız suda boğulmuştur. Suyun içinden çıkarılarak kıyıya uzatılıyor. Çevresine toplananların yüzlerindeki dehşet bir cinayetin işlendiğini gösteriyor. Sahneye önce polis giriyor, sonra da gazeteciler... Kamera, muhabirlerden birini telefona doğru giderken izliyor. Bölge muhabiri değil, haber ajansında çalışan biri. Bürosunu arıyor. Sonra ben, haber her yere yayılırken, olanları göstermeye başlıyorum.

Önce metin bir haber makinesinde yazılıyor. Böylece birkaç cümle okuyabiliyoruz. Sonra teleksle geçiliyor. Kulüplerdeki insanlar haberi öğreniyor. Sonra radyoda anons yapılıyor. İnsanlar yayını dikkatle dinliyorlar. En sonunda

elektrikli haber tabelalarında —bilirsiniz Times Meydanındaki gibi— flaş gibi patlıyor. Ve her ek bilgi verişimizde cinayet hakkında daha çok şey öğreniyorsunuz. Erkek, sadece kadınları öldürüyor. Daima sarışınları... Hiç değişmeyen bir şekilde sadece salı günleri öldürüyor. Bugüne kadar kaç kişiyi öldürdü? Cinayet işleme nedenleri hakkında varsayımlar. Siyah bir paltoyla geziyor ve siyah çanta taşıyor. Çantasında ne var?

Bütün bu iletişim kanallarıyla bilgiler yayılmaya başlıyor. Sonunda akşam gazeteleri satışa çıkıyor. Şimdi değişik insanlardaki etkisini gösteriyoruz. Sarışın kızlar dehşete düşüyor. Esmerler ise kahkahalarla gülüyor. Güzellik salonlarındaki veya evlerine giden insanlardaki tepkiler. Bazı sarışınlar, şapkalarının altına koyu renk bukleler yerleştiriyor.

Bir dakika kaleminizi verin. Bir çekimi göstermek istiyorum. Bunu tam olarak hiçbir zaman yapamadık. Bakın, Londra'daki küçük gazete arabalarının arka kısmını gösteriyorum. Arka pencereler ovaldir. Önde oturan iki kişi vardır. Arabanın şoförü ve arkadaşı... Onları arka pencereden görüyorsunuz — ama sadece başlarının üst kısmını. Araba iki yana sallandıkça, iki gözü olan bir yüz varmış ve gözbebekleri hareket ediyormuş duygusuna kapılıyorsunuz. Ne yazık ki çekemedik bunu.



Şimdi evdeki bir kızı izliyoruz. Yanında ailesi ve Scotland Yard dedektiflerinden erkek arkadaşı var. Hepsi dedektife «Jack the Ripper'i niçin tutuklamıyorsunuz?» diyerek takılıyor. Bir süre, takılarak ve gülerek devam ediyorlar. Ama ışıkların zayıflamasıyla odadaki atmosfer değişiyor. Anne, ansızın kocasına dönerek: «Gaz bitecek. Lütfen doldurur musun?» diyor. Şimdi her yer kararmıştır. Tam o anda kapı vuruluyor. Anne açmak için gidiyor. Burada lambanın şişesine gaz doldurulusunu gösteren kısa bir kesme var. Yeniden annenin kapıyı açısına dönüyoruz, o anda lamba yanıyor. Kapıda siyah paltolu bir adam var. Yazıyı göstererek, «kiralık oda var mı?» diye soruyor.

Başrol oyuncusunu filmin ilk 15. dakikasında görüntüye getirmemiştim. Ona odasını gösteriyorlar. O sırada baba, gürültülü bir çatırtıyla sandalyesinden kalkıyor. Yeni kiracı, gürültüye hiç aldırmıyor. Bu da onun, diğerlerine kuşkulu gelmesine neden oluyor. Adam odasında ileri geri dolaşıyor. O günlerde filmlerde ses olmadığını unutmayın. Bu nedenle camdan döşemesi olan bir plato kullandım. Böylece odadaki avizenin de onunla birlikte hareket etmesine neden olan, kiracının ileri-geri hareketlerini görebiliyordunuz.

Doğal olarak, bu tür görsel araçların çoğu bugün gereksiz kaçar. Çünkü artık bunların yerine ses efektlerini kullanıyoruz. Adım sesleri gibi...

T : Bugünkü filmlerinizde, çok daha az sayıda özel efekte rastlanıyor. Geçmişte sadece eğlencesine koyar gibi bir haliniz olduğu halde bugün bir efekti ancak duygusal ortam oluşturmak gerektiğinde kullanıyorsunuz. Artık, bir insanı cam döşemenin üzerinde gösterebileceğinizi düşünemiyorum bile.

H : Bu bir stil değişimi. Bugün olsa sallanan bir avizeyi gösterirdim.

T : Bazıları, filmlerinizin sebepli sebepsiz efektler içerdiğini iddia ettikleri için bu konuya değindim. Onların aksine ben, artık sizin kamera hareketinizin neredeyse farkedilemez

bir hal aldığına inanıyorum. Birçok filmde yönetmenler, Hitchcock etkisini kamerayı beklenmeyen bir yere yerleştirerek sağlamaya kalkıyorlar. Şu anda aklıma gelen, örneğin İngiliz yönetmen Lee Thompson var. Onun Hitccock benzeri denilen filmlerinden birinde filmin yıldızı, buzdolabından bir şey almaya gidiyor. Kamera arka taraftan buzdolabının içine yerleştirilmiş. Siz bu yöntemi kullanır mıydınız?

H : Kesinlikle hayır. Bu, alevlerin arkasından yangının olduğu yeri çekmeye benziyor.

T : Kiracı'nın finalinde kahramanın kelepçeye vurulması bir linç olayını önerir gibi geliyor.

H : Evet. Parmaklıklara tırmanmaya çalıştığı zaman. Psikolojik olarak, kelepçe düşüncesi çok derin çağrışımlar doğurur. Bir şeye bağlı olmak... Fetişizm alanında bir yeri vardır, değil mi?

T : Bilemiyorum. Ama kelepçelerin filmlerinizde sık sık ortaya çıktığını farkettim.

H : Doğru, ama gazetelerin, insanların kelepçeye vurularak hapisaneye götürülmelerine gösterdikleri ilgiye de bir baksanıza.

T : Doğru. Bazen kelepçeyi beyaz bir çizgiyle daire içine bile alıyorlar.

H : New York Borsası Başkanının mahkemesinin gösterilişini anımsıyorum. Bir zenciye kelepçelenmişti. Daha sonra bunu **39. Basamak** (The Thirt-Nine Steps) filminde kullandım.

T : Evet, erkek ve kadın birbirine bağlanırlar. Şu kesin ki, kelepçe, kaybedilen özgürlüğün en somut —en dolaysız— sembolüdür.

H : Sanırım aynı zamanda cinsel bir yanı da var. Paris'te Suç Müzesine gittiğimde, kısıtlamalarla ilgili cinsel anormalliklerin çeşitli göstergelerini farkettim. Oraya bir ara mutlaka gidin. Kuşkusuz bıçaklar, giyotinler ve bu konuda her çeşit bilgi de var. Neyse Kiracı'daki kelepçelere dönersek, bu filmde Almanca bir kitaptan esinlendim sanıyo-

rum. Bu kitapta, tüm gününü kelepçeye vurularak geçiren ve o gün yaşadığı tüm sorunları anlatan bir adam vardı.

T : Bu, Leon Perutz'un Dokuzdan Dokuza **(From Nine To Nine) kitabı değil mi? Sanırım, Murnau 1927 yılında onu beyaz perdeye aktarmak istemişti.**

H : Evet, o olabilir.

T : Kelepçeli adamın parmaklıkta asılı kalma sahnesiyle çarmıha gerili İsa'yı çağrıştırmak istediğinizi ileri sürsem çok mu yanılmış olurum?

H : Halk onu kaldırmaya çalışırken ve kolları bağlıyken mi? Tabii ki öyle düşündüm.

T : Tüm bunlar biraraya gelince Kiracı'nın **ilk Hithcock filmi olduğu ve şu temanın daha sonraki çalışmalarınızın hemen hepsinde tekrarlandığı olgusu ortaya çıkıyor: Masum olduğu halde suçlanan bir insan...**

H : Sanıyorum, bunun nedeni, masum bir insanın suçlanması temasının, izleyicinin daha büyük bir tehlike hissine kapılmasına yol açmasıdır. Onlar için, böyle bir kişiyle özdeşleşmek, suçlu bir insanla özdeşleşmekten daha kolaydır. Ben izleyiciyi daima hesaba katarım.

T : Başka bir deyişle, hem izleyicinin gizli kalmış duygularını tatmin eden hem de karakterle özdeşleşmeyi sağlayan bir tema. Çalışmalarınızın çoğu, olağandışı durumlarla yüzyüze kalan sıradan insanlarla ilgili.

T : Kiracı, perdede ilk göründüğünüz film miydi?

H : Evet doğru. Haber Merkezinde oturuyordum.*

T : Bir «gag» olarak mı düşünmüştünüz? Yoksa bir batıl itikat mıydı? Yoksa esas neden o an elinizde bir figuranın bulunmayışı mıydı?

H : Tamamen yararcılık zihniyetiyle yapılmıştı, perdeyi dol-

* Alfred Hitchcock ayrıca filmin daha sonraki bir sekansında, başına bir kep giymiş ve parmaklığa yaslanmış olarak görülür. Ivor Nouello'yu polisin tutuklamasını izleyenler arasındadır.

durmak zorundaydık. Sonradan bir batıl itikata, hatta bir «gag»e dönüştü. Ama artık oldukça sıkıntılı bir «gag»e dönüştü, ben de ilk beş dakikada görünmeye dikkat eder oldum, izleyici filmin gerisini rahat rahat izleyebilsin diye.

T : Kiracı büyük bir «hit» oldu, değil mi?

H : İlk olarak dağıtım şirketinin yöneticilerine ve tanıtım bölümünün başkanına gösterilmişti. Filmi gördükten sonra patrona şu raporu verdiler: «Bu filmi göstermek imkansız. Çok kötü, berbat bir film.» İki gün sonra büyük patron filmi izlemeye stüdyoya geldi. Geldiğinde saat 14.30'du. Eşimin ve benim, sonucu beklemeye dayanacak gücümüz bile yoktu. 1,5 saat Londra sokaklarında dolaştık durduk. Sonunda bir taksi tutarak geriye döndük. Gezintimizin mutlu sona varacağını ve stüdyodaki herkesin sevinçten gözlerinin parlayacağını umuyorduk. Söyledikleri şuydu: «Patron, filmin berbat olduğunu söylüyor.» Böylece, Novello'nun ünü temel alınarak yapılan tüm sözleşmeleri iptal ederek filmi rafa kaldırdılar. Birkaç ay sonra, filme yeniden bakmaya ve bazı değişiklikler yapmaya karar verdiler. İki değişiklik yapmakta anlaştım. Film gösterime girdiği zaman ise o tarihe kadar yapılan en büyük İngiliz filmi olarak büyük takdir topladı.

T : Dağıtımcıların itirazlarının neden kaynaklandığını anımsıyor musunuz?

H : Hayır, beni yardımcısı olarak istemeyen yönetmenin, hâlâ bana karşı «önyargılı» davrandığından kuşkulanıyorum. Birisine, «onun neyi çekmeye çalıştığını hiç anlamıyorum. Tepeden tırnağa yanlış» dediğini çok iyi biliyorum.

T : Daha sonraki filminiz Yokuş Aşağı **(Downhill), okulunda hırsızlıkla suçlanan bir çocuğun öyküsü. Okul yöneticileri, çocuğu okuldan kovuyorlar, babası da onu istemiyor. Anımsadığım kadarıyla, daha sonra bir aktristle ilişkiye giriyor ve Paris'te profesyonel bir dansçı oluyor. Sonra, onu Marsilya'da sömürgelere gitmeyi düşünürken buluyoruz. Ama bunun yerine Londra'ya dönüyor. Ailesi artık**

onun masum olduğunu anladığı için kollarını açarak sevgiyle karşılıyor.

Olay, farklı farklı yerlerde geçiyor, İngiliz kolejinde başlayarak, önce Paris'te, sonra da Marsilya'da...

H : Orijinal oyun da bu sırayla yazılmıştı.

T : Bu çok garip işte. Bir oyun olduğu için tüm olayların tek mekanda, kolejde geçeceğini düşünmüştüm.

H : Hayır, hayır... Bir dizi skeçten yapılmıştı. Aslında oldukça zayıf bir oyundu. Yazarı da, rastlantı bu ya, Ivor Novello'ydu.

T : Anımsadığım kadarıyla, okulun atmosferi son derece titiz ve özenli bir yöntemle yeniden oluşturulmuştu.

H : Evet ama, spotlardaki diyaloglar oldukça kuruydu. Şeffaf tavan gibi, bugün olsa yapmayacağım gülünç eklemeler vardı. Özellikle çocuğun babası tarafından evden kovulduğu sahne... Aşağıya doğru yolculuğun başlangıcını göstermek için, çocuğu aşağı inen bir asansöre koymuştum.

T : Paris'teki kabarede geçen çok iyi bir sahne vardı.

H : Evet, orada birtakım deneyler yaptım. Kendinden çok genç bir adamı baştan çıkaran bir kadını gösterdim. Kadın biraz yaşlıca ama hâlâ zarif. Genç, onu sabah oluncaya dek çok çekici buluyor, sonra gün doğuyor, oğlan perdeyi açıyor ve güneş, kadının yüzünü aydınlatarak içeri doluyor. İşte o anda kadın çok korkunç görünüyor. Pencereden de bir tabut taşıyarak geçen insanları görüyoruz.

T : Ayrıca bazı rüya sahneleri de vardı.

H : Bu sahnelerle birtakım şeyler denemek için elime bir fırsat geçmişti. Bir yerde genç adamın sanrılar gördüğünü göstermek istedim. Onu küçük bir gemiye bindirdim. Tayfaların uyumakta olduğu baş kamaraya indirdim. Kabusunun başlangıcında bir dans salonundaydı. Zincirlemeyle değil, doğrudan «kesme»yle geçtim. Yandaki duvara doğru yürüdü ve ranzalardan birine tırmandı. O günlerde rüyalar daima «zincirleme»yle ve bulanık olarak verilirdi. Çok güç olduğu halde, rüyayı gerçekliğin içinde katı ve bulanık olmayan görüntülerle vermeye çalıştım.

T : Anımsadığım kadar, bu film pek başarılı olamamıştı. Ondan sonra çevirdiğiniz Kolay Meziyet'i (Easy Virtue) **hiç görmedim. Elimdeki notlara göre; kendisine aşık olan oyuncunun intihar etmesi üzerine adı kötüye çıkan, bu arada alkolik olan kocasından boşanan Laurita adında bir kadının öyküsü... Daha sonra saygın bir aileden gelen John adlı bir gençle evleniyor. Ancak John, onun geçmişi hakkında hiçbir şey bilmiyor. Anne, Laurita'nın önceki yaşamını öğrenince, oğlunu ondan boşanması için zorluyor ve film, Laurita'nın mezbelelikteki yaşamıyla son buluyor.**

H : Noel Coward'ın bir oyunundan alınmıştı. Bu film, yazdığım en kötü ara-yazıyı içeriyordu. Anlatmaya bile utanıyorum, ama yine de anlatacağım. Filmin başında Laurita, boşanma davası sırasında görülüyor. Çok iyi tanınan biri. Öyküsünü mahkeme heyetine anlatıyor. İyi bir aileden gelen bir gençle nasıl evlendiğini ve ötesini... Boşanması kabul ediliyor ve onaylanıyor. Bu arada ünlü Laurita'nm mahkemede olduğu haberi hızla yayılıyor. Fotoğrafçılar dışarıda birikmişler. Sonunda Laurita, mahkeme binasının merdivenlerinde görünüyor, kollarını açıyor ve şunları söylüyor: «Vur, artık öldürülecek yer kalmadı!»

Bu filmde ilginç bir sahne de, John'un Laurita'ya evme teklif etme sahnesiydi. Laurita, hemen yanıtlamak yerine, «geceyarısı seni evimden telefonla arayacağım» diyordu. Sonra, geceyarısını belirten küçük bir saat gösteriyoruz. Bu, kitap okumakta olan santralci kızın kol saati... Önündeki tabloda küçük bir ışık yanıyor. Fişi sokup bağlantıyı kurduktan sonra kitabına dönmek üzereyken otomatik bir hareketle kulaklığı alıp dinliyor. Telefon konuşmasından çok etkilendiğini belli eden bir yüz ifadesiyle kitabı masaya bırakıyor. Bir başka deyişle birbirleriyle konuşan iki kişiyi göstermemiştim. Neler olup bittiğini santraldeki kızı izleyerek anlıyordunuz.

T : Ondan sonra çektiğiniz Ring (The Ring) **filmini birkaç**

kez izledim. Bir gerilim filmi olmadığı gibi, içinde de suçla ilgili herhangi bir şey de yoktu. Aynı kadına aşık olan iki boksörün öyküsüydü. Bu filmi çok severim.

H : Evet, gerçekten ilginç bir filmdi. Ring'in, Kiracı'dan sonra ikinci Hitchcock filmi olduğunu söyleyebilirsiniz. İçinde çok sayıda yenilik vardı. Öncelikle, özenle yapılan montajının büyük övgü aldığını anımsıyorum. Böyle bir şey, benim için ilk kez oluyordu.

Bu filmde, bugün olsa yapmayacağımız birçok şey vardır. Örneğin, bir boks maçı sonrası verilen küçük bir parti vardı. Şampanya patlıyor ve ortalığı köpükler kaplıyor. Kadın kahramanın şerefine hep birlikte kadeh kaldırıyorlar. Sonra kadının yanlarında olmadığını farkediyorlar. Dışarıda başka bir erkekle birlikte... Şampanyasının birden köpüğü kesiliyor. O günlerde, böyle küçük görsel oyunlara merakımız çoktu. Bazen bunlar o denli ince yapılıyordu ki, izleyiciler tarafından farkedilemiyordu bile... Filmin bir panayır yerinde başladığını anımsarsınız. Carl Brisson'un oynadığı canlandırılan bir boksör vardı. Tek Raund Jack olarak tanınıyordu.

T : Rakiplerini ilk raundda nakavt ettiği için mi?

H : Evet doğru. Kalabalığın içinde, Ian Hunter'ın canlandırdığı bir Avustralyalı vardı. Kapının önündeki çığırtkan, çadırın önünde toplananları içeri girmeleri için ikna etmeye çalışırken ara sıra arkasını dönüp maçın nasıl gittiğine bakıyordu. Sonra, dışarıda biriken kalabalığa raund sayısını belirten bir levha tutuyordu. Dövüşmek için gönüllü olanların önce çadıra girişini, sonra da çenelerini tutarak çıkışlarını gösterdik. Bu görüntüler, Ian Hunter içeriye girene kadar sürdü. Herkes ona bakıp gülüyordu. Hatta tek raunddan fazla dayanamayacağını düşünerek, paltosunu bile askıya asmayıp ellerinde tutuyorlardı. Maç başlayınca ben figüranların değişen yüz ifadelerini gösterdim. Sonra da, çığırtkanın dışarıdan maça bakışını verdim. İlk raundun sonunda çığırtkan, önce eskimiş ve yıpranmış ilk raund kartını havaya kaldırdı. Sonra ikinci karta uzandı. Yepye-

ni bir karttı bu! Tek Raund Jack, o kadar iyiydi ki, bu ikinci kartı daha önce hiç kullanmak zorunda kalmamışlardı. Sanıyorum, bu durum, izleyici tarafından pek farkedilmedi.

T : Çok güzel bir yöntem... Filmde çok sayıda değişik görsel yenilikler vardı. Öykü, ilk günaha sık sık başvuran bir aşk üçgeni etrafında dönüyordu. Ayrıca sizin yılana benzer bir bileziğide bir simge olarak pek çok değişik şekillerde kullandığınızı hâlâ anımsıyorum.*

H : Tüm bunlar eleştirmenler tarafından farkedildiği için film başarılı olarak nitelendi ama ticari bir başarı elde edemedi. Ayrıca bu film, sonradan geniş çapta uygulanan birkaç yeniliğin tanıtıldığı ilk filmdi. Örneğin, bir boksörün kariyerindeki gelişmeyi vermek için, sokaklara yapıştırılmış büyük posterler gösterdik. Altında boksörün ismi yazı-

* Şampiyon olduktan sonra kadın kahramana gönlünü kaptıran Avustralya'lı, ona yılan biçiminde bir bilezik armağan eder. Birbirlerine sarıldıklarında kız bileziği kolu üzerinde yukarıya dirseğine doğru hareket ettirir. Nişanlısı Jack odaya girince kız aceleyle bileziği öteki eliyle gizleyerek bileğine doğru indirir. Jack'in önünde kızı sıkıntıya sokmak isteyen Avustralya'lı, «hoşçakal» demek için kasten elini uzatır. Bileziği gizlemeye çalışan kız, bu harekete karşılık vermeyince, Jack bir reddin ifadesi sandığı bu tavırla, kızın kendisine olan sadakatini ispatladığını düşünür.

Başka bir sahnede kızla Jack bir ırmak kıyısında otururlarken kız bileziği kazayla suya düşürür. Jack, bileziği sudan çıkardıktan sonra bir açıklama ister. Kız da açıklamasında, Avustralya'lının bu bileziği, rakibiyle yaptığı dövüşten kazandığı parayı harcamak istemediği için kendisine verdiğini anlatır. Bunun üzerine, Jack bileziği kızdan alır ve kızın parmağının çevresinde tıpkı bir evlilik yüzüğü gibi dolaştırarak: «Öyleyse bu bilezik, aslında benim.» der.

Bu ve birçok başka biçimlerde, günah dolu bilezik, film boyunca bir yılan gibi kıvrıla kıvrıla ilerler. Filmin ismi olan **The Ring**, hem boks maçlarının yapıldığı yer, hem de evlilik halkası olarak ikili boyutuyla alınabilir. (The Ring, sözcüğü, İngilizce'de hem **ring**, hem de **yüzük** anlamına gelir.)

lıydı. Yaz, sonbahar, kış gibi değişik mevsimleri görüntüledik. İsim her posterde gittikçe daha büyük harflerle yazılıyordu. Değişen mevsimleri vermek için büyük özen gösterdim. İlkbahar için çiçek açan ağaçlar, kış için kar görüntüleri gibi şeyler...

T : Daha sonraki filminiz Çiftçinin Karısı (The Farmer's Wife) çiftliğinde kahya kadınla oturan ve köylerde yeni bir eş bulmaya çalışan dul bir erkeği anlatan bir oyundan uyarlanmıştı. Üç ayrı evlilik girişimindeki hayal kırıklığından sonra evindeki kahya kadının kendisini gizliden gizliye sevdiğini anlıyor, ideal bir seçim olduğu kanısına vararak evleniyordu.

H : Evet, Londra sahnelerinde yaklaşık 1400 kez oynayan bir komediydi. Çok fazla diyalog olduğu için, büyük oranda ara-yazılara dayalı bir filmdi.

T : Doğrusunu söylemek gerekirse; en iyi sahneler, orijinal oyuna yapılan bazı eklemeler sonucu ortaya çıkmıştı. En güzel bölümlerden biri de, bir davette konuklar için hazırlanan yiyecekleri hizmetçilerin mutfakta tıka basa yedikleri sahneydi. Gordon Harker, yaşlı çiftlik işçisi olarak özellikle çok gülünçtü. Film setinin, Murnau filmlerini anımsattığını eklemeliyim. Filmin görüntüleri de Alman etkisini yansıtıyordu.

H : Mümkündür. Başkameraman hastalanınca, kamerayı kendim yüklendim. Işıklandırmayı düzenledim ama kendimden fazla emin olmadığım için laboratuvara bir test filmi gönderdim. Sonuçları beklerken sahnelerin provasını yeniden yaptık. Elimden geleni yaptım ama gerçekten sinemaya uygun bir şey çıkamadı ortaya.

T : Aynı şekilde, sahne oyunlarından sinemaya uyarlama yaparken izlediğiniz yöntem, özgün bir sinema dili yaratmak için harcadığınız son derece inatçı bir çabayı yansıtıyor. Örneğin kamera, çekimlerin sahneden yapıldığını izleyicinin hisestmemesini sağlayacak biçimde yerleştirilmek yeri-

ne tam tersine sahnenin yanlarına yerleştiriliyor. Oyuncular asla kenarlara doğru yürümüyorlar. Yanlara konulan kameraların üzerine doğru geliyorlar. Hem de öteki filimlerinize oranla çok daha sistemli bir biçimde. Tam bir gerilim filmi olarak yapmışsınız.

H : Burada kastettiğiniz, kameranın da eylemin içinde olması. Evet, eylemlerin ve öykünün görüntüleme düşüncesi sinemaya uygun tekniklerinin gelişmesiyle ortaya çıktı. Bunun en belirgin örneği, D. W. Griffith'in kamerayı sahne kenarının dışına çıkartarak kendinden öncekilerin, aksine aktörlere olabildiğince yaklaştırmasıydı. Asıl büyük adım ise Griffith'in, İngiliz G.A. Smith'in ve Amerikalı Edwin S. Porter'in daha önceki çabalarını geliştirerek, film şeritlerini sekanslar içinde toplamasıydı. İşte bu da, kurgulama yoluyla sinemasal bir ritm yaratmanın başlangıcı oldu.

Çiftçinin Karısı hakkında pek fazla şey anımsamıyorum, ama bu oyunu filme çekerken kendimi salt sinemaya özgü yollarla ifade etme arzusunun ön plana çıktığını biliyorum.

Çiftçinin Karısı'ndan sonra hangisi geliyor?

T : Ondan sonraki filminiz Şampanya **(The Champagne)**...

H : İşte bu film yaptıklarımın en zayıfıdır.

T : Hiç de değil, ben sevmiştim. Sahnelerin bazıları Griffith komedilerinin canlılığına sahipti.

Birkaç sözcükle özetlenebilir. Milyoner bir baba, kızının aşık olduğu genci istemeyince, kız evi terkederek gemiyle Fransa'ya gidiyor. Baba ona ders vermek istediği için kızının iflas ettiğini sanmasını sağlıyor. Artık kız, kendi hayatını yaşamak zorundadır. Kahramanımız bir kabarede çalışmaya başlıyor. Görevlerinden biri de müşterileri ailenin servetini borçlu olduğu şampanyayı içmesi için cesaretlendirmek... Bu sırada baba, bir dedektif tutarak onun tüm dav-

ranışlarını izliyor. Sonunda, fazla ileri gittiğini anlayarak sevdiği adamla evlenmesini kabul ediyor. Öykü böyle...

H : İşte konu da bu ya. Ortada öykü falan yok!

T : Anladığım kadarıyla Şampanya hakkında konuşmak pek hoşunuza gitmiyor. Sadece bir tek soruyu yanıtlayabilir misiniz? Bu film, çalıştığınız şirketin öngördüğü bir film miydi yoksa kendi fikriniz miydi?

H : Sanıyorum, ne olduysa birinin «**Şanıpanya** isimli bir film yapalım,» demesiyle oldu. Başlangıçta bu filmi, biraz eski moda bir yöntemle, Griffith'in çok eski filmlerinden **Way Down East**'e biraz benzeyecek şekilde yapmayı düşünmüştüm. Büyük kente giden genç kızın öyküsü...

Benim düşüncem, Reims'ta çalışan ve görevi şampanya sandıklarını çivilemek olan genç bir kızı göstermekti. Her zaman olduğu gibi şampanya kolileri, trenle taşınıyor. Kız hiçbir zaman şampanya içmemiş, sadece bakıyor. Ama bir anda, şampanyaların izlediği yoldan kendisi de kente, gece kulüplerine ve partilere gitmek istiyor. Kente gidince, doğal olarak içiyor da... Sonuçta aklı başına geliyor ve Reims'taki eski işine dönüyor. Artık şampanyadan nefret etmektedir. Ama sonradan bu tasarıdan vazgeçtim, belki de fazla ahlaksal bir ders içerdiğinden.

T : Filmde gördüğüm bazı küçük «gag»ler vardı.

H : Sanıyorum en hoş olanı, gemi sakin bir biçimde yoluna devam ederken sarhoşun koridorda yalpalayarak ve sağa sola sendeleyerek yürümesi; buna karşılık gemi sallanmaya başladığında, herkes dengesini sağlamakta güçlük çekerken onun düz bir hat üzerinde mükemmel yürümesiydi.

T : Ben de karmakarışık bir mutfaktan çıkan ve herkesin kirli ellerini soktuğu bir tabağı anımsıyorum. Yemek salonuna doğru götürürlerken herkes bir şeyler yaparak tabağın görüntüsünü düzeltir. Ve mutfakta iğrenç görünümlü bir karışıklık olarak yola çıkartılan tabak sonunda müşteriye ulaştığında son derece seçkin ve muhteşem bir görünüm arzeder. Film bu tür güldürü ögeleriyle doluydu. Buna

karşılık Manx'lı Adam (The Manxman) ise Şampanya'nın aksine çok ciddi bir filmdi.*

H:Bu filmin tek ilginç yanı, benim son sessiz filmim olmasıydı.

T : Bence başka bir ilginç nokta, sesli filmlere çok yakın sahnelerin olması. Kadın kahramanın bir ara «bebek bekliyorum» dediği sahneyi anımsıyorum. Cümleyi o derece açıkça ve tane tane söylüyor ki, dudaklarından okunabiliyor. Aslında siz de ara-yazı kullanmaya gerek görmeden vermiştiniz o sahneyi...

H: Evet doğru, ama bence çok ilkel bir filmdi.

T : Evet, gülmeceden yoksundu. Ancak öykü birçok bakımdan Kapri Yıldızı **(Under Capricorn) ve** İtiraf Ediyorum **(I Confess) filmlerine benziyordu. Aslında bu filme çok inandığınız hissediliyor.**

H: Bu bir inanç sorunu değil. Film, Sir Hall Caine'in yazdığı çok tanınmış bir kitabın uyarlamasıydı. Roman belli bir ün kazanmıştı, ayrıca bir geleneğin de parçasıydı. Bizim de o üne ve o geleneğe saygılı olmamız gerekiyordu.

* Olaylar Man Adasında geçer. Entrika, üç karakter çevresinde döner. Yoksul balıkçı Peter, Avukat Philip ve ikisinin birden aşık olduğu Kate. Kıza yaptığı evlenme teklifi, onu geçindiremeyeceği gerekçesiyle kızın babası tarafından reddedildiği için genç balıkçı talihi açıldıktan sonra geri döneceğini söyleyerek adayı terkeder. Peter'in öldüğü şeklinde bir haber gelince, Kate Avukat Philip'in kendisini sevdiğini, kendisinin de ona karşı bazı duygular beslediğini keşfeder. Ama günün birinde Peter beklenmedik bir anda çıkıp gelince, sözüne sadık kalan Kate onunla evlenir. Philip'in çocuğunu doğurunca, artık Peter'le birlikte yaşamaya devam edemeyeceğini anlar ve Philip'ten birlikte kaçmalarını ister. Philip reddedince, Kate intihara kalkışır. İntihar, adada bir suç olarak kabul edildiği için mahkemeye çıkarılmadan önre Philip'le birlikte halk önünde günah çıkarması istenir. Öykü, Kate ile Philip'in çocuklarıyla birlikte adayı terketmesiyle biter.

Manx'lı Adam bir Hitchcock filmi değildi, buna karşın **Şantaj**...

T : İlk sesli filminiz olan Şantaj'a (Blackmail) geçmeden önce sessiz filmler hakkında genel bir görüşünüzü almak isterdim.

H : Bence sessiz filmler sinemanın en saf biçimiydi, tek noksanları, insan sesleriyle diğer seslerdi. Ama bu küçük eksiklikler, sesle birlikte gelen tüm o köklü değişiklikleri gerektirmezdi. 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.

T : Size katılıyorum. Sessiz filmlerin son döneminde büyük film yönetmenleri, —hatta hemen hemen tüm yapımlar— mükemmele yakın bir noktaya erişmişlerdi. Sesin gelmiş olması, bir bakıma bu mükemmelliği bozdu. Demek istediğim, sessiz filmin son günlerinde yüksek bir standart tutturmuş çok sayıda yetenekli yönetmen ortaya çıkarak ötekilerin acınası yetersizliğini daha da belirginleştirmişti. Daha az yetenekli olan yönetmenler bu alandan çekilmeye zorlanıyorlardı. Sesle birlikte vasatın yeniden geri geldiği söylenebilir.

H : Kesinlikle aynı düşüncedeyim. Benim görüşüme göre, bu olgu bugün bile geçerli. Günümüzde yapılan filmlerin çoğunda, çok az **sinema** var. Bunlara «konuşan insanların fotoğrafları» diyebilirim. Sinemada bir öyküyü anlatırken ancak başvurulacak başka bir yol kalmadığında diyalog kullanılmalıdır. Ben daima bir öyküyü öncelikle sinemaya özgü bir yöntemle anlatmaya çalışıyorum.

Sesli filmlerin ortaya çıkmasıyla ne yazık ki, bir anda tiyatroya benzer bir biçim ağırlığını koydu. Kameranın hareket edebilir olması, bu olguyu değiştirmez. Hatta kamera, raylar üzerinde ilerleyebilse de yapılan şey, sinema değil hâlâ tiyatrodur. Bunun bir sonucu, sinemaya özgü stilin kaybıdır, diğeri ise fantezinin kaybı.

Çekim senaryosunu yazarken diyalogları görsel birim-

ierden açıkça ayırmak çok önemlidir. Ayrıca mümkün olan her yerde, diyalogdan çok görsel olgulara dayanmak gerekir. Olayı sahnelemek için hangi yöntemi seçerseniz seçin; asıl ilginiz, izleyicinin tüm dikkatini tutmak olmalıdır.

Özetlersek, perdenin her yanının duygu ve heyecan yükü olması gereklidir.

Bölüm : 3

Hitchcock'un ilk sesli filmi :
Şantaj (The Blackmail)
Shuftan yöntemi
Juna ve Paycock (Juno and Paycock)
Hitchcock, Suç ve Ceza'yı (Crime and Punishment) niçin asla çekmeyecektir?
Gerilim nedir?
Cinayet (Murder)
Cilt Oyunu (The Skin Game)
Zengin ve Garip (Rich and Strange)
Paris'te iki masum
17 Numara (Number Seventeen)
Her yerde kediler kediler...
Viyana'dan Valsler (Waltzes From Vienna)
En düşük düzey ve yeniden parlama

FRANÇOIS TRUFFAUT : Böylece 1928 yılının sonuna, ilk sesli filminiz Şantaj'a (The Blackmail) başladığınız döneme geliyoruz. Bu filmden memnun musunuz?

ALFRED HITCHCOCK: Oldukça basit bir öyküydü ama bu filmi bir türlü tam istediğim gibi yapamadım. Kiracı'dakine benzer çekimler kullanmıştık. İlk makarada bir tutuklama olayının gelişimini gösterdim: Dedektifler sabah çıkıyorlar; bir adamı yakalıyorlar; adamın silahı var, silahını elinden alıyorlar ve kelepçeye vuruyorlar. Adam karakola getiriliyor, kaydı yapılıyor, parmak izi alınıp sorguya çekiliyor... Uzun bir sorgudan sonra adamı hücreye kilitliyorlar. Daha sonra iki dedektifi, erkekler tuvaletine girmiş, ellerini yıkarken görüyoruz. Tıpkı iki resmi memur gibiler. Onlar için, günlük çalışmanın sonudur artık. Dedektiflerden genç olanının kız arkadaşı dışarıda bekliyor, bir kafeteryaya giriyorlar, kavga ediyorlar ve herkes kendi yolundan gidiyor. Sonra kız bir sanatçıyla buluşuyor. Sanatçı, kızı evine götürüp ona tecavüz etmeye çalışıyor. Kız, adamı öldürüyor. Rastlantı bu ya iş, bizim genç dedektife veriliyor. Dedektif bir ipucu buluyor. Ama sevdiği kızın bu ipucuyla ilgili olduğunu farkedince, amirlerinden gizliyor. Sonra sahneye şantajcı çıkıyor. Şantajcıyla kız arasında bir çatışma vardır. Genç dedektif ise ikisinin arasında kalmıştır. Dedektif, şantajcının blöfünü görüyor, şantajcı bir süre daha oyununa devam ediyor ama sonunda dengesini kaybediyor. British Museum'un çatısında bir kovalamaca sahnesi. Ardından şantajcı aşağıya düşüp ölüyor. Kız, erkek arkadaşının tavsiyesine karşı çıkarak, Scotland Yard'a gidip her şeyi anlatmakta ısrar ediyor. Ama oraya gittiğinde evrak memuru, kızı yeniden genç adama gönderiyor ve adam kızı evine götürüyor.

Aslında benim istediğim son, daha farklıydı. Şantajcı-

nın ölümüyle sonuçlanan kovalamacadan sonra kız tutuklanır ve genç adam ona, başlangıçta gördüğümüz şeylerin aynısını uygular, yani kelepçeler, sabıka dosyasına kayıt ve bunun gibi şeyler... Sonra, yine erkekler tuvaletine gider, olaylardan haberi olmayan eski arkadaşı ona: «Bu gece, kız arkadaşınla çıkıyor musun?» diye sorar. Genç adam bu soruyu, «hayır, doğru eve gidiyorum» diyerek yanıtlar ve film de biter. Ama yapımcılar, böyle bir sonun çok kasvetli olacağını iddia etmişlerdi.

T : Sinemateklerde Şantaj'ın biri sesli, öteki sessiz olmak üzere iki ayrı versiyonu var.

H : Bir süre kararsızlıktan sonra yapımcılar, filmin son makarası hariç, gerisinin sessiz olmasına karar vermişlerdi. O günlerde bu filmi «yarı-sesli film» diye tanıtacaklardı. Ama yapımcıların fikirlerini değiştirebileceklerinden ve «tam-sesli film» isteyebileceklerinden kuşkulandığım için bu yöntemle çalıştım.

Ses kullanmadan sesli film tekniklerinden yararlandık... Film tamamlandığında, yarı-sesli versiyona itiraz ettim, böylece bazı sahneleri yeniden çekmem için açık kart verdiler. Filmin yıldızı Alman asıllı oyuncu Anny Ondra, doğal olarak pek İngilizce bilmiyordu. O günlerde, şimdi olduğu gibi dublaj yapamıyorduk. Ben de İngiliz oyuncu Joan Barry'i çağırarak bu zorluğu aşmaya çalıştım. Miss Ondra sözcükleri pandomimdeki gibi, söyler gibi yaparken, Joan Barry kamera çerçevesinin dışında durarak kendi mikrofonuyla diyalogları konuşuyordu.

T : Sanıyorum bu filmde Kiracı'da tanıtmış olduğunuz görsel fikirlere uygun, sesle ilgili yenilikler arıyordunuz.

H: Denedim. Kız ressamı öldürdükten sonra, bir kahvaltı sahnesi var. Kız bu sahnede, masada ailesiyle birlikte oturuyor. Komşulardan biri, sözü cinayete getiriyor. «Bir adamı sırtından bıçaklayarak öldürmek ne kötü bir şey. Eğer ben öldürseydim, kafasına bir tuğlayla vururdum, bıçak kullanmazdım» diyor.

Konuşmalar, daha sonra kızın artık dinlemediği hayal-

meyal sesler karmaşası halinde sürüp gidiyor. Kız sadece, sürekli tekrar edilen ama giderek fısıltıya dönüşen «bıçak» sözcüğünü duyuyor. Sonra, babasının aniden normal ve yüksek bir sesle «Alice, ekmek bıçağını lütfen verir misin?» dediğini işitiyor. Ve Alice, ötekiler cinayet hakkında sohbet ederken suç aletine tıpatıp benzeyen bir bıçağı eline almak zorunda kalıyor.

T : Filmde çok iyi çekim hileleri kullanmıştınız. Örneğin, British Museum'daki kovalamaca sahnesi...

H : Evet doğru. Müze içinde çekim yapmaya yeterli ışık olmadığından «Shuftan Yöntemi»ne başvurmuştuk. 45 derecelik bir açıyla aynayı yerleştiriyorsunuz ve ayna üzerine British Museum'un tam bir görüntüsünü yansıtıyorsunuz. Bu resimler 30 dakikalık ışıklanmayla **(exposure)** alınmıştı. Bu şekilde çeşitli odaları gösteren 9 ayrı görüntümüz vardı ve daha sonra onları saydam görüntülük haline getirdik ki, geriden aydınlatma yapabilelim.

Sonra da sette inşa ettiğimiz dekora denk gelen belirli yerlerindeki gümüşleri kazıdık. Örneğin, oyunculardan birinin içeriye girdiği bir kapı çerçevesi yaptık.

Yapımcılar «Shuftan Yöntemi» konusunda bir şey bilmedikleri için karşı çıkabilirlerdi. Bu nedenle ben de, her şeyi onlara haber vermeden yapmayı tercih ettim.

T : Bu filmde, daha sonra çeşitli Amerikalı yönetmenlerce de sık sık kullanılan bir sahne var. Ressamın kızı kandırarak ona tecavüz etme niyetiyle evine götürmesi, sonra da öldürülmesi.

H : Elbette. Ben bu sahnede eğlenceli bir şey yaptım. Sessiz filmlere veda gibi bir şey... Sessiz filmlerde kötü adamlar genellikle bıyıklı olurdu. Oysa benim kötü adamım, sinekkaydı traşlıydı. Ama ressamın stüdyosundaki demirden yapılmış avize, ressamın tam üst dudağının üzerinde bir gölge oluşturuyordu. Tıpkı azgın ve kötü niyetli bir bıyık gibi!

T : Sonra, 1930 yılında Elstre Calling **adlı ilk İngiliz müzikal komedisinin bir iki sahnesini yönetme teklifi aldınız.**

H : Bu teklif üzerinde düşünmedim bile.

T : Öyleyse, Sean O'Casey'in oyunundan alınan Juno ve Paycock **(Juno and teh Paycock) ile devam edelim.***

H : Juno ve Paycock İrlandalı oyuncularla yapılmıştı. Konusunu tekrar tekrar okuduğum halde, bu konuyu sinemaya uygun biçimde canlandırmak için hiçbir yöntem bulamadığımdan filmi çekerken pek hoşlanmadığımı söylemeliyim. Halbuki mükemmel bir oyundu. Öyküyü, duygu yükünü, karakterleri ve oyundaki mizah ve trajedi karışımını sevmiştim. İşin doğrusu Kuşlar'da (The Birds) bir kafeteryada dünyanın sonunun geldiğini bildiren sarhoşu gösterirken, O'Casey aklıma gelmişti. **Juno ve Paycock'u** olabildiğince düş gücümü kullanarak görüntüledim ama yaratıcılık yönünden, pek hoş bir tecrübe olmadı.

Film ilgiyle karşılandı, ama ben pek utanmıştım, çünkü sinemaya benzer yanı yoktu. Eleştirmenler filmi neredeyse göklere çıkardı ve sanki dürüst değilmişim ya da bir şey çalmışım gibi bir duyguya kapıldım.

T : Şu anda önümde 1930 yılı Mart ayında yayınlanan «The Tatler» dergisinde James Agate'in yazdığı bir eleştiri var. Şöyle diyor : «Juno ve Paycock, bence bir başyapıt. Bravo Bay Hitchcock! Bravo İrlandalı oyuncular ve bravo Edward Chapman! Mükemmel bir İngiliz filmi.»

Ama, eleştirmenler genellikle filmlerin sinemasal yönünden çok, edebi kalitesini temel alma eğiliminde oldukları için tepkinizi çok iyi anlıyorum.

* Öykü, tam olarak özetlenemeyecek kadar uzundur. Dublin ayaklanmaları sırasında geçer ve mirasa konmak üzere olan fakir bir ailenin başına gelen egzantrik (garip) olayları anlatır. Miras ihtimali ailenin kendine «Kaptan» adını takmış reisi Boyle'un (the Paycock) dengesini bozarken şişman karısı Juno sağlamlığını korur. Sonunda, miras olmadığı ortaya çıkar, gayrımeşru çocuk bekleyen kızları ve oğullarının casus diye öldürülmesi nedeniyle aile rezil olur.

O'Casey'le ilgili vicdan azabınız, kuşkusuz büyük edebi çalışmaları beyazperdeye uyarlamadaki isteksizliğinizden kaynaklanıyor. Kendi çalışmalarınız, çok sayıda uyarlamayı içermekle birlikte, bunların çoğu popüler ya da hafif eğlenceli romanlar... Bunları, kendi tarzınızda özgürce o denli yeniden biçimlendiriyorsunuz ki sonunda ortaya birer Hitchcock kreasyonu çıkıyor. Buna karşılık hayranlarınızın çoğu, örneğin Dostoyevski'nin Suç ve Ceza'sı **(Crime and** Punishment) **gibi dev bir klasiğinin beyaz perde versiyonu yüklenmenizi isterlerdi sanıyorum.**

H : Bunu asla yapmayacağım, çünkü **Suç ve Ceza** bir başkasının başarısıdır. Hollywood yönetmenlerinin, edebiyat başyapıtlarını nasıl mahvettiklerine dair çok şey söylenmiştir. Benim, buna asla bir katkım olmayacak! Benim yaptığım, bir öyküyü sadece bir kez okumak ve ana fikrini beğenirsem, kitabı unutarak, sinema yaratmaya başlamak... Bugün size Daphne du Maurier'in **Kuşlar** kitabının öyküsünü anlatamam. Bu kitabı sadece bir kez ve süratle okudum. Bir yazar, iyi bir roman yazabilmek için ömrünün üç-dört yılını verir, bu onun tüm yaşamıdır. Sonra başka insanlar, tümünü üstüne alır. Sanatçılar ve teknisyenler, çeşitli yanlarını kurcalar ve sonunda yazar tümüyle unutulurken, birisi çıkıp Oscar'a aday gösterilir. Ben böyle bir şeye gelemem.

T : Bu sözlerinizden Suç ve Ceza'**yı asla perdeye getirmeyeceğiniz sonucunu çıkarıyorum.**

H : Yapmış olsam bile, iyi bir şey olmayacaktı.

T : Niçin?

H : Dostoyevski'nin romanında, her birinin bir işlevi olan çok, çok fazla sözcük var.

T : Evet doğru. Teorik olarak bir başyapıt biçimde mükemmeliğe erişmiş, nihai biçimini elde etmiş bir yapıttır.

H : Kesinlikle öyle. Bunları sinema yöntemleriyle gerçekten ifade edebilmek ve yazılı sözcüklerin yerine kamera dilini koyabilmek için 6 ya da 10 saatlik bir film yapmak gerekir. Yoksa, iyi bir şey olmaz.

T : Size katılıyorum. Dahası, sizin özel stiliniz ve gerilim öğesinin kendine özgü doğası, zamanın akışı içinde sürekli bir oyuna ihtiyaç gösterir. Bu da kimi zaman gerilim yaratılarak, kimi zaman da rahatlama sağlayarak yapılır. Uyarlamalara sizin yaklaşımınız, çoğu yönetmenlerden tümüyle farklı.

H : Zamanı daraltma ve genişletme yeteneğine, film yapımında öncelikle ihtiyaç duyulur. Bildiğiniz gibi, gerçek zamanla filmsel zaman arasında bir ilişki yoktur, ikisi ayrı ayrı şeylerdir.

T : Bu olgu bir yönetmenin ilk filminde öğreneceği temel kurallardan biri. Örneğin hızlı bir hareketi yavaşlatmak veya süresini uzatmak gereklidir, aksi takdirde izleyici tarafından kesinlikle algılanamaz. Zamanın akışına tam olarak hakim olmak, büyük tecrübe ve ustalık gerektirir.

H: Bir roman yazarının kendi kitabını sahne için uyarlamasının hata olduğunu düşünmemin de nedeni bu. Öte yandan bir tiyatro yazarı, kendi oyununu uyarlamakta daha etkili olabilir. Ama böyle olsa bile, bazı güçlüklere katlanması gerekir. Tiyatro için çalışırken izleyicinin ilgisini üç perde süresince ayakta tutmak gerekir. Bu üç perde, izleyicilerin dinlenebileceği iki arayla bölünür. Ama bir film, iki saat boyunca ya da daha uzun süreyle hiç bölünmeden izleyiciyi kendisine bağlamalıdır.

Gene de bir tiyatro yazarı peşpeşe gerilim noktaları yaratmaya alışık olduğundan bir roman yazarından daha iyi senaryolar yazacaktır.

Filmlerde sekanslar, asla sakin ve durgun olamaz. Sekansların, teleferiklerin yükseğe tırmanmalarını sağlayan dişli çarklar gibi, hareketleri ileriye doğru taşımaları gereklidir. Bir film, bir tiyatro oyunu ya da romanla kıyaslanamaz. Kısa öykülere daha yakındır, çünkü kısa öykü bir kural olarak, eylemin dramatik gerilimin en yüksek noktasına ulaştığı anda çözülen tek bir düşünceyi içerir.

Bildiğiniz gibi, kısa öykü çok nadir olarak ortasından başlar ve işte bu yanıyla da bir filme benzer. Bu özelliği ne-

deniyle, sunulması gereken entrikada ve izleyiciyi sıkı sıkıya kendisine çeken durumların yaratılmasında, sürekli bir öğesine, yani izleyicinin dikkatini canlı tutmak için gerekli en kuvvetli öğeye getiriyor. Bu, durumun kendisinden kaynaklanan bir gerilim olabileceği gibi, izleyicinin kendi kendine «biraz sonra ne olacak?» sorusunu sormasına yol açan bir gerilim de olabilir.

T : «Gerilim» sözcüğü çeşitli biçimlerde tanımlanabilir. Sizinle yapılan görüşmelerde sık sık, «gerilim» ile «şaşırtmaca» arasındaki farka işaret ediyorsunuz. Ama birçok kişi, gerilimin korkuyla ilişkili olduğunu savunuyor.

H : Böyle bir ilişki yok. **Kolay Meziyet**'teki santralcı kıza dönelim. O kişi, genç bir adamla bir kadının evlilik konusunu tartıştıkları, perdede gösterilmeyen bir konuşmaya kulak misafiri oluyor. Santralcı kız gerilim içindedir, adeta gerilimin esiridir. Telefon hattının öteki ucundaki kadın, telefon ettiği adamla evlenecek mi? Kadın, sonunda evlenmeyi kabul edince kız oldukça rahatlar, gerilimi yokolmuştur. İşte, korkuyla ilişkisi olmayan gerilim unsuruna bir örnek.

T : Santralcı kız, kadının evlenmeyi reddedeceğinden korkuyordu ama bu tür bir korkuda herhangi bir acı veya keder sözkonusu değil. Ben, gerilimi, olacağı umulan bir şeyin verdiği bir endişe olarak görüyorum.

H : Gerilim yaratmanın her zaman kullanılan biçiminde, izleyicinin olan bitenin son derece mükemmel biçimde farkında olması gereklidir. Aksi takdirde, gerilim oluşmaz.

T : Şüphesiz, ama gerilim unsurunu, gizlenen bir tehlikeyle bağlantılı olarak vermek mümkün değil midir?

H : Benim düşünceme göre, esrarengiz şeyler, pek gerilim yaratmazlar. Örneğin, **«kim yaptı»** (Whodunit) adı verilen tür filmlerde, gerilim unsuru değil, entellektüel bir bilmece vardır. Bunlar, duygusallıktan uzak bir tür merak öğesi içerirler. Halbuki, duygular, gerilimin temel dayanağıdırlar.

Kolay Meziyet'teki santralcı kız olayında duygusallık

öğesi, genç adamın kadın tarafından kabulünü isteyen kızın arzusundaydı. Klasik bir bombalama olayında bir insanın güvenliğinden endişe duyulur. Ve bu endişe, kamuoyunun tehlikede olan insanla özdeşleşmesinin yoğunluğuna bağlıdır.

Burada daha ileri gidersek, bombalamanın doğru dürüst sunulduğu eski bombalama olaylarında bir masanın çevresinde oturan bir grup gangster vardır ya da kötü adamlar...

T : Hitler'e yapılan, 20 Temmuz suikastindeki evrak çantasına gizlenen bomba olayında olduğu gibi.

H : Evet, bu durumda bile, izleyenlerin «çok iyi, parça parça olacaklar» demek yerine «bak, bir bomba var!» diye düşüneceklerini sanıyorum. Bunun anlamı, bombanın verdiği korkunun, ilgili karakterlere duyulan sempati ya da nefret duygularından daha kuvvetli olmasıdır. Bunun, bombanın özellikle korkutucu bir nesne olduğu olgusuna bağlı bulunduğunu düşünmekle hataya düşmüş olursunuz. Başka bir örnek ele alalım. Meraklı bir insan, bir başkasının odasına giriyor ve çekmeceleri aramaya başlıyor. Şimdi, o evde yaşayan kişinin merdivenleri çıkarak evine geldiğini gösteriyorsunuz. Sonra, aramakta olan kişiyi tekrar gösteriyorsunuz, izleyicilerde «dikkatli ol- merdivenlerde birisi var» diye onu uyarmak ihtiyacı doğuyor. Bu yüzden o kişi, hoşlanılabilecek birisi olmadığı halde, izleyiciler onun adına endişe duymayı sürdürebilirler. Hele o karakter **Arka Pencere**'deki (Rear Window) Grace Kelly gibi çekici bir insansa izleyicinin duyguları daha da yoğunlaşır.

T : Evet çok güzel bir örnek oldu...

H : Arka Pencere'nin galasında Joseph Cotton'ın karısının yanında oturuyordum. Grace Kelly'nin, katilin odasına girdiği ve adamın koridorun sonunda belirdiği sahnede o kadar heyecanlandı ki, kocasına dönerek «bir şeyler yap, bir şeyler yap!» diye fısıldadı.

T : «Gerilim» ve «şaşırtmaca» arasındaki farkı tanımlar mısınız?

H : *«Gerilim» ile «şaşırtmaca»* arasında kesin bir fark olduğu halde hâlâ birçok filmde bu ikisi, sürekli olarak karıştırılıyor. Ne demek istediğimi açıklayayım:

Şu anda ikimiz son derece masum bir sohbet yapıyoruz. Şimdi, aramızdaki şu masanın altında bir bomba olduğunu varsayalım. Ortada hiçbir şey yokken ansızın «booom!» ve bir patlama... İzleyici **şaşırıyor.** Biz bu şaşırtmacanın öncesinde, izleyiciye son derece sıradan, hiçbir özelliği olmayan bir sahne gösterdik. Şimdi bir **gerilim** durumunu oluşturalım. Masanın altına bir bomba konmuş ve izleyici bunu **biliyor.** Belki de anarşistin onu yerleştirdiğini gördü. İzleyici, bombanın saat 1'de patlayacağını da öğrenmiş; şu anda saat bire çeyrek var- dekorda bir duvar saati yeralıyor. Böyle durumlarda, aynı sıradan konuşma birdenbire ilginçlik kazanır, çünkü izleyicinin olaya katılımı vardır. İzleyiciler, perdedeki oyuncuları uyarma özlemindedirler: «Böyle önemsiz konuları tartışmayı bırakın. Altınızda bomba var. Patlamak üzere!»

Birinci durumda izleyiciye patlama anında 15 saniyelik bir şaşırtmaca yaşattık. İkinci durumdaysa 15 dakika boyunca bir gerilim yaşar. Buradan varacağımız sonuç izleyiciyi her seferinde durum hakkında olabildiğince bilgilendirmek gerektiğidir. Burada tek istisna işin püf noktasının şaşırtmacaya dayandığı, yani bizzat beklenmeyen sonun öykünün doruk noktasını oluşturduğu durumdur.

T : Bunu izleyen filminiz Cinayet **(Murder) Clemence Dane'in tiyatro hakkında yazdığı bir romandan alınmıştır.**

H : İlginç bir filmdi. İzlediniz mi?

T : Evet izledim. Arkadaşlarından birini öldürmekle suçlanan genç bir kadın oyuncuyu anlatıyordu. Mahkeme sonucunda ölüme mahkum ediliyor. Herbert Marshall, kadının suçsuz olduğuna inanan jüri üyesini oynamıştı. Mahkemeden sonra, kendi başına bir araştırma yapıyor ve suçlunun, dava edilen kişinin nişanlısı olduğunu anlıyor.

H : Çok nadir olarak yaptığım **«kim yaptı»** (Whodunit) filmlerinden biriydi. Genellikle bu tür filmlerden kaçınırım.

Çünkü bir kural olarak, tüm ilgi, filmin sonunda yoğunlaşıyor.

T : Örneğin, Agatha Christie romanlarının çoğunda olduğu gibi. Bir dizi sorgulamayı izleyen yorucu ve zahmetli bir araştırma vardır.

H : Evet doğru. «kim yaptı»ya dayanan filmler, parçaları birleştirilen puzzle'lara ya da bilmecelere benzedikleri için, bu tür yapımları gerçekten onaylamıyorum. Duygu yok... Hep cinayeti kimin işlediğini bulmak için bekliyorsunuz.

Bu, bana televizyonun, emekleme devrinde olduğu zamanlarda iki rakip kanal arasında meydana gelen bir olayı anımsatıyor. Kanallardan biri, bir «kim yaptı» programı yayınlayacağını bildirmişti. O film yayınlanmadan az önce rakip kanaldaki spiker, izleyiciye şunları söylemişti: «Öteki kanalda bu gece gösterilecek oyun var ya, iddiaya gireriz, katil uşaktır!»

T : Cinayet, **«kim yaptı» türünden bir film olduğu halde, filmi yapmayı özellikle istediğinizi sanıyorum.**

H : Evet, bunun nedeni, daha önce yapılmayan birçok şeyi yapmış olmamız. Herbert Marshall'ın ilk sesli filmiydi, rol de tam ona göreydi. Ortalama bir ses düzeyinde mükemmel konuştu. Bu arada onun içsel düşüncelerini de yansıtmamız gerekiyordu. Bir öyküde gereksiz karakterleri sunmaktan nefret ettiğim için bilinç akışı yöntemini kullandım. Shakespeare'den başlayarak tiyatroda asırlardan beri yapıldığı halde, bizim bu yaptığımız o yıllarda büyük bir yenilik olarak nitelendirildi. Ama bizim tek yaptığımız, bu fikri, ses tekniğine uyarlamaktı.

Herbest Marshall'ın traş olurken radyo dinlediği bir sahne vardı. Radyodan müzik dinliyordu...

T : Tristan'ın **Prelude'ü çalınıyordu. En iyi sahnelerden biriydi.**

H : Banyo setinin arkasında, stüdyoda 30 kişilik bir orkestramız vardı. Bildiğiniz gibi, o günlerde sonradan ses eklemek olanaksızdı. Bu nedenle müziğin de aynı anda sahnede kaydedilmesi gerekiyordu.

Ayrıca, sesleri yönetirken hazırlıksız konuşma denemeleri yaptım. Aktörlere sahnenin anlamını açıklıyor ve diyaloglarını yaratmalarını söylüyordum. Sonuç iyi değildi, bir yığın bocalama, tereddüt ve kekeleme... Ne söylemeleri gerektiğini dikkatle düşündükleri için, istediğim sesleri anında alamıyordum. Zamanlama yanlış olduğu gibi, ritm de yoktu. Sizin bu tür önceden hazırlık yapılmayan konuşma sahnelerini sevdiğinizi biliyorum. Bu konuda ne gibi deneyleriniz oldu?

T : Dediğiniz gibi, kekeleyenlere ses vermek gibi bir tehlike hep var. Ayrıca insanlar, kullanacakları sözcükleri ararken, sahnenin olması gerekenden iki kat uzun sürmesi riski sözkonusu. Bu nedenle ortalama bir formül denerim. Anahtar bir sahneyle ilgilenirken önce oynayacak olanları toplar ve onlara olayı anlatırım. Sonra da onların kullandıkları sözcüklere dayanarak konuşmaları yazarım.

H : Bu çok ilginç, ama pek ekonomik sayılmaz, değil mi?

T : Para ve zaman açılarından böyle bir çalışma ekonomik değil. Yeniden Cinayet'e **dönelim şimdi. Konunun özünde hafifçe gizlenmiş bir eşcinsellik vardı. Sirkteki final sahnesinde katil, kendisi hakkındaki bildiği her şeyi nişanlısına anlatacağından korktuğu için kurbanını öldürdüğünü itiraf ederken bir travesti kılığındaydı. Böyle bir şey, o dönemler için riskli değil miydi?**

H : Evet, bu boyutuyla cesur bir girişimdi. Ayrıca, oyun içinde oyun kullandığımız için **Hamlet**'e de bazı değinmeler vardı. Katil olduğu sanılan kişiden, bir oyunun elle yazılmış müsvettesini okuması istenmişti. Senaryo, bir öldürme olayını anlattığı için, bu onu kandırma yöntemlerinden biriydi. Adam yüksek sesle okurken, diğerleri de adamı izlemiş, tıpkı **Hamlet**'teki kral gibi, bir suçluluk belirtisi gösterip göstermeyeceğini görmeye çalışmışlardı. Film, bütünüyle tiyatro hakkındaydı. **Cinayet**'in bir başka özelliği, iki dilde yaptığım ilk deneyim olmasıydı. İngilizce ve Almanca versiyonlarını aynı anda yapmıştık. Almanya'da çalışmıştım ve kendimi idare edecek kadar Almanca konuşabiliyordum.

Sadece kendimi idare edecek kadar... İngilizce versiyonunda başoyuncumuz, Herbert Marshall'dı. Almanca versiyonunda ise çok tanınmış bir başka aktörü, Alfred Abel'i kullandık. Çekimden önce, senaryo üzerinde konuşmak üzere Berlin'e gittiğimde oradakiler bana bazı değişiklikler önerdiler ama hepsini reddettim. Aslında hata etmiştim. Reddetmiştim, çünkü İngilizce versiyondan tatmin olmuştum. Ayrıca, ekonomik nedenlerden dolayı, birbirinden çok farklı olarak iki versiyon çekmek de istememiştik.

Her neyse, senaryoyu değiştirmeden Londra'ya döndüm. Ama daha çekime başladığımız anda, bende Almanca kulağı olmadığını farkettim. İngilizce versiyonunda oldukça komik olan sahneler, Almanca olanında hiç de eğlendirici olmamıştı. Örneğin, saygınlığı yitirmenin veya züppeliğin ironik boyutlarını verememiştik. Alman aktör, kolayca başarısızlığa düştüğü gibi, ben de Almanca deyimler hakkında yeteri kadar bilgim olmadığının farkına varmıştım.

Cesaretinizi kırmak istemem ama bu, Clair, Duvivier ve Renoir'ın Amerika'da neden güçlüklerle karşılaştığını anlamanıza yardım edebilir. Amerikan dili ve deyimlerine yeterli yakınlıkta değiller. Garip gelecek belki ama, Lubitsch ve Billy Wilder gibi birkaç Alman ve Avusturyalı, kendilerini yerel iklime uydurmayı başardılar. Aynı şekilde bazı Macar yönetmenler de burada başarılı oldular. Çok seyrek rastlanan bir durum... Kendi tecrübelerim, yönetmen Michael Curtiz'le yapımcı Joe Pasternak'ın Kaliforniya'ya varışında nelerle karşılaştığını anlamama yardımcı oluyor.

T : Bununla birlikte bana öyle geliyor ki, Avrupalı yönetmenler, Amerikan filmlerine Hollywoodlu meslektaşlarının sağlamakta başarısız kaldıkları bir şeyi, Amerika'ya berrak, bazen de eleştirel bir bakışı getirdiler. Bu da Avrupalı yönetmenlerin filmlerinin çoğunun özel bir ilgiyle izlenmesine yolaçtı. Lubitsch, Billy Wilder, Fritz Lang ve sizin filmlerinizin birçoğu, Amerikan tarzı yaşama sağlam bir perspektiften bakarken, bu yaklaşımı Hawks'ın ya da McCarey'nin

çalışmalarında bulamazsınız. Ayrıca Avrupalı yönetmenler kendi yerel folklorlarını da birlikte getirdiler.

H : Gülmece düzeyinde bu, kısmen böyle. Örneğin, **Harry ile Derdimiz** (The Trouble with Harry), İngiliz tarzına, yani ürpertici bir duruma gülmeceyle yaklaşma denemesidir. Ben bu filmi, Amerikan halkının İngiliz gülmecesini anlayabileceğini ispatlamak için yapmıştım. İzleyiciye ulaştığı her yerde film, çok iyi iş yaptı.

İngiltere'de bazıları, ömründe bu ülkeye hiç ayak basmamış olmalarına karşın Amerika düşmanıdır. Ben onlara her zaman, «Amerikalı diye bir şey yok. Amerika yabancılarla dolu bir ülke» diye söylerim. Örnek olarak benim evimi ele alalım. Kahya kadın Almanya'nın Pomeranya bölgesinden. Kırdaki evimizin kahyası ise İtalyan... Çok az İngilizce biliyor, ama Amerikan vatandaşı, kulübesinin üzerinde de büyük bir Amerikan bayrağı dalgalanıyor.

Bahçevanımız Meksikalı. Aslında Hollywood'daki bahçevanların çoğu Japondur. Stüdyolara girdiğinizde çevrenizde her türlü aksanı duyabilirsiniz.

Her neyse **Cinayet**'e dönersek, çok iyi bir filmdi ve Londra'da kaydadeğer bir başarı kazandı. Ama taşraya fazla entellektüel geldi.

T : Bunu izleyen Cilt Oyunu **(The Skin Game) da sanıyorum bir sahne oyununu temel alıyordu. Bir toprak sahibiyle parasını iş dünyasından kazanan komşusu arasındaki şiddetli rekabetin öyküsü... En önemli sahnesi, ikisini bir açık arttırma satışı sırasında çekişirlerken gösteriyordu.**

H : John Galsworthy'nin bir oyunundan alınmıştı. Filmin yıldızı da, o günlerde Londra'da çok ünlü olan Edmund Gween'di. Kendi isteğimle yapmadığım için bu konuda söylenecek fazla bir şey yok.

T : Ses çağının gelmesiyle yükselen bütçelerin, bazı yeni sorunlar getirdiğini tahmin ediyorum.

H : Çok doğru. Her şeyden önce filmi yapmak daha uzun zaman aldığı gibi uluslararası izleyiciye ulaşmak amacıy-

la birkaç versiyonun birden yapılması da gerekiyordu. Bu yüzden her film hayli pahalıya maloluyordu.

T : O zamanlar dublaj yok muydu?

H : Henüz yoktu. Sesi, kesip bölemediğimiz için dört kamera ve tek bir «**sound-track**» ile çekim yapıyorduk. Bu nedenle bana, televizyon canlı yayınlarında birden fazla kamera kullanıldığını söylediklerinde ben de «ne var yani» demiştim. «Biz bunu 1928 yılında yapıyorduk.»

T : Sonraki filminiz 1931 yılı yapımı Zengin ve Garip **(Rich and Strangey). Onu çok sevmiştim.**

H : Evet, çeşitli düşünceler içeriyordu. Bir yerlerden ellerine çokça para geçince, dünya turu yapmaya karar veren genç bir çifti anlatıyordu. Filmi çekmeden önce Bayan Hitchcock ve ben yola çıkıp konuyu ilk elden araştırdık. Bildiğiniz gibi, senaryoyu o yazıyordu. Filmde, genç çifti Paris'te «Folies Bergère»e giderken göstermeyi planlamıştım. Ara verildiğinde de gidip göbek dansı (belly dancing) izleyeceklerdi. Bu nedenle «Folies Bergère»e gittik. Verilen ara esnasında smokinli bir adama dönerek göbek dansı için nereye gidebileceğimizi sordum.

Adam, «bu taraftan, beni izleyin, lütfen,» dedi.

Adam bizi sokağa çıkardı. Benim şaşırmış olduğumu görünce de «göbek dansı ek binadadır» diye açıklama yaparak bizi bir taksiye bindirdi.

Yanlış bir şeyler olduğundan emindim. Sonunda taksi, bir kapının önünde durunca karıma «bizi bir geneleve getirdiğine yemin ederim» diyerek içeriye girmeyi isteyip istemediğini sordum. Ömrümüzde buna benzer bir yere gitmediğimiz halde «istiyorum» dedi.

Kızlar geldiler, onlara şampanya teklif ettik. Madam, karımın önünde genç kızlardan birini isteyip istemediğimi sordu. Bugüne kadar, bu tür kadınlarla hiç birlikte olmadım! Neyse, oradan çıkarak yeniden tiyatroya döndük. İşte ancak o zaman daha önce «Folies Bergère» yerine «Casino de Paris»ye gitmiş olduğumuzu anladık. Tıpkı kitaptaki çift gibi davranmıştık — yurt dışında iki masum!

T : Göbek dansını filmde nasıl kullanmayı tasarlamıştınız?
H : Göbek dansıyla ilgilenmemin nedeni, filmin kadın kahramanını, kendi çevresinde sürekli dönen ve sonunda spiral benzeri bir bükülme hareketiyle kaybolan bir göbeğe bakarken göstermekti.
T : Ölüm Korkusu'nun (Vertigo) ana fikri gibi mi?
H : Evet tamamen öyle. **Zengin ve Garip**'te genç adamın bir kızla birlikte yüzdüğü bir sahne vardı. Sahnede kız, bacaklarını aralıyor ve «bahse girerim, bacaklarımın arasından yüzerek geçemezsin» diyor.

Bunu bir havuzda çektim. Adam dalıyor, tam kızın bacaklarının arasından geçmek üzereyken, kız ansızın bacaklarını kilitleyip adamın kafasını sıkıştırıyor. Adamın ağzından gelen hava kabarcıklarını görüyorsunuz. Sonunda kız bacaklarını açarak adamı serbest bırakıyor. Adam, su yüzüne çıkarak nefes nefese, «neredeyse beni öldürüyordun» deyince kız, «güzel bir ölüm olmaz mıydı?» diyor.

Bu sahneyi bugün, sansür nedeniyle gösterebileceğimizi sanmıyorum.

T : Bu filmin iki ayrı kopyasını izledim, ikisinde de o sahne yoktu. Buna karşılık bir Çin teknesinin güvertesinde geçen çok eğlenceli bir olay anımsıyorum.
H : Oh evet! Genç çift, Uzak Doğu'dadır ve yolculuk yaptıkları gemi, kazaya uğrar. Gemiden çıkmayı başarırlar, yanlarında bir şişe **crème de menthe** ve geminin siyah kedisi vardır. Bir Çin teknesi onları kurtarır. Hepsi teknenin ön kısmında toplanırlar. Biraz sonra Çinli onlara biraz yemek ve Çin çubuklarından getirir. Yemek çok lezzetlidir, hatta tattıkları en güzel yemektir. Bitirdikten sonra, teknenin arka kısmına doğru yürürler ve kedinin derisinin kurutulmak için asılmış olduğunu görürler. Mideleri altüst olur ve yediklerini çıkarırlar.
T : Oldukça iyi bir filmdi ama eleştirmenlerin Zengin ve Garip**'e fazla sempati göstermediklerine inanıyorum.**
H : Yaratılan karakterlerin yeterince ikna edici olmadığını söylemişlerdi. Aktörler çok iyiydi, ancak daha güçlü kuv-

vetli bir kadro kurmamız gerekirdi — hasılat açısından. Ben filmi sevdim, biraz daha başarı sağlayabilirdi.

T : 17 Numara'yı (Number Seventeen) 1932 yılında yaptınız. Filmi, Sinematek'te görmüştüm. Oldukça hoştu ama öyküsü de bir hayli karmaşıktı.

H : Bir facia! Ama çekim sırasında çok neşeli bir olay meydana geldi. Filmin bir bölümü, gangsterlerin gizlendiği boş bir evde geçiyordu. Ayrıca çok sayıda silahlı mücadele vardı. Aklıma, bu evi aynı zamanda çevrenin başıboş kedileri için bir sığınak olarak kullanmak gibi son derece ilginç bir fikir geldi. Her silah patlayışında, yüzlerce kedi merdivenlerde bir aşağı bir yukarı koşuşacaktı. Bu çekimleri, kurgu aşamasında kolaylık olsun diye ana olaydan ayırmak gerekti.

Kamera, merdivenin altına yerleştirildi. Sabahleyin, kedilerin çekimini yapmak için tüm seti kurmuştuk. Stüdyoya geldiğimde büyük bir kalabalıkla karşılaştım. Bu kalabalığın nereden çıktığını sorduğumda, kedilerin sahipleri olduklarını öğrendim.

Merdiven altının tüm çevresine paneller yerleştirdik. Kedi sahipleri teker teker öne çıkarak kedilerini yerlerine yerleştirdiler. Artık çekim için hazırdık. Kameraman motoru çalıştırınca silah ateşlendi. Kedilerin hepsi engelleri aşarak koşmaya başladılar. Hiçbiri de merdivene tırmanmamıştı. Stüdyonun her yanı kedi doluydu. Ondan sonraki saatlerde, kedi sahiplerinin «pisi, pisi, pisi» diyen seslerini her yanda duyabilirdiniz.

«Bu kedi benim!»

«Hayır, benim!»

Sonunda hepsini yeniden biraraya topladık. Bu kez, kaçamamaları için çevreye tel örgü çekmiştik. Her şey hazırdı. Kamera! Bang! Bu kez sadece üç kedi merdivene fırladı. Diğerleri geriye koşarak çaresizlik içinde tel örgüye takıldılar. Baktım olacak gibi değil, vazgeçtim.

T : Film, aynı zamanda bir sahne oyunu da olan bir romana dayalıydı. Öyküyü siz mi seçmiştiniz?

H : Hayır, stüdyo tarafından satın alınmıştı. Ben de filme çekmekle görevlendirildim.

T : Bu filminiz bir hayli kısa. 1 saat sürüyordu. İlk bölüm, yani evin içi herhalde oyundan alınmıştı. İkinci yarı ise, anımsadığım kadarıyla daha iyiydi. Araba ve tren modelleriyle yapılan uzun bir kovalamaca sahnesi vardı.

Bu filmden sonra, Şantaj'daki diyalogların yazarı olan Benn W. Levy'nin sizin adınıza yönettiği Lord Camber'ın Hanımları**'nın (Camber's Ladies) yapımcılığını üstlendiniz.**

H : Amerikan şirketleri piyasaya yüzde yüz İngiliz olacak filmler çıkaracaklarına dair anlaşma imzalamışlardı. Bunlara «kota filmleri» deniyor ve son derece ucuza maledili-yorlardı. British International Pictures, bu filmlerin bazılarını Elstree Stüdyolarında çektiği zaman, bir iki filmin yapımcılığını üstlenmeyi kabul ettim. Düşüncem yönetmenliği hem iyi bir arkadaş hem de iyi tanınan bir oyun yazarı olan Levy'ye bırakmaktı. Çok iyi bir kadromuz vardı. Zamanının büyük yıldızı Gertrude Lawrence; o sıralar Londra'da ünlü olan, kanımca o günlerin en büyük aktörü Gerald du Maurier vardı.

Gerçekleştirmeyi istediğim iki projem daha vardı. Bunlardan birini, çok sayıda iki kişilik oyun yazmış, başarılı oyun yazarı John Van Drüten'e vermek istiyordum. Ona, Londra sokaklarında küçük bir ekiple çekimler yapma olanağını sundum. Herkese bir yıl boyunca para ödenecekti. Yağmur yağarsa stüdyoda çalışabilecekti, eğer isterse tüm projeyi bir yana bırakıp hazır olduğu zaman yeniden başlayacaktı. Ayrıca, 1 yıllığına sözleşme imzalayacak genç ve başarılı iki aktör önerildi. Daktilosunun yerine ona bir kamera teklif ediyordum. Bana hiçbir zaman önerilmeyen tüm bu olanaklara karşın, Van Druten bizi geri çevirdi. Nedenini ise hiçbir zaman öğrenemedim.

Ayrıca o sıralar bir de Kontes Russell'ın yazdığı bir öykü üzerinde düşünüyordum. Öykü, saraydan kaçan ve halktan bir kişiyle neşe ve serüven dolu iki hafta yaşayan bir prenses hakkındaydı. Bu öykü size tanıdık geliyor mu?

T : Şüphesiz, Roma **Tatili'nin (Roman Holiday) öyküsü.**

H : Evet, ama bu filmi çekmedik. Sonra, iki yazarla birlikte bir Bulldog Drummond öyküsüne başladım. Senaryo çok iyiydi, yapımcısı John Maxwell ise...

T : Maxwell, 1927'deki Ring**'den beri tüm filmlerinizin yapımcılığını alan kişi değil mi?**

H : Evet. Maxwell bana gönderdiği mektubunda şöyle diyordu: «Zekice yazılmış, pırıl pırıl bir senaryo. Ama ben yapmak istemiyorum.» Yanımda stüdyoya getirdiğim ve yazar olarak önerdiğim bir eleştirmenin benim ve filmin aleyhinde entrikalar çevirdiğine dair kuşkularım var. Bu film de hiçbir zaman yapılamadı. Bu da **British International Pictures**'daki dönemimin sonu oldu.

T : Böylece 1933 yılına geliyoruz. O günlerde sizin açınızdan işler iyi gitmiyordu. Viyana'dan Valsler'in **(Waltzes From Vienna) kendi seçiminiz olduğuna inanamıyorum.**

H : Müziksiz bir müzikaldi ve çok ucuza maledilmişti. Her zamanki çalışmamla hiç ilgisi yoktu. Doğrusu, o günlerde şöhretim pek iyi değildi ama, neyse ki bunun farkında değildim. Kibirlenmek gibi olmasın ama, içgüdüsel olarak kendimi bir yönetmen addediyordum. «Artık bittin, kariyerin sona erdi» dediğimi hiç anımsamıyorum. Ama başkalarının böyle düşündükleri de kesin.

Zengin ve Garip bir hayal kırıklığıydı, **17 Numara** ise çalışmalarıma özensiz bir yaklaşımı yansıtıyordu. Ortada neler yapmaya çalıştığımı açıklayabilecek bir tahlil yoktu. Kendimi eleştirmeyi, geri adım atmayı ve ikinci kez bakmayı o günlerde öğrendim. Öğrendiğim bir diğer şey de ortaya iyi bir şeyler çıkacağı inancını taşımadan hiçbir projede ısrar etmemek gerektiğiydi. Bu iş tıpkı bir binanın yapımına benzer. Öncelikle çelik yapıyı görmeniz gerekir. Öykünün yapısından değil, filmin bir bütün olarak tasarlanmasından sözediyorum. Eğer temel düşünce sağlamsa, işler yolunda gidecektir. Filmdeki diğer öğeler de şüphesiz çeşitli derecelerde önemlidirler, ancak temel düşüncenin sağlamlığı konusunda hiçbir kuşku kalmamalı. **Zengin ve**

Garip'teki hatam başroldeki iki oyuncunun eleştirmenlere ve izleyicilere aynı oranda çekici gelmelerini sağlayamamaktı. Bu kadar güzel bir öyküde ilgisiz bir oyunculuğa izin vermemeliydim. **Viyana'dan Valsler**'i çektiğimiz günlerde, yani kariyerimin bu alt basamaklarında Michael Balcon, stüdyoya çalışmalarımı izlemeye geldi. Yönetmen olmam için ilk şansı veren kişiydi. «Bu filmden sonra ne yapıyorsun?» diye sordu.

«Bir süre önce yazılan bir senaryo var. Çekmecelerden birinde herhalde» dedim. Senaryoyu ona getirdim, beğendi ve satın almayı teklif etti. Ben de eski yapımcım John Maxwell'e giderek senaryoyu ondan 250 pound'a satın aldım ve ve Balcon'ın başkanlığını yaptığı yeni **Gaumont-British** şirketine 500 pound'a sattım. Ama elde ettiğim yüzde yüz kârdan öyle utanmıştım ki, heykeltıraş Jacob Epstein'e giderek Balcon'ın bir büstünü yaptırdım. Sonra da bu büstü Balcon'a takdim ettim.

T : Sözünü ettiğiniz, Tehlikeli Adam'ın **(The Man Who Knew Too Much) senaryosuydu.***

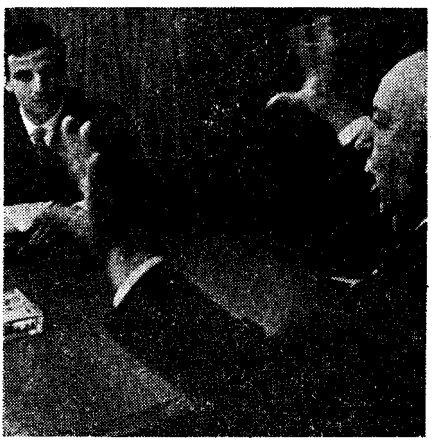
H : Evet doğru. «Sapper» tarafından yazılan orijinal bir Bulldog Drummond öyküsünden alınmış ve Charles Bennett tarafından uyarlanmıştı. Diyalogları ise bir gazetede köşe yazarı olan D.B. Wyndham yazmıştı. Böylece, beni yönetmenliğe başlatan Michael Balcon, yıllar sonra bana ikinci bir şans vermiş oluyordu. Tabii, bana biraz fazla sahip çıkmıştı. Bu nedenle de daha sonra Hollywood'a gittiğimde bana çok kızmıştı. **Tehlikeli Adam** hakkında konuşmadan önce, bir noktayı belirtmek istiyorum. Kariyerinize ne olursa olsun, yeteneğiniz hiçbir zaman kaybolmaz. Çok kötü bir film olan **Viyana'dan Valsler**'le 1933 yılında yaratıcılığım

* Orjinal İngiliz versiyonu 1934'de yapıldı. Hitchcock 22 yıl sonra 1956'da başrollerinde James Stewart'la Doris Day'in oynadığı ikinci çevrimini de yönetti.

inişe geçmiş gibi görünüyordu. Yaratıcılık prestijimi düzelten **Tehlikeli Adam** gibi bir projeyi düşünebildiğime göre, demek ki yeteneğim beni terketmemiş.

Neyse, 1934 yılına dönelim. Öncelikle tam anlamıyla bir kendimi sınama olayı var. Tamam, **Tehlikeli Adam** üzerinde konuşmaya artık hazırım.

Bölüm : 4



Tehlikeli Adam (The Man Who Knew Too Much)
Churchill İçişleri Bakanıyken
«Tek Notalık Adam»dan öldürücü zillere
Açıklaştırma ve basitleştirme
39. Basamak (The Thirthy - Nine Steps)
John Buchan'ın etkisi
Dolaylı ifade
Eski ve müstehcen bir öykü
Bay Hafıza
Yaşamdan bir dilim kekten bir dilim.

FRANÇOIS TRUFFAUT: Tehlikeli Adam, İngiltere'de yaptığınız en başarılı filmdi. Sanıyorum Amerika'da da büyük «hit» olmuştu.

Orijinal versiyonunda öykü, kızlarıyla birlikte İsviçre'ye yolculuk eden bir İngiliz turist çiftini anlatıyordu. Bir Fransızın öldürülmesine tanık olurlar. Adam öldürülmeden önce onlara, Londra'daki yabancı bir diplomatın öldürüleceği haberini söyler. Çiftin konuşmamasını sağlamak isteyen casuslar, küçük kızı rehin alırlar. Karı-koca, çocuğu kaçıranların izini sürerek Londra'ya dönerler. Londra'da anne, Albert Hall'deki bir konser sırasında tam öldürülecekken elçinin hayatını kurtarmayı başarır. Film, polislerin casusları gizlendikleri yerden çıkarmaları ve küçük kızı kurtarmalarıyla sona erer.

Bunun gerçek bir yaşam öyküsünden, Churchill'in İçişleri Bakanı olduğu günlerde karıştığı bir olaydan esinlenildiğini bir yerde okumuştum.

ALFRED HITCHCOCK: Söylemek istediğiniz filmin gerçek yaşama dayalı bir sonla noktalandığı olsa gerek. Doğru... Olay, 1910 yılında meydana gelmişti ve sanırım Sidney Caddesi Kuşatması adıyla bilinir. Bazı Rus anarşistleri bir eve gizlenerek kendilerini oradan çıkarmaya çalışan polislere ateş açmışlardı. Çok zor bir operasyon olduğu için asker de çağrılmıştı. Churchill de operasyonu denetlemek üzere gelmişti. Bu olay, sansürle başımın hayli derde girmesine yol açtı. Nedenini açıklayayım. Bilirsiniz, İngiliz polisi ateşli silah taşımaz. Bu kuşatma sırasında, bu yüzden az önce de söylediğim gibi, ordu yardıma çağrılmıştı. Ev alev alıp anarşistler dışarı çıktığında, neredeyse topçuları bile çağıracak hale gelmişlerdi. Yıllar sonra filmi çekmeye başladığımda sansürcüler, olayın İngiliz polisinin tarihinde bir leke olduğu görüşünü ileri sürdüler. Buna rağmen polisleri

silah taşırken göstermemize izin vermiyorlardı. Casusları nasıl dışarıya çıkarabileceğimizi sorduğumda sansürcüler, su hortumları kullanmamızı önerdiler. Bir araştırma yapınca, Winston Churchill'in de böyle bir teklif yapmış olduğunu keşfettim. Sonunda, polislerin silahla ateş açmasına izin vermeyi kararlaştırdılar. Yalnız, polislerin silahları antika silah satan bir mağazadan aldığını göstermem şartıyla... Bu sahne, polisin ateşli silah kullanmadığını açıkça ve mükemmel bir şekilde gösterirdi. Her şey o kadar gülünçtü ki, aldırmadım bile... Bunun yerine, bir kamyonun gelişini ve silahların polislere dağıtılışını gösterdim.

T : 1956'daki Amerikan versiyonunda filmin, Marakeş'te başlamasına karşın orijinal versiyon İsviçre'de açılır.

H : Film, İsviçre'de St. Mortiz'de bir sahneyle açılıyor. Çünkü orada eşimle birlikte balayımı geçirmiştim. Penceremizden buz pateni alanını seyretmiştim. Aklıma bu filmi, sekiz - altı - sıfır - iki - numaralarını çizen bir buzpatencisini göstererek başlatabileceğimiz geldi. Bir casusluk kodu... Ama bu fikirden vazgeçtim.

T : Sahneyi çekemediğiniz için mi?

H : Hayır. Öyküde yeri yoktu. Ama benim anlatmaya çalıştığım şey şu: En başından itibaren, Alplerin karlarıyla Londra'nın kalabalık caddeleri arasındaki zıtlık tayin edici bir rol oynuyordu. Bu görsel düşünce, filmin içinde bir bütün halinde toplanmalıydı.

T : Pierre Fresnay'ı orijinalinde, Daniel Gelin'i ise ikinci versiyonda kullandınız. Bu rol için neden bir Fransız aktör istediniz?

H : Özellikle Fransız istemedim. Yapımcılar ısrar etmiş olmalı. Ama ben de Peter Lorre'un oynamasında çok ısrar etmiştim. Lorre, Fritz Lang'ın **M** adlı filminde oynamıştı, bu onun İngiltere'de oynadığı ilk roldü. Çok keskin bir mizah duygusuna sahipti. Genellikle bacaklarına kadar inen uzun bir palto giydiği için «yürüyen palto» namıyla anılıyordu.

T : M'yi gördünüz mü?

H : Evet, ama çok iyi anımsayamıyorum. Islık çalan bir adam yok muydu?

T : Evet, işte o, Peter Lorre'du! O dönemde çekilen öteki Fritz Lang filmlerini, Casus'u **(The Spy) ve** Dr Mabuse'ün Vasiyeti'**ni (The Testament of Dr Mabuse) görmüşsünüzdür herhalde.**

H : **Mabuse...** Çok uzun zaman oldu. **Tehlikeli Adam**'da dişçi muayenehanesindeki sahneyi anımsıyor musunuz? Bunu başlangıçta adamların yüzlerini maskeleyen sıcak havlularla, bir berber dükkanında çekmeyi planlamıştım. Ama çekimden önce, Mervyn Le Roy'un **I'm a Fugitive from a Chain Gang** filmini gördüm, Paul Muni oynuyordu. Buna benzer bir sahne vardı. Ben de sahneyi dişçi muayenehanesine kaydırdım, kaydırırken de hoşuma gitmeyen diğer bazı şeyleri değiştirdim. Örneğin, filmin açılışında, kadın kahramanı —kaçırılan küçük kızın annesi— ilk değerdeki çekime yerleştirdik. Bu yüzden kötü adamlar, kadını küçük bir kilisede hipnotize edeceklerdi. Kadın transa girince, onu Albert Hall'e götürerek orada elçiyi, öldürmesini sağlayacaklardı. Hipnotik transtayken, sağlıklı nişan alınamayacağını hissettim. Bu nedenle bu fikirden vazgeçtim.

T : Fikri tümüyle tersine çevirmeniz son derece ilginç. Kadın, elçiye ateş etmek yerine, tam zamanında bağırarak onun hayatını kurtarıyor.

Anımsadığım kadarıyla önemli bir yabancı devlet adamını öldürmeyi planlayan bir casus grubu var. Yaptıkları plana göre, Albert Hall'deki konserde, bir kantatın çalınması sırasında cinayeti işleyecekler. Katil, sıra zillerin çalınacağı tek notaya geldiğinde ateş edecek. Zamanlamada hata yapmamak için, cinayet provasını kantatın ses kayıtlarını dinleyerek yapıyorlar.

Sonunda konser başlıyor. Tüm karakterler yerlerini almış. Ve biz, gittikçe yükselen bir gerilim içinde zillerin çalınacağı anı bekliyoruz.

H : Zil fikrinde bir çizgi romandan esinlenmiştim. Daha doğrusu **Punch** dergisi türünde hiciv yapan bir magazinde

yayınlanan bir çizgi diziden... Çizgiler, sabahleyin uyanan, yatağından çıkan, banyoya giden, ağzını yıkayan, traş olan, duş yapan, giyinen ve kahvaltısını yapan bir adamı gösteriyordu. Sonra şapkasıyla paltosunu giyiyor, eline deriden yapılmış küçük bir enstrüman çantası alıyor ve dışarı çıkıyor. Sokakta Londra'ya giden bir otobüse biniyor ve Albert Hall'ün önünde iniyor. Müzisyenlerin giriş kapısından giriyor. Şapkasıyla paltosunu çıkarıyor, çantayı alıp küçük bir flütü çıkarıyor. Sonra öteki müzisyenlerle birlikte podyuma çıkarak yerine oturuyor. O sırada orkestra şefi içeriye giriyor, işareti veriyor ve senfoni başlıyor. Küçük adamımız yerinde oturmuş, sayfaları çevirerek sırasını bekliyor. Sonunda şef, elindeki değneğini onun bulunduğu yöne doğru sallıyor ve küçük adam «bloop!» diye tek bir nota üflüyor. Bitirince, flütü yeniden çantasına koyuyor, ayak uçlarına basarak çıkıyor, şapkasını ve paltosunu giyip gidiyor. Artık cadde karanlıktır. Otobüse binip evine varıyor. Akşam yemeği hazır. Yiyor, odasına çıkıyor, giysilerini çıkarıyor, banyoya giriyor, ağzını temizliyor, pijamalarını giyiyor, yatağına giriyor ve ışıkları söndürüyor.

T : O kadar iyi ki, bu fikrin çeşitli biçimlerini çizgi filmlerde de kullandılar.

H : Mümkündür. O adama «Tek Notalık Adam» (The One-Note Man) ismini taktılar. İşte tek notasını çalmak için sırasını bekleyen bu küçük adam, bana, zillerden gerilim efekti çıkarma fikrini verdi.

T : İngiliz versiyonunda bu işi nasıl yaptığınızı anımsamıyorum, ama Amerikan versiyonunda, izleyicinin dikkatini şu zillerin üzerinde yoğunlaştırabilmek için büyük gayretler sarfetmiştiniz. Jeneriğin gösterimi biter bitmez müzisyen zillerini sallarken gösteriliyor, hemen sonra da zil seslerinin Amerikan ailesinin yaşam tarzını değiştirebileceğini ya da bunun gibi etkiler yapabileceğini belirten başlıklar var. Daha sonrasında kötü adamlar, konser salonuna gitmeden önce kantatı plaktan dinliyorlar. O bölümü onlara iki kez dinletiyorsunuz. Oldukça titiz ve önemli.

H : İzleyicinin tam olarak olaya katılabilmesi için bunu yapmalıydık. İzleyiciler arasında muhtemelen zillerin ne olduğunu bile bilmeyen pek çok kişi vardır. Bu nedenle bu aleti sadece göstermekle kalmayıp sözcüğü de hecelemek gerekliydi. Ayrıca, izleyicinin zillerin sesini yalnızca tanıması da yeterli değildir. Sesi aklında tutması gerekir. Neyi beklediğini bilerek olayın gerçekleşmesini bekler. Gerilimin inşa edilmesinde izleyicinin koşullandırılması çok önemlidir.

Kantat kaydının iki kez çalınmasının sebebi ise, ardından gelecek olaylar hakkında izleyicinin aklındaki herhangi bir karışıklığı önlemekti. Hareket yeteri kadar açık olmadığı için, çok sayıda gerilim öğesinin zayıf kaldığını sık sık görmüşümdür. Örneğin, iki aktör benzer giysiler giymişlerse, izleyici onları birbirinden ayıramaz; eğer mekan açıkça belirlenmezse izleyici olayın nerede geçtiğini merak edebilir. O bütün bunları kafasında bulmaya çalışırken çok önemli bir olay meydana gelirse, duygusal çarpıcılık sağlanamaz. Bu nedenle açıklamak, her şeyi sürekli berraklaştırmak önemlidir.

T : Sanıyorum en az berraklık kadar, basitleştirmeye de ihtiyaç var. Bir film yönetmeni, basitleştirme yeteneğine sahip olmalıdır. Bana öyle geliyor ki, birisi basitleştirici, **diğeri de** karıştırıcı **olarak tanımlanabilecek iki tür yaratıcı sanatçı var. İyi ressamların ve yazarların çoğu, ikinci türe girer. Ama gösteri sanatlarıyla ilgili birinin başarılı olabilmesi için, «basitleştirici» olması gerekir. Buna katılıyor musunuz?**

H : Evet, kesinlikle. Bir duyguyu kendiniz hissetmedikçe halka yansıtamayacağınız için çok önemli. Örneğin, en azından zaman unsurunu denetleyebilmek için basitleştirmeyi bilmek gerekir. Denetimi elinden kaçıran yönetmenler, soyut şeylere dalarlar ve bu muğlak uğraşlar yüzünden özgül sorunlar üzerinde yoğunlaşamazlar. Kendisine aşırı güvendiği için kafasını toplayamayan zavallı spikerlere benzerler.

Tehlikeli Adam'ın iki versiyonu arasında önemli bir fark vardır. İngiliz versiyonunda, koca kilit altında kalır;

böylece, olayları Albert Hall'de ve filmin sonuna kadar sürükleme görevi karısına düşer.

T : İkinci versiyon daha iyiydi. Çünkü kantatın söylenmesi sırasında kocanın sahneye girişi, gerilimin artmasını sağlıyordu. Karısını, uzak bir mesafeden görüyor ve karısı ona işaretlerle önce katili, sonra da onun kurbanı olacak diplomatı göstererek durumu açıklıyor. Stewart'ın harekete geçmesi gerekli. Elçinin locasına doğru yürümeye başlıyor. Koridor boyunca yürümesi, oradaki polislere olacakları anlatmaya çalışması, polislerin onu şeflerine havale ederek oyalamaları hep bir pandomim şeklinde oynanıyor. Bu pandomim hem gerilim unsurunu güçlendiriyor hem de tüm durumun gülünçlüğünü vurguluyor. Gülmece unsuru burada, İngiliz versiyonundan daha ince ve farkedilmez biçimdedir. Bir başka avantajı ise gülmece unsurunun sekansın atmosferini bölmekten çok dramayı arttırmasıdır.

H : Evet doğru. Ama bu farkı bir yana bırakırsak, Albert Hall'deki sahne, iki versiyonda da oldukça birbirine benzer. Aynı fikirde misiniz? Kantat aynıdır...

T : Ama Bernard Hermann'ın yaptığı ikinci orkestrasyon çok daha iyidi. Ayrıca ikinci versiyonda bu sahne daha uzun, öyle değil mi? Hem filmin hemen hemen 300 metrelik şeridi tümüyle müzikle kaplı. Diyalog hiç yok. Hepsi statik çekimler. Orijinal versiyonunda kameralar daha hareketliydi. Çok sayıda çevrinme vardı. Örneğin kameranın, katilin yüzünden, kahramanın yüzüne, oradan da elçinin yüzüne hareket etmesi... Ayrıntılara gösterilen aşırı dikkat kadar yapısal yönden de ikinci yapım, orijinalinden çok üstün düzeyde...

H : İlk versiyonunun yetenekli bir amatörün çalışması, ikincisinin ise bir profesyonelin yapımı olduğunu söyleyelim.

T : Tehlikeli Adam'ın başarısı sonucunda, sanıyorum, öykü seçiminde serbest kaldınız. Seçtiğiniz 39. Basamak (Thirthy-Nine Steps) Londra'yı terkeden genç bir Kanadalıyı anlatıyor. Adam kendi evinde bir kadını bıçaklayan bir casus çetesini izlemek amacıyla Iskoçya'ya gidiyor. Polis, cinayeti

onun işlediğini düşünüyor ve peşine düşüyor. Nereye giderse gitsin tuzaklar var. Bir dizi kalabalık kaçış sahnelerinden sonra film, mutlu sonla bitiyor. Senaryosu, John Buchan'ın bir romanına dayalıydı. Buchan, her zaman takdir ettiğiniz bir yazardır sanıyorum.

H: Doğrusu, daha **39. Basamak**'ı ele almadan çok önce beni etkilemiş, bu etkinin bir kısmı, **Tehlikeli Adam**'a da yansımıştır. **Greenmantle** adlı, muhtemelen Lawrence'ın garip kişiliğinden esinlenen bir roman yazmıştı. Korda, bu romanı satın aldı ama film yapmadı. Başlangıçta bu kitabı değerlendirmeyi düşündüm, ama sonra, daha zayıf bir konusu olan **39. Basamak**'ı seçtim. Belki de Dostoyevski'den sözederken söylediğim nedenden, yani edebiyat başyapıtlarına olan saygımdan dolayı...

Buchan'ın çalışmalarında çok önemli bulduğum şey. yüksek dramatik düşünceleri dolaylı yoldan ifade etmesidir.

T: Harry ile Derdimiz'de **(The Trouble with Harry) aynı türde dolaylı bir anlatım var.**

H: Evet doğru, bu olgu benim için önemlidir. Neyse, senaryo'yu Charles Bennett ile birlikte geliştirdik. O günlerde kullandığım yöntem, diyaloglar hariç, en ince ayrıntıyı dahi kapsayan bir tretman hazırlamaktı. Bunu epizodlar zincirinden oluşan bir film olarak gördüm. Ve bu kez çok dikkatliydim. Bir epizodu bitirir bitirmez «burada iyi bir kısa öyküye gerek var» dediğimi anımsıyorum. Her sahnenin içeriğinin son derece salğam olmasına özen gösterdim. Böylece her parçası kendi başına küçük bir film olacaktı.

Her neyse, John Buchan'ı takdir etmeme karşın, filmin içinde kitapta olmayan çeşitli bölümler vardı. Örneğin, Robert Donat'ın geceyi küçük bir çiftlik sahibi ve karısıyla geçirdiği sahnede, eski bir Güney Afrika öyküsünden esinlenilmişti. Son derece sert mizaçlı siyah sakallı adamla, çok genç ve cinsel açlık çeken genç karısının öyküsüydü. Adamın yaşgününde karısı bir piliç keserek fırında tavuklu börek yapıyor. Fırtınalı bir gece... Yaptığı sürprizden

kocasının hoşlanacağını umuyor. Tüm uğraşına karşın elde ettiği tek şey, pilici kendisinden izin almadan kestiği için bağırıp çağıran öfkeli bir koca... Kısacası, hiç de neşeli olmayan bir yaşgünü kutlaması... Ansızın kapı çalınıyor. Kapıda, yolunu kaybeden ve bir geceliğine konukları olmak isteyen yakışıklı bir yabancı var. Kadın onu içeri alıp yemeğe buyur ediyor. Ama çiftçi, adamın çok yediğine kanaat getirerek «yeter artık. Hafta sonuna kadar bize yetmesi gerek» diyor.

Kadın, aç gözlerle yabancıyı izleyerek onunla birlikte yatağa girmenin çarelerini arıyor. Kocası, adamı dışarıda ahırda yatırmaya kalkınca kadın karşı çıkıyor. Sonunda çiftçi ortada olmak üzere, üçü birden yatağa giriyorlar. Kadın, kocasını yataktan çıkarmanın bir yolunu bulmaya çalışıyor. Sonunda bir gürültü duyunca, onu uyandırıp «dışarıda birisi piliçleri çalıyor herhalde» diyor.

Kocası aceleyle avluya çıkınca kadın, bu yabancıyı sarsarak uyandırıyor ve «haydi» diyor, «elimize geçen bu fırsatı değerlendirelim». Yabancı yataktan çıkıyor ve aceleyle tavuklu böreğin kalan kısmını midesine indiriyor.*

T : Öykü çok iyi ama filmdeki epizod, daha da iyi. Atmosferi, belki de yüzler toprağa ve dine bağlılığı temsil eden karakterler nedeniyle Murnau filmlerini anımsatıyor. Sahne çok kısa olduğu halde, kişilikler çarpıcı ve güçlü. Dua sekansı da gerçekten kaydadeğer... Koca, Tanrıya teşekkür ederken Robert Donat masanın üzerinde, duran gazetede kendi resmini farkediyor. Dönüp kadına bakıyor. Kadın da o anda resme bakmaktadır, başını kaldırıp Donat'a bakıyor. Gözleri karşılaştığında, kadın artık genç adamın aranan birisi olduğunun farkındadır. Kadının gülümsemeyen, konuşmadan soru soran bakışlarına karşılık adamın bakışları çok manalıdır. Bu karşılıklı bakışmayı yakalayan çiftçi, iki-

* Aynı öykü 1951 yılında **Yedi Öldürücü Günah** filmindeki oburluk sahnesi olarak Carla Rem tarafından filme alındı.

sinin arasında romantik bir anlaşma olduğundan kuşkulanıyor. Pencereden gözetlemek üzere dışarıya çıkıyor.

Tüm sahne, sessiz film çekimin güzel bir illüstrasyonu gibi. Ayrıca karakterler, övgüyedeğer bir biçimde iyi çizilmiş. Örneğin koca, açıkça fanatik, tahakküm edici, kıskanç ve mutaassıp bir kişi. Karakterin bu özelliği, daha sonraki gelişmeleri doğuruyor. Kadın, Donat'a çiftçinin paltosunu veriyor. Daha sonra adama ateş açıldığında mermi çiftçinin daima paltosunun cebinde taşıdığı İncil'e çarptığı için adamın hayatı kurtuluyor.*

H : Evet çok güzel bir sahneydi. Filmde ayrıca Bay Hafıza (Mr. Memory) adlı ilginç bir karakter daha vardı. Bu karakter, müzikhollerde çalışarak hayatını kazanan «**Veri**» (Datas) isimli kişinin gerçek öyküsünden alınmıştı. İzleyiciler, ona bazı önemli olaylar hakkında sorular soruyorlardı. Örneğin, «Titanik ne zaman battı?» gibi. O da anında doğru yanıtı veriyordu. Ayrıca yanıltıcı sorular da vardı. Bir tanesi «Kutsal Cuma, ne zaman Salı'ya rastlar?» diye sorduğundan yanıtı hazırdı: «Kutsal Cuma, Wolverhampton yarışlarında koşan bir attı. İlk birinciliği, 21 Haziran 1864 Salı gününe rastlamıştı.»

T : Bay Hafıza, harika bir karakterdi. Özellikle, onu profesyonel yeteneğinin kurbanı yaparak oldukça gerçekçi biçimde öldürüşünüze hayran kalmıştım. Müzikholde Robert Donat, ona 39. basamağın ne olduğunu sorduğunda, elinde olmadan casus çetesi hakkındaki tüm gerçeği söyleyiveriyor. İzleyicilerin arasındaki çete şefi de onu vuruyor.

Bu tür yöntemler, filmlerinizin çoğuna insan zihnini tatmin eden olağanüstü bir kalite veriyor: Kişiler, son sınıra, ölüme kadar varan bir mükemmellikte geliştirilmiş. Resmi yapılacak kadar güzel olandan acıklı olana kadar uza-

* Fritz Lang'ın 1928'de yaptığı **Casus** (The Spy) adlı filmde de, mermiyi etkisiz kılan bir kitap vardı, ama Lang'ın filminde hayat kurtaran kitap İncil değildi.

nan bir durum çerçevesinde, olaylar aralıksız ve amansız bir mantıkla veriliyor, öyle ki ölüm bile ironik, ama ironik olduğu kadar da muhteşem, hatta neredeyse kahramansı.

H: Burada ana fikir, adamın görev duygusunun kurbanı olmasaydı. Bay Hafıza, 39. basamağın ne olduğunu **biliyor,** sorulduğu zaman ise cevabı vermeye kendisini **zorunlu hissediyor. Kuşlar'daki** (The Birds), okul öğretmeni de aynı nedenden dolayı ölüyordu.

T: Geçenlerde 39. Basamak'ı **Brüksel'de izledim. Birkaç gün sonra da Paris'te, Ralph Thomas'ın Kenneth More'u oynattığı ikinci çevrimini izlemeye gittim. Bu ikinci çevrim, zayıf bir biçimde yönetilmişti, dahası gülünçtü. Ama öykü o denli etkileyiciydi ki, izleyiciler yine de ilgiyle izlediler.**

Zaman zaman sizinkini yakından izliyordu, ama bu bölümler bile o kadar iyi değildi. Ve yapılan hemen her değişiklik hatalıydı. Örneğin, filmin başlangıcında Robert Donat, bıçaklanmış bir kadınla birlikte bir apartman dairesinde kilitli kaldığında, pencereden bakınca iki casusun aşağıda sokakta bir ileri bir geri dolaştığını farkeder. Siz, bu casusları onun **bakış açısından göstermiştiniz. Kamera** odaydı **ve casuslar dışarıda kaldırımdaydı. Belirli bir uzaklıktan görünüyorlardı. Ama Ralph Thomas'ın yeni yapımında, sokaktaki casusları gösteren iki üç yakın çekim var. İşte bu nedenle, sahne tüm etkisini yitiriyor. Casuslar artık acayip ve uğursuz gibi gelmiyorlar ve kahramanın adına, onlardan korkmak için hiçbir neden kalmıyor.**

H: Gerçekten çok kötü, tüm espiriyi kaçırmışlar. Bir durumun tam ortasında bakış açısının değiştirilmeyeceği gün gibi ortada...

T: Bir rastlantı sonucu, sizin yapmış olduğunuz 39. Basamak'ı **bir kez daha izlerken, yaklaşık o günlerde senaryo konusunda daha serbest davranmaya başladığınızı, yani entrikanın inanılabilirliğinin önemine daha az bağlı kaldığınızı ya da bir başka deyişle gerektiğinde akla yakınlığı katıksız duygulara feda ettiğinizi farkettim.**

H: Evet doğru!

T : Örneğin, Robert Donat, trenle Londra'dan ayrılırken bir dizi rahatsız edici olayla karşı karşıya kalır. Daha doğrusu o, her gördüğünü öyle yorumluyor. Kompartmanda tam karşısında oturan iki adamın, gazetelerinin arkasından kendisini gözetlediğini sanıyor. Ve tren istasyonda durunca pencerenin dışında dikkatle bakan ve dimdik kamerayı süzen bir polis görüyoruz. Her yerde tehlike belirtileri var, her şey tehdit dolu gibi görünüyor. Kasten yaratılan bu hava, Amerikan tarzı yönetime bir adım olmuştu.

H : Evet, geçmişe oranla, **ayrıntıya daha büyük dikkatin** gösterildiği dönemdi. Ne zaman yeni bir epizoda başlasam kendi kedime «örgü buraya yerleştirilmeli» veya «örgüyü burada doldurmalıyız» diyordum.

39. Basamak'ta en çok hoşuma giden şey, hızlı geçişlerdir. Robert Donat, parmaksız adamın kendisini öldürmeye kalktığını, İncil'in hayatını nasıl kurtardığını anlatmak için polise gidiyor. Ama polisler ona inanmadıkları gibi bir anda kendisini kelepçeye vurulmuş olarak buluyor. Onlardan nasıl kurtulacak? Kamera cadde boyunca dolaşıyor. Pencereden Donat'ı görüyoruz, elleri hâlâ kelepçeli. O anda pencere ansızın paramparça oluyor. Kısa bir an sonra, «Salvation Army» konvoyu arasına dalıp onlarla birlikte yürümeye başlıyor. Sonra, kendisini doğruca konferans salonuna götüren dar bir yola giriyor. Birisi, «Tanrı'ya şükürler olsun, konuşmacımız sonunda gelebildi» diyor ve yaka paça kürsüye çıkarılan adam, o anda alelusul bir seçim konuşması yapmak zorunda kalıyor.

Sonra bir de kız var. Hani adam trende öpmeye kalkıştığı için ondan hiç hoşlanmayan kız... İşte bu kız, yanında iki adamla geliyor. Adamı polis karakoluna götürecekleri sanılıyor ama gerçekte, sizin de anımsayacağınız gibi, adamlar casustur. Kıza kelepçelenen Donat, bir koyun sürüsü nedeniyle kilitlenen trafikten yararlanarak kızla birlikte kaçmayı başarıyor. Hâlâ birbirlerine kelepçelenmiş olarak geceyi birlikte otelde geçiriyorlar ve film böyle devam ediyor.

Bu geçişlerin sürekliliği, heyecanı yükseltiyor. Bu tür bir etkiye ulaşmak çok çaba gerektirir, ama harcanan çabaya değiyor doğrusu. Fikirleri birbirinin ardından kullanıyor ve hızlı gelişmeyi engelleyen her şeyi kaldırıyorsunuz.

T : Adeta faydacı olan her şeyi atmaya eğilim gösteren bir stil, sanki yalnızca çekilmesi ve izlenmesi eğlenceli sahnelerin kalması isteniyormuş gibi. Büyük oranda izleyenleri tatmin eden, ama eleştirmenleri rahatsız eden türden bir sinema... Filmi izlerken veya gördükten sonra, şüphesiz mantıksal bir analize kafa tutamayan senaryoyu ellerine alıp inceleyecekler. Sonra da bir filmde çok önemli olan öğelerden sadece bir tanesini, örneğin akla yakınlık öğesine dikkatsiz yaklaşımı, zayıflık olarak seçip alacaklar.

H : Akla yakınlık öğesi beni hiç ilgilendirmiyor. Akla yakınlığı sağlamak, işin en kolay yanı, o halde neden canımı sıkayım? **Kuşlar** filmindeki, insanların kuşlar hakkında konuştuğu o upuzun sahneyi anımsıyor musunuz? O grupta kuşlar konusunda uzman bir kadın da vardır. Bir ornitolojist! Orada bulunmasının nedeni tamamen rastlantıdır. Doğal olarak, kadının orda bulunmasının akla yakın nedenlerini üç sahne ekleyerek gösterebilirdim. Ama bunların hiçbiri yeterince ilginç olmayacaktı.

T : İzleyici için de zaman kaybı...

H : Zaman kaybı bir yana, film de bu, zayıflıklara ve boşluklara yol açardı. Mantıklı olalım : Eğer her şeyi akla yakınlık ve inanırlık terimleriyle tahlil edecekseniz, kurmaca hiçbir senaryo bu yaklaşımla başa çıkamaz, ancak belgesel yapabilirsiniz.

T : Tam inanılırlığın, ancak belgesellerde bulunabileceğine katılıyorum. Doğrusunu söylemek gerekirse, tüm eleştirmenlerin istisnasız onayladığı filmler bir kural olarak Ada **(The Island) gibi belgesellerdir. Yani sanatsal hünere ihtiyaç gösteren, ama hayal gücüne yer vermeyen filmler.**

H : Öyküyü anlatan kişinin, olguya bağlı kalmasında ısrar etmek, betimleyici ressamdan, objeleri tam olarak göster-

mesini talep etmek kadar gülünçtür. Betimleyici resimde yapılacak en son şey nedir? Renkli fotoğraf, öyle değil mi?

Görüyorsunuz, bir film yaratmakla belgesel yapmak arasında oldukça fark vardır. Belgeseldeki temel malzeme, Tanrı tarafından yaratılmıştır. Oysa bir filmde, yönetmen Tanrı'dır. Yaşamı yaratmalıdır. Bu yaratma sürecinde duygular, ifade biçimleri ve bakış açıları vardır. İstediğimizi yapmakta tam özgür olmalıyız ki, sıkıcı olmasın. Bana, akla yakınlıktan sözeden eleştirmen sıkıcı adamın biridir.

T : Bazen bir eleştirmenin, işinin doğası gereği, hayal gücünden yoksun olması gerektiği söylenir, bir anlamda da doğrusu bu. Hayal gücü, eleştirmenlerin objektifliğini önler. Hayal gücü eksikliği gerçek yaşama yakın olan filmlere daha yatkın olmayı getiriyor. Örneğin bir eleştirmen Bisiklet Hırsızı'nı **(Bicycle Thieves) görünce, bu filmin tam kendisinin yazabileceği türden bir şey olduğunu düşünmesi mümkündür. Ama** Gizli Teşkilat **sözkonusu olunca böyle bir düşünce asla aklına gelmez. Böyle olunca,** Gizli Teşkilat'a **hiç değer vermezken** Bisiklet Hırsızı'na **her türlü değeri vermeye hazır olur.**

H : Madem değindiniz, **The New Yorker'**in bir eleştirmeni bu filmi «gülünç yanları hissedilmeyen bir film» diye nitelendirmişti. Halbuki ben, **Gizli Teşkilat'**ı kahkahalarımı zor tutarak çekmiştim, benim için büyük bir şakaydı. Cary Grant Rushmore Tepesine çıktığında onu Lincoln'un burun delikleri içine yerleştirmeyi ve hapşırığa karışmasını ne çok isterdim.

Bu arada eleştirmenleri bu kadar eleştirdiğinize göre ilk karşılaştığımızda ne iş yapıyordunuz?

T : Film eleştirmeniydim. Neden?

H : Tahmin etmiştim. Görüyorsunuz, bir yönetmen, eleştirilerden hayal kırıklığına uğrayınca, filmlerinin çok hafif olduğu söylenince, başvuracağı tek yer, halkın onayıdır. Tabii, bir film yönetmeni, sadece gişe rakamlarını düşünürse ve hep rutin şeyler yaparsa, kuşkusuz bu da kötüdür. Bana öyle geliyor ki, bu davranışlardan eleştirmenler

de sorumludur. İnsanı, sadece «halkın kabul edebileceği filmler» denen filmler yapmaya itiyorlar. Çünkü insan kendi kendisine şöyle diyebilir: «Eleştirmenlere zerre kadar aldırmam, filmlerim iş yapıyor.» Burada Hollywood'da ünlü bir deyiş vardır: «Görüşleri, bankaya yatıramazsınız!» Bazı dergiler, filmlere hiç aldırmayan ama konuyu okuyucuyu eğlendirecek bir biçimde ele almasını bilen eleştirmenleri seçmeye çalışırlar. Bir şey iyi olmadığı zaman söylenen bir Amerikan deyimi vardır: «Kuşlar için» denir. Bu nedenle **Kuşlar** oynadığında neyi umacağımı çok iyi biliyordum.

T : Napolyon, en iyi savunmanın saldırı olduğunu söylemişti. Tanıtım sırasında bazı sloganlar yoluyla onların gürültüsünü durdurmak mümkün olmaz mıydı?

H : Uğraşmaya değmez ki... İkinci Dünya Savaşı sırasında, John Van Druten'in bir filmi gösterime girdiğinde ben de Londra'daydım. İsmi **Eski Aşinalık**'tı (Old Acquaintance) ve Bette Davis ve Claude Rains başrolü paylaşıyorlardı. Londra'da çıkan iki Pazar gazetesinin her iki eleştirmeni de, film hakkındaki görüşlerini aynı cümleyle noktalamışlardı. Ne olabilir dersiniz? «Auld Acquaentes filmi maziye gömülmeli.»* Başka bir deyimle, film iyi olduğu halde, bu başlığa dayanamamışlar ve «old» sözünü «auld» haline getirmişlerdi.

T : Evet Fransa'da da ne zaman ismi «nuit» (gece) sözcüğüyle biten bir film olsa aynı şeyi yaparlar. Les Portes de la Nuit **otomatikman** Les Portes de L'Ennui **olarak etiketlenirken** Marguerite de la Nuit **ise** Marguerite de L'Ennui'ye **çevrilir. Film çok etkileyici de olsa «nuit» sözcüğü çevresinde bazı sözcük oyunları yapma eğilimi hep vardır.**

* Aslında bu noktada ben yanılıyordum. Filmin sonunda vurulan filmin kahramanı değil, onun arkadaşını oynayan Peter Lorre'du. Alfred Hitchcock'un, bu filmin geleneksel biçimde sonuçlandığını unuttuğu belliydi. Mutlu sonla biten filmlerle ilgili ilginç görüşlerinin ışığında, konuşmamızın bu bölümünün kalmasını istedim. (F.T.)

Sözcük oyunlarıyla ilgili, sizin çok sevdiğim bir sözünüz var: «Bazı filmler yaşamdan bir dilimdir. Benimkiler kekten bir dilim.»

H: «Yaşamdan bir dilim» filmi yapmak istemiyorum. Çünkü insanlar bunu evde, caddede, hatta sinema binasının önünde bulabilirler. Yaşamdan bir dilim görmek için para ödemeleri gerekmez. Ayrıca, aşırı fantezilerden de kaçınırım. İnsanların karakterlerle özdeşleşebilmesi gereklidir. Bir film yapmak, her şeyden önce bir öykü anlatmak anlamına gelir. Öykü, gerçekleşmesi mümkün olmayan bir şey olabilir, ama asla ilkel olmamalıdır. Dramatik ve insancıl olmalıdır. Zaten drama da sıkıcı kısımları atılmış yaşamdan başka nedir ki! Bundan sonraki etmen, film yapımı tekniğidir ve bu bağlamda ben teknikte salt mükemmelliğe karşıyım. Teknik, eylemi zenginleştirmelidir. Hiç kimse, sırf kameraman hoşlanıyor diye kamerayı belli bir açıya yerleştirmez. Burada önemli olan, belli bir açıya yerleştirilmiş kameranın o sahneyi en iyi biçimde vurgulayıp vurgulamadığıdır. Görüntülerin ve hareketin, ritmin ve efektlerin güzelliği, her şey esas amaca tabi olmalıdır.

Bölüm : 5



Gizli Ajan (The Secret Agent)
Her zaman «Mutlu Son» gerekli değildir.
İsviçre'de ne yapıyorlardı?
Sabotaj (Sabotage)
Çocuk ve bomba
Gerilim unsurunun bir örneği
Kaybolan Kadın (The Lady Vanishes)
Akla Yakınlık
David O. Selznick'ten bir telgraf
İngiltere'deki son film :
Jamaika Oteli (Jamaica Inn)
İngiltere'deki dönem hakkında bazı sonuçlar

FRANÇOIS TRUFFAUT: 1936 yılında Gizli Ajan'ı (Secret Agent) yaptınız. John Gielgud, İsviçre'ye bir casusu öldürmek üzere gönderilen ve yanlıklışla o casusun yerine günahsız bir turisti öldüren ajan Ashenden rolünde oynamıştı. Robert Young, filmin sonunda trendeki bir patlama sonucu kazayla ölen gerçek casus rolündeydi. Filmi yalnızca bir kez gördüğüm için çok açık olarak anımsayamıyorum. Somerset Maugham'ın bir romanından alınmıştı, değil mi?

ALFRED HITCHCOCK : Maugham'ın yazdığı iki ayrı **Ashenden** serüven kitabından ve Campbell Dixon'un bu dizileri temel alarak yazdığı oyundan alınmıştı. Casusluk **kısmı, Vatan Haini** (The Traitor) ile **Saçsız Meksikalı**'nın (Hairless Mexican) bir karışımıydı. Aşk öyküsünü ise oyundan almıştık. Filmde çok sayıda fikir vardı ama gene de pek başarılı olamadı. Nedenini sanırım biliyorum. Serüvene dayalı bir dramada, başkişinin bir amacı olmalıdır. Bu, filmin gelişimi için hayati önem taşıdığı gibi, izleyicinin katılmasını sağlamada da anahtar rolü oynar. Halk, karakterle özleşmelidir, onun hedefine ulaşmasında neredeyse yardımcı olmaya kalkmalıdır. **Gizli Ajan**'ın kahramanı John Gielgud'un bir görevi vardı, ama bu pek hoş bir görev değildi, o da yapmakta pek istekli değildi.

T : Bir insan öldürmek görevini kastediyorsunuz.

H : Evet doğru. Bu yüzden, olumsuz bir amaç sözkonusu olduğu için, film durgun kaldı, bir türlü de hareketlenemedi. Filmde yanlış olan bir başka şey de, çok fazla ironiye ve kaderin cilvelerine yer vermesiydi. Anımsayacağınız gibi, kahraman sonunda öldürmeyi kabul ediyor ama yanlış adamı öldürerek işi altüst ediyor. İzleyici açısından bu, çok kötüydü.

T : Anımsıyorum. Sonra da kötü adam kaza sonucu ölüyor. Ama ölmeden önce kahramana ateş ediyor. Bu filmde «mutlu son»a ulaşmayan bir Hitchcock filmiyle karşı karşıyayız.*

H : Bazı durumlarda mutlu son gerekmez. İzleyici sımsıkı kavramayı başarırsanız, sizin yürüttüğünüz mantığın peşinden gelecektir. Filmin bütününde yeterince eğlendirici olabilmişseniz insanlar «mutsuz son»u kabul edeceklerdir.

Filmin ilginç yönlerinden biri, olayların İsviçre'de geçmesi. Kendi kendime sormuştum, «İsviçrelilerin neleri var?» diye. Sütlü çikolataları, Alpleri, köy dansları ve gölleri... Tüm bu ulusal unsurlar filmin içine örülmüştü.

T : Casusların karargahlarını bir çikolata fabrikasına kurmalarının nedeni bu demek! Aynı ilkeye Kelepçeli Aşık **(To Catch A Thief) filminde de başvuruyorsunuz. Olaylar, Cannes'da Carlton Oteli ,Nice'de çiçek pazarı çevresinde dönüyor, kovalamaca sahneleri de Grande Corniche'de çekilmiş.**

H : Bu yaklaşımı mümkün olan her zaman uygularım. Her zaman da sırf dekor olarak kalmazlar. Bölgesel topografik bir yapı, dramatik bir öğe olarak gayet iyi bir biçimde kullanılabilir. Gölleri, suda boğulma sahneleri, Alpleri de karakterlerin uçurumlardan düşme sahneleri için kullanırım.

T : Kahramanlarımızın mesleklerinden dramatik bir öğe olarak yararlanma yönteminizi de her zaman beğenmişimdir. Tehlikeli **Adam'da James Stewart bir doktoru oynuyor ve tüm film boyunca da tam bir doktor gibi davranıyordu. Mesleğinin alışkanlıkları olayların içine rastgele karıştırılmıştı. Örneğin, Doris Day'e çocuğunun kaçırıldığını haber**

* Aslında bu noktada ben yanılıyordum. Filmin sonunda vurulan filmin kahramanı değil, onun arkadaşını oynayan Peter Lorre'du. Alfred Hitchcock'un, bu filmin geleneksel biçimde sonuçlandığını unuttuğu belliydi. Mutlu sonla biten filmlerle ilgili ilginç görüşlerinin ışığında, konuşmamızın bu bölümünün kalmasını istedim. (F.T.)

vermeden önce yatıştırıcı ilaç veriyor. Çok güzel bir ayrıntı. Ama şimdi biz yine Gizli Ajan'a **dönelim.**

Hakkınızda yazdıkları kitapta Clauda Chabrol ve Eric Rohmer, bu filmdeki bir özelliğe işaret ediyorlar. Daha sonraki çalışmalarınızda da zaman zaman ortaya çıkan bu özellik, kötü adamın çekici, ayırdedilebilir, iyi alışkanlıklara sahip birisi olması. Aynı zamanda cezbedici bir kişi...

H: Kesinlikle öyle. Kötü adamın tanıtımı her zaman bir ölçüde sorun olmuştur. Ve bu durum özellikle melodramlarda geçerlidir. Çünkü tarif edilmiş bile olsa melodramlar değişkendir ve güne uydurulmaları gerekir. Bu nedenle, **Gizli Teşkilat'ta** kötü adam James Mason'un, Eva Marie Saint'i etkilemek için Cary Grant'la yarıştığı yerlerde, onun tatlı ve ayırdedilebilir birisi olmasını istedim. Asıl zorluk, onun nasıl aynı zamanda korku verici biri gibi gösterilebileceğiydi. Sonunda bu kötü karakteri üç ayrı insana bölüştürmeye karar verdik: Çekici ve nazik James Mason, uğursuz bakışlı sekreteri ve kaba ve zalim olan üçüncü casus.

T: Hepsi de, Mason ve Grant arasındaki romantik rekabeti vurgulayan son derece hünerli yaklaşımlar. Ayrıca, Eva Marie Saint'i açıkça kıskanan erkek sekreter de işe eşcinsel rekabet boyutunu ekliyor.

Gizli Ajan'dan **sonra aynı yıl,** Sabotaj'ı **yaptınız. Joseph Conrad'ın** Gizli Ajan **—ne rastlantı— adlı romanından alınmıştı. Bu rastlantı, sık sık filmografinizde karışıklığa yol açar.**

H: Evet, Amerika'da **Yalnız Kadın** (The Woman Alone) adıyla gösterilmişti. Bu filmi görmüş müydünüz?

T: Bir süre önce izlemiştim. Dürüstçe söylemek gerekirse, oldukça hayal kırıklığına uğramıştım .

Bununla birlikte, sunuluşu birinci sınıf. Önce, «Sabotaj» sözcüğünü gösteren bir sözlüğün yakın çekimi. Sonra bir elektrik ampulünün yakın çekimi. Ardından pırıl pırıl ışıklı bir caddenin uzun bir çekimi geliyor. Yeniden ansızın sönen elektrik ampulüne dönüyoruz. Karanlıklar içindeki elektrik santralinde birisi kum izlerini keşfederek «sabotaj»

diye bağırıyor. Yeniden caddeye dönüyoruz. Bir adam görüyoruz. İki rahibe yoldan geçiyor ve o an çılgın ve şeytansı bir kahkaha duyuluyor. Şimdi, Oscar Homolka'yı tanıtıyorsunuz. Evine gidiyor. Evine varınca lavabonun başına giderek ellerini yıkıyor.* Ellerini oğuştururken, lavabonun dip kısmında küçük kum taneleri görünüyor. Filmdeki temel yanlış, dedektifin karakterinin işleniş biçimi.

H : Evet, dedektifi, Robert Donat'ın oynaması düşünülmüştü, ama Alexander Korda, onu vermeyi reddetti. Aldığımız aktör uygun olmadığı için, çekimler sırasında diyalogları yeniden yazmak zorunda kaldım. Ama bunlar bir yana, küçük bir çocuğa bomba taşıtmakla da ciddi bir hata yapmıştım. Bombayı, ne olduğunu bilmeden sanki sıradan bir paketmişcesine taşıtmakla. İzleyicide gerilimi düşürdük.

Çocuk bu durumda izleyicinin kesin sempatisini kazanmıştı, öyle ki bomba patlayıp çocuk öldüğünde halk bir anda küskünlüğe kapıldı.

Burada izlenecek yöntem Homalka'nın çocuğu bir biçimde öldürmesi, ancak bu sahnenin ekranda gösterilmemesi ve genç kadının genç kardeşinin intikamını almak için Homolka'yı öldürmesiydi.

T : Bu tür bir çözüm bile, sanıyorum izleyiciyi küstürebilecekti. Filmde bir çocuğu öldürmek oldukça nazik bir sorun-

* Oscar Homolka, sabotör Verloc'u oynuyor. Verloc, küçük bir sinema salonunun dost canlısı müdürüdür. Genç karısı Sylvia ve karısının küçük kardeşi ile birlikte yaşar. John Loder, sinemada Bayan Verloc'u gözaltında tutmakla görevlendirilen yakışıklı dedektifi oynar. Gözaltında tutulduğundan kuşkulanan Verloc, bir gün oğlana bir paket vererek onu kentin öteki ucuna götürmesini ister. Bu bir saatli bombadır. Çocuk yolda oyalanınca bomba otobüste patlar ve çocuk ölür. Gerçeği öğrenen kadın, Verloc'u bıçaklayarak kardeşinin intikamını alır. Sinema binasının tam zamanda patlayarak havaya uçmasıyla işlediği cinayet keşfedilmeden kalır. Film, kadının dedektifte teselli bulmasıyla son bulur.

dur. Neredeyse sinemanın kuvvetini kötüye kullanmak anlamına gelir.

H : Söylediğinize katılıyorum. Bence de çok büyük bir hata oldu.

T : Filmin başlangıcında, bir çocuğun yalnız başınayken neler yaptığını gösteriyorsunuz. Normal olarak yasaklanmış olan her şeyi yapıyor. Merakla yemeklerin tadına bakıyor, kazayla bir tabak kırınca, parçalarını çekmeceye saklıyor. Genci hoş gören dramatik yasaların fazileti sayesinde, bütün bunlar çocuğu bize sevdiriyor. Aynı şey, Verloc kişiliği için de geçerli. Ancak başka bir nedenle... Belki de Oscar Homolka'nın şişman olması nedeniyle. Genellikle tombul kişiler şefkatli, hatta sempatik insanlar olarak görülürler. Ve bir de dedektif, Verloc'un karısıyla flört etmeye başlayınca durum daha da tatsızlaşır. İzleyici Verloc'un yanında, dedektifin karşısındadır!

H : Size katılıyorum ama bu, gerçekten yanlış oyuncu seçiminin bir sonucuydu. Dedektifi canlandıran John Lodar, tek kelimeyle rolünün adamı değildi.

T : Belki de, ama bu filmde ve diğer bazı filmlerinizde karşı çıktığım bir şey daha var. Ne zaman kadın kahramanla bir polis arasında romantik bir ilişki oluşturursanız, gerçekten zor yenilir yutulur bir şey çıkıyor ortaya. Bana öyle geliyor ki, bir tür aksaklığa yol açan, sizin polisi pek sevmemeniz.

H : Polise karşı değilim; sadece polisten korkarım.

T : Hepimiz korkmaz mıyız? Her neyse, filmlerinizde polislerin daima olay olup bittikten sonra geldikleri, hiçbir şeyi düzgün yapmadıkları ve kötü adamın ya da kahramanın daima onlardan ileride oldukları bir gerçek. Hatta, polis, filmin «iyi kişisi», dahası «romantik kahramanı» olsa bile, olması gerektiği kadar ikna edici olamıyor. Belki de sizin gönülsüz yaklaşımınız nedeniyle.

Buna bir örnek, Şüphenin Gölgesi (Shadow of a Doubt) filmindeki polis. Gerçi senaryo onun Charlie Amca ile rekabet etmesini öngörüyor, ama o kadar sıradan bir adam

gibi görünüyor ki bu durum benim açımdan filmin sonunu adeta berbat ediyor.

H : Dediğinizi anlıyorum, ama emin olun bu da yanlış bir oyuncu seçimi. Bu, **Şüphenin Gölgesi** için olduğu kadar **Sabotaj** için de doğrudur. İki filmde de, dedektif rolleri önemli aktörleri çekecek kadar etkileyici değildi. Asıl sorun, bu filmlerin jeneriğinde bu rolleri oynayan aktör isimlerinin filmin isminden sonra sıralanmasında.

T : Burada söylemek istediğiniz, rolleri, başroldekilere göre çok daha fazla oyunculuk hüneri gerektirdiği için ikinci derecedeki karakterlere uygun kişilerin daha zor bulunması.

H : Kesinlikle.

T : Sabotaj'daki en iyi sahne, filmin sonlarına doğru, kardeşinin ölümünün ardından Sylvia Sidney'in, Oscar Homolka'yı öldürmeye karar verdiği yemek sahnesi. Bundan önce, çocuğun ölümünü hatırlatan çok sayıda görsel bindirmeler verilmiş. Sonra kocasını bıçaklarken kadın küçük bir acı çığlığı atıyor. Bu yüzden sahne bir cinayetten çok bir intiharı çağrıştırıyor. Sanki Homolka, Sylvia Sidney'e öldürmesi için kendini sunuyormuş gibi. Prosper Mérimeé de Carmen'in ölümünü, aynı dramatik ilkeye dayanarak vermişti; kurbanın vücudu katilin öldürücü hançerini karşılamak üzere hamle yapar.

H : Burada bir sorunla karşılaştık. İzleyicinin Sylvia Sidney'e duyduğu sempatinin sürmesi için, kocası bir kazaya kurban gitmeliydi. Bunu başarmak için de, izleyicinin kendisini kesinlikle Sylvia Sidney'le özdeşleştirmesi gerekliydi. Burada herhangi bir kimseyi korkutmak gibi bir amacımız yoktu. İzleyicinin kendisi bir adam öldürüyormuş hissine kapılmalıydı, bu da çok daha zordu.

Şöyle bir yöntem uyguladım. Sylvia Sidney, masaya sebze tabağını getirdiği zaman, bıçak adeta bir mıknatıs rolü oynar. Kadının eli, sanki bıçağı kendi isteğinin dışında kavramak zorunda gibidir. Kamera, önce elini, sonra gözlerini çerçeveleyerek ikisinin arasından ileri geri gider ge-

lir, ta ki kadının gözleri, bıçağın potansiyel anlamının farkına vardığını belli edene dek. O anda, kamera her zamanki gibi yemeğini çiğnemekte olan Verloc'a çevrilir. Sonra da yeniden ele ve bıçağa döneriz.

Bu sahnede kullanılabilecek en yanlış yöntem, kadının aklından geçen düşünceleri izleyiciye yüz ifadeleriyle iletmesi olurdu. Bu yönteme karşıyım. Gerçek yaşamda insanların yüzleri, ne düşündüklerini ya da ne hissettiklerini yansıtmaz. Bir film yönetmeni olarak ben, kadının o anki durumunu, izleyiciye sinemasal yöntemlerle aktarmaya çalışmalıyım.

Kamera, Verloc'un üzerinden bıçağa kayar, sonra da yeniden onun yüzüne döner. Bıçağı görmüş ve ne anlama geldiğinin farkına varmıştır. Şimdi oyunun iki kahramanı arasındaki gerilim oluşmuştur. Bıçak orada ikisinin arasında yatmaktadır.

Bu kamera oyunu sayesinde, izleyiciler artık sahnenin içindedir. Eğer o kamera ansızın olaydan uzaklaşıp tarafsızlaşsa, oluşan gerilim bir anda yok olurdu. Verloc ayağa kalkar, masanın çevresinden dolanıp dosdoğru kameranın üzerine yürür, öyle ki salonda koltuğunda oturan izleyici, ona yol vermek için geriye çekilme isteğine kapılır. İzleyici, Verloc'un oradan geçmesine izin vermek amacıyla gayriihtiyari koltuğunda geriye kayacaktır. Daha sonra kamera yeniden Sylvia'ya kayar ve ardından bir kez daha asıl obje'de bıçakta odaklanır. Ve sahne, bildiğiniz gibi öldürme olayıyla en son noktasına varır.

T : Sahnenin tümü son derece ikna edici! Bir başkası olsaydı, Verloc ayağa kalktığı zaman açıları değiştirerek ve yakın çekime dönmeden önce odayı genel çekimde göstermek için kamerayı odanın arka tarafına yerleştirerek her şeyi mahvedebilirdi. Yapılacak en küçük hata, örneğin kamerayı sertçe geriye çekmek, gerilimi bir anda yok ederdi.

H : Böyle bir şey, sahnenin tamamını mahveder. İlk görevimiz, bir heyecan yaratmak, ikinci görevimiz ise bu heyecanı ayakta tutmaktır.

Bir film tam ve doğru olarak sahnelenirse, gerilim ve dramatik etki yaratmak için oyuncunun ustalığına ya da kişiliğine dayanmaya pek gerek kalmaz. Benim görüşüme göre, bir aktörde gerekli olan baş unsur, hiçbir şey yapmamayı becerebilecek yetenekte olmasıdır. Ancak bunu yapabilmek göründüğü kadar kolay değildir. Yönetmen ve kamera tarafından kullanılmaya ve oynadığı filmin içinde eritilmeye razı olmalıdır. Kameranın doğru vurguyu ve en etkili dramatik noktaları belirlemesine izin vermelidir.

T : Aktörlerinizden bu tür bir tarafsızlık beklemeniz ilginç. Arka Pencere **(Rear Window) ve** Ölüm Korkusu **gibi daha yeni filmlerinizde bu nokta açıkça vurgulanmış. Her iki filmde de James Stewart'tan bir şey yapması istenmiyor. Sadece bakıyor, hem de 300-400 kez** bakıyor **ve sonra siz, izleyiciye onun nereye baktığını gösteriyorsunuz. Hepsi bu. Bu arada, Sylvia Sidney'in oyunu sizi tatmin etmiş miydi?**

H : Tümüyle değil. Az önce size perdede oyuncunun hareket ettirilmemesi gerektiğini söylemiş olmama karşın, Sylvia Sidney'in yüzüne herhangi bir gölge vermek için oldukça zorlandığımı itiraf etmeliyim. Öte yandan, dolaylı ifadesi fena değildi.

T : Sanıyorum oldukça güzel bir kadın. Hatta, bir kadın için söylenecek türden bir söz değil ama, belki de gözleri nedeniyle biraz Peter Lorre'a benziyor. Sabotaj'ın tümü hakkındaki duygularınız nasıl?

H : Onun bir ölçüde sabote edildiğini söyleyeceğim. Şu anda konuştuklarımız da dahil birkaç sahne dışında, hayli karmaşıktı. Belirgin bir çizgisi yoktu. Ondan sonra **Kız Gençti** (Girl Was Young) adlı filmi yaptım.

T : Genç ve Masum **(Young And Innocent) demek istiyorsunuz?**

H : Amerika'da **Kız Gençti** adıyla gösterilmişti. Çok genç insanların karıştığı bir takip öyküsü yapma girişimiydi. Bakış açısı, bir cinayete karışan küçük bir kızın şaşkınlığı ve daha sonraki olaylardı. Bu filmde gençliği kullanma yön-

temlerimizden biri de, bir çocuk partisi çevresinde dönen gerilimli bir epizod oluşturmaktı.

Burada yine, genç kahraman işlemediği bir suçtan dolayı suçlanıyor. Genç kaçıyor ve saklanıyor, küçük kız da ona yardım ediyor. Kız ona, halasına telefon edeceğine söz verdiğini söylüyor ve onu, halasının evine götürüyor. Evde bir çocuk partisi verilmektedir. Çocuklar körebe oynuyorlar. Genç adam ve kız, hala ebeyken kaçmaya çalışıyorlar. Çünkü ikisinden biri yakalanırsa, orada kalmaları gerekecek. Çok sayıda gerilim unsuru var. Hala, onları neredeyse yakalayacak gibi oluyor ama kaçmayı başarıyorlar.

Film bu ülkede gösterime girmeden önce bu sahneyi kestiler. Absürd bir şeydi; filmin özü buydu.

Bu arada, **Genç ve Masum,** izleyicinin filmdeki karakterlerin bilmedikleri ayrıntılarla beslenmesi şeklindeki gerilim kuralının bir örneğini de oluşturmaktadır. Bu bilgi nedeniyle, izleyici biraz sonra ne olacağını bulmaya çalışırken gerilim artıyor.

Filmin sonlarına doğru genç kız, katili ararken, katili görmüş olan ve onu tanımlayabileceğini ileri süren yaşlı bir serseriyle karşılaşıyor. Adamın verdiği tek ipucu, katilin gözlerinde sinirli bir tik olması.

Böylece kız, yaşlı serseriye iyi **bir** elbise giydiriyor **ve** onu çay partisinin verildiği büyük bir otele götürüyor. Otelde birçok insan var. Serseri: «Bu kadar kalabalık içinde bir çift tikli gözü bulmaya çalışmak komik değil mi?» diyor.

Tam bu diyalog üzerine kamerayı en yüksek konuma, otel salonunun yukarısına, tavana yakın bir yere yerleştiriyorum; sonra kamera lobiyi geçip doğru büyük balo salonuna çevriliyor. Dans edenleri, orkestra şefini, müzisyenleri geçiyor ve davulcunun yakın çekiminde duruyor. Müzisyenlerin yüzleri siyaha boyalı. Gözleri tümüyle ekranı doldurıncaya kadar davulcunun yüzünde kalıyoruz. Sonra gözünde tik başlıyor. Her şey tek bir çekimde yapılmıştı.

T : Bu sizin kurallarınızdan biri: En uzaktan en yakına, en küçükten en büyüğe...

H : Evet. Tam o anda yeniden yaşlı adamla kıza kesme yapıyorum. Hâlâ salonun öteki ucunda oturuyorlar. Şimdi izleyici, bilgi sahibidir ve soru şudur: Kızla yaşlı serseri o adamı nasıl belirleyecekler? Dışarıdaki bir polis memuru, şefinin kızı olduğunu bildiği kızı görüyor ve telefona gidiyor. Bu arada orkestra çalmaya ara veriyor. Davulcu, dışarıda bahçede sigara içerken, birkaç polisin aceleyle otelin giriş kapısına doğru koştuğunu görüyor. Suçlu olduğu için, hızla içeriye, orkestranın olduğu yere dönüyor.

Şimdi davulcu, polisin balo salonunun öteki ucunda serseri ve kızla konuştuğunu görüyor. Kendisini aradıklarını düşündüğü için sinirliliği davulun vuruşlarına yansıyor ve orkestranın öteki üyeleriyle uyumu bozuluyor. Ritm gittikçe kötüleşiyor. Bu arada, serseri, kız ve polisler, orkestranın bulunduğu yere yakın bir çıkış kapısını kullanarak dışarı çıkmaya hazırlanıyorlar. Aslında davulcu tehlikede değil, ama bunu bilmiyor. Tüm görebildiği, onun yönüne doğru gelen üniformalılar... Sinirle kırpılan gözleri panik içinde olduğunu gösteriyor. Sonunda vuruşları öylesine ritmi bozuyor ki, orkestra çalmayı, dansçılar da dans etmeyi bırakıyorlar. Ve tam grup, kapıdan çıkmak üzereyken, büyük bir gürültüyle davulunun üzerine düşüyor.

Karışıklığın sebebini anlamak için duruyorlar. Kızla serseri, baygın adama doğru yürüyorlar. Öykünün başlangıcında kadın kahramanın bir kız izci olduğunu ve ilk yardım konusunda bilgili olduğunu vermiştik. Aslında kızın erkek kahramanla ilk tanışması da adam polis karakolunda bayıldığında onun yardımına koşmasıyla olmuştu. Şimdi, yardım etmek için gönüllü olarak davulcuya doğru yürüyor ve üzerine eğildiğinde gözlerindeki tiki farkediyor. Aynı anda serseriye, yanına yaklaşmasını işaret ederek hafif bir sesle «adamın yüzünü silmek için bana birisi ıslak bez verebilecek mi?» diyor. Garsonlardan biri havlu veriyor. Kız, adamın yüzündeki siyah boyayı siliyor ve başını kaldırıp yaşlı serseriye bakıyor. Serseri başıyla onaylayarak «evet bu adamdı» diyor.

T : Bu filmi çok uzun bir süre önce Sinematekte görmüştüm ve bu sahne beni öyle etkilemişti ki, şu anda açıkça anımsayabildiğim tek sahne o. Filmi izleyen herkes, balo salonundaki çekimin gerçekten kayda değer olduğunu düşünmüştü.

H : Tek çekimi yapmamız iki günümüzü almıştı.

T : Benzer bir çekimi de Aşktan da Üstün **(Notorious) filminde kullanmıştınız. Yükseğe, büyük bir avizenin yukarısına yerleştirilen kamera oradan başlayarak önce salonun tamamını göstermiş, sonra da Ingrid Bregman'ın elindeki anahtara doğru hızla yaklaşmıştı.**

H : Bir kez daha kameranın dilini, diyalogun yerine koymuştuk. **Aşktan da Üstün'de** kameranın tarama hareketi bir saptama yapıyor. Söylediği şey şu: «Bu evde büyük bir davet veriliyor. Ama burada hiç kimsenin farkında olmadığı bir dram yaşanıyor. Ve bu dramın en önemli öğesi şu küçücük nesne, yani şu anahtar.»

T : Şimdi Kaybolan Kadın'**dan (The Lady Vanishes) sözedelim. Bu film Paris'te sık sık gösterilir. Bazen haftada iki kez izlerim. Filmi artık ezbere bildiğim için, her defasında konuyu bir yana bırakıp trenin gerçekten hareket edip etmediğine bakmaya ya da fotoğrafları tespit etmeye ya da kompartımanın içindeki kamera hareketlerini tahlil etmeye karar veririm. Ama her defasında karakterler ve öykü beni öylesine esir alırlar ki, bu filmin mekanik yapısını anlatmadan önce düşünmem lazım.***

* Balkanlar'a yaptığı yolculuktan ülkesine dönen genç bir İngiliz kızı olan Iris (Margaret Lockwood) trende tatlı bir yaşlı hanımla, Bayan Froy'la (Dame May Whitty) tanışır. Yolculuk sırasında yaşlı kadın esrarengiz biçimde ortadan kaybolunca, Iris onu bulmaya çalışır. Ancak tüm yolcular kaybolan kadını gördüklerini inkar edince şaşkınlığa uğrar.

H : O film 1938 yılında küçük Islington Stüdyolarında, 90 feet uzunluğundaki bir sette yapılmıştı. Sadece bir tek vagon kullandık, gerisi fotoğraflardan ve küçük maketlerden oluşuyordu. Filmde çok sayıda ilginç teknik kullandık. Örneğin geleneksel kişiyi içkiyle sersemletme sahnesi vardır. Bir kural olarak, bu tür bir sahne şu diyaloglardan oluşur:

«Buyrun, bunu için.»

«Hayır, teşekkürler.»

«İçseniz iyi olur. Kendinizi daha iyi hissedeceksiniz.»

«Şimdi değil, biraz sonra... Çok naziksiniz...»

Oyuncu kadehi eline alır, dudağına götürür, masanın üzerine geri koyar, sonra yeniden kaldırır ve tam içecekken vazgeçip yeniden konuşmaya başlar. Ben, «bu yöntemi kullanmayalım» dedim. «Başka bir şey deneyelim.»

İki tane büyük boy kadeh yaptırdım. Bu sahnenin bir bölümünü, kadehlerin arkasından görüntüledim. Böylece izleyici, sahnenin sonuna kadar içkilerine dokunmadıkları halde, çifti görebiliyordu. Artık büyütülmüş donanımları birçok filmimde kullanıyorum. İyi bir «gimmick» değil mi? **Öldüren Hatıralar**'daki (Spellbound) dev el de böyleydi, örneğin.

T : Filmin sonunda doktorun elinin Ingrid Bergman'ın silüeti içinde silah tuttuğu sahne mi?

Bunlar olurken, aslında konuştuğu kişiler bir casus çetesinin üyeleri olup, Bayan Froy'da karşı-casusluk ajanıdır. Kız aldatılarak, gangsterler onun aklını kaybetmekte olduğu izlenimini vermek için herşeyi yaparlar. Bir şans eseri genç bir müzisyen (Michael Redgrave) onun anlattıklarına inanır ve aramalarında yardım eder. Tren yan yola sapıp, casus çetesinin bölge ajanları tarafından sarılınca, kompartmanlardan birinde bağlanmış ve ağzı tıkanmış olan Bayan Froy, kaçmadan önce genç çiftle bağlantı kurmayı başarır. Üçü birden güvenliğe kavuşup, Scotland Yard'a giderler. Orada Bayan Froy, hepsinin yaşamını tehlikeye sokan gizli mesajı açıklar. Mesaj, popüler bir folk şarkısının birkaç notasıdır.

H : Evet. Bunu yapmanın daha basit yolu vardır. Sete çok miktarda ışık verilerek mercekler küçültülebilir. **O** filmde, aynı zamanda **Rebecca**'da çalışmış, çok ünlü bir kameraman olan George Barnes'i görevlendirmiştik. Çekim sırasında ışığı kısamayacağını, bunun Ingrid'in yüzü için kötü olacağını söylemişti. Yapamamasının gerçek nedeni ise, Hollywood-kadını kameramanı olmasıydı.

Konuyu dağıtıyorum ama, bunu belirtmeden geçemeyeceğim. Büyük kadın yıldızlar devrinin en şaaşalı günlerinde yıldızın yüzünde yaşlılık çizgileri oluşmaya başladığı zaman genel uygulama, merceğin önüne tül perde takmaktı. Sonradan bu sistemin yüzü güzel göstermek açısından olumlu sonuçlar vermekle birlikte ifadeyi bozduğu anlaşıldı. Buna çözüm olarak kameraman, eline bir sigara alıp tül perdede gözler için iki delik yakardı. Bunun sonucu biraz puslu, ama güzel bir yüz ve pırıl pırıl gözlerdi. Ne var ki aktristin başını hiç oynatamaması gerekiyordu. Sonra, tül perdeden yumuşak odaklı lenslere geçildi. Ama bu da kameramanları başka bir sorunla karşı karşıya getirdi. Yıldızlardan biri kameramana şunları söyleyebilirdi. «Arkadaşlarım yumuşak odaklı lensler kullanman yüzünden benim yaşlandığımı söylüyorlar. Kullandığın da yakın plan çekimlerimdeki kesmelerden belli oluyor.» Kameraman buna şöyle cevap verirdi: «Hallederim.» Çok basitti. Tüm yaptığı yayınım işleminí filmin öteki kısımlarına uygulamaktı, böylece yakın çekimlere kesme yapıldığı hiç belli olmazdı.

Neyse, **Öldüren Hatıralar**'da silahın çekimini alırken, Ingrid Bergman'ı perdeye koyup doktorun elini perdeye yakın olarak odaklaştırmayı denedim, ama hayal meyal görünüyordu. Bu nedenle yeniden dev el görüntüsünü kullanarak sahneyi çektim. Silah ise doğal boyundan dört kat büyüktü.

T : Evet doğru. Doktorun silahını Ingrid Bergman'a doğrulttuğunu görüyoruz. Bergman korktuğu halde, cesur bir hareketle kapıya doğru yürüyüp odadan çıkıyor. Şimdi kamera yine doktorun olduğu yerde... Onu silahı kafasına

doğru çevirmeden önce, kamera merceğine doğru tutarak tetiği ayarlarken görüyoruz. Sanki izleyiciye ateş edecekmiş gibi.

Kaybolan Kadın **filminden biraz uzaklaştık gibi geliyor bana. Bu film sahneleme yönünden birinci sınıftı.**

H : Evet, sahnelemesini Gilliat ve Launder yapmıştı. Ama yine bizim eski arkadaşımıza, «**akla yakınlığa**» dönelim. Bu arkadaşımız, bir mesajın taşınmasında neden herkesin kolayca altedebileceği yaşlı bir kadına güvenildiğini sorabilir. Aynı şekilde, neden karşı casuslar bu mesajı bir güvercinle göndermediler ve neden o yaşlı bayanı trende yakalamak, bu iş için de onun kıyafetlerine bürünecek başka bir kadın bulundurmak gibi bunca zahmete girdiler, hele treni olduğu gibi ormanda havaya uçurup işi bitirmediler, diye sorabilir.

T : Doğru. Dahası mesajın, kadının anımsayabileceği küçük bir şarkının birkaç notanın içinde olması... Son derece saçma, ama çok da zevkli!

H : Fantezi bu işte, katıksız bir fantezi! Aynı öykünün dörtbeş kez filme çekildiğini biliyor muydunuz?

T : Başka versiyonları olduğunu mu söylüyorsunuz?

H : Hayır, versiyon değil ama temelindeki ana öykünün, değişik biçimlerde işlenmesini kastediyorum. Her şey, 1889 yılında kızıyla birlikte Paris'e yolculuk yapmakta olan yaşlı bir kadın hakkındaki eski bir öyküyle başladı. Otele yerleşiyorlar, orada anne hastalanıyor. Doktor çağırıyorlar, anneye baktıktan sonra doktor, otel müdürüyle özel bir görüşme yapıyor. Sonra doktor, kıza annesinin belirli bir ilaca ihtiyacı olduğunu söyleyerek onu bir faytona bindirip Paris'in öteki ucuna gönderiyor. Dört saat sonra kız otele döndüğünde «annem nasıl?» diye sorduğunda müdür: «Ne annesi? Sizi tanımıyorum. Kimsiniz?» diyor.

Kız, «annem şu numaralı odadaydı» diyor.

Onu odaya çıkarıyorlar, başkaları yerleşmiş, her şey farklı. Hatta mobilyalar ve duvar kağıtları bile...

Bu konuda yarım saatlik bir televizyon şovu yapmış-

tım. Sonra Rank şirketi, **So Long at the Fair** adıyla film haline getirdi. Jean Simmons oynamıştı. Gerçek bir öykü olduğu söyleniyor ve bilmecenin anahtarı da olayın Eyfel Kulesinin tamamlandığı yılda düzenlenen büyük Paris Fuarı sırasında yaşanmış olması. Her neyse, kadın Hindistan' dan gelmişti ve doktor, anneye veba teşhisi koymuştu. Doktor, bu haberin yayılması halinde, Fuar için gelmiş olan kalabalığın Paris'ten kaçacağını düşünmüştü. Öykünün ana fikri işte bu.

T : Bu tür öyküler genellikle son derece heyecanlı bir biçimde başlar ama bir kural olarak da ilerledikçe zayıflar. Açıklama sahnesine gelindiğinde ortalık karmakarışıktır. Ama Kaybolan Kadın'da gerilim hiç eksilmediği gibi, filmin yapılandırılması da açık ve netti.

H : İlk senaryo, Ethel Lina White'ın **The Wheel Spins** kitabı temel alınarak, çok iyi bir ikili olan Sidney Gilliat ve Frank Launder tarafından yazılmıştı. Ben bazı değişiklikler yaparak sonraki olayları ekledim.

Eleştirmenler bu filmi bir Hitchcock filmi olarak niteleyince, Launder'le Gilliat bundan böyle kendi filmlerinin yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlenmeye karar verdiler. Onların filmlerini hiç gördünüz mü?

T : Bir tane vardı. Green For Danger, **(Tehlike İçin : Yeşil), pek başarılı sayılmazdı.** I See a Dark Stranger'i **(Koyu Bir Yabancı Görüyorum) de gördüm. Bu daha ilginçti. Ama en iyisi bir gerilim filmi olmayanıydı. Rex Harrison'ın oynadığı** The Rake's Progress (Rake'in İlerlemesi).

Kaybolan Kadın, **sizin İngiltere'de yaptığınız sondan bir önceki filmdi. Sanıyorum o günlerde Hollywood'la bağlantı kurmuştunuz.** Tehlikeli Adam'ın **Amerika'da kazandığı başarıdan sonra, orada film yapmanız için kontrat teklifleri gelmiş olmalı.**

H : Biz, **Kaybolan Kadın'ı** çekerken Selznick'den telgraf aldım. Hollywood'a giderek Titanik'in batışıyla ilgili bir filmi yönetmemi istiyordu. **Kaybolan Kadın'ı** bitirir bitirmez, ömrümde ilk kez olarak Amerika'ya gittim ve on gün kaldım.

1937 yılının Ağustosu'ydu. Titanik hakkındaki filmi yapmak için anlaşmaya varmıştım ama Selznick'le olan kontra 1939 Nisanı'ndan önce başlamayacağı için, bir İngiliz filmi daha yapmaya zamanım vardı. Bu da **Jamaika Oteli** (Jamaica Inn) oldu.

T : Yapımcısı Charles Laughton muydu?

H : Laughton ve Erich Pommer, bu filmin yapımında işbirliği yapmışlardı. Roman, bildiğiniz gibi Daphne du Maurier' in. İlk senaryo, önemli bir oyun yazarı olan Clemence Lane tarafından yazılmıştı. Sonra Sidney Gilliat işin içine girdi ve birlikte senaryoyu hazırladık. Charles Laughton, kendi rolünün genişletilmesini istediği için J.B. Priestley ek diyaloglar yazmakla görevlendirildi. Erich Pommer'le ilk kez 1924 yılında, Almanya'da **Siyah Muhafız'ın** sanat yönetmenliğini yaparken tanışmıştım. O filmin yapımcılığını Michael Balcon'la ortak olarak üstlenmişti. O günden beri de görmemiştim.

Jamaika Oteli, gülünç bir şey oldu. Eğer öyküyü incelerseniz, aslında bir «kim yaptı» (Whodunit) öyküsü olduğunu göreceksiniz. 18. yüzyılın sonunda genç bir İrlandalı kız, Mary, halası Patience'le birlikte yaşamak üzere Cornwall'a gelir. Halasının kocası Joss'un bir meyhanesi vardır. Burada her türlü olay meydana gelir, ama barındırdığı serseriler ve gemi hırsızları bir tür dokunulmazlık altındadır. Ayrıca bölgedeki her gemiden de haberdardırlar. Neden? Çünkü bu amansız haydut çetesinin başı, tüm operasyonlarının beyni, son derece saygıdeğer birisidir. Bir sulh hakimi...

Tümüyle gülünçtü, çünkü mantıken hakimin serüvenin sonundan önce sahneye çıkmaması gerekirdi. O yere gitmekten dikkatle sakınması, tavernada görünmemeye özen göstermesi gerekliydi. Bu yüzden, sulh hakimi gibi bir rolde Charles Laughton'u oynatmanın hiçbir anlamı yoktu. İşin ne kadar saçma olduğunun farkına varınca gerçekten cesaretim kırılmıştı. Ama kontrat imzalanmıştı bir kez... Sonunda filmi tamamladım. Gişe rekoru kırmasına karşın bu film hâlâ beni üzer.

T : Ama yapımcılar da saçmalığın farkında değiller miydi?
H : Erich Pommer mi? Onun İngilizce deyimlerden anladığından pek emin değilim. Charles Laughton'a gelince... Evet! Filme başladığımızda, yürüyüşündeki düzeni sağlayamadığı için kendisini sadece yakın çekimlerde göstermemi istemişti. On gün sonra «artık başardım» diyerek çıkıp geldi. Adımları sanki Alman valsinin ritminden esinlenilmiş gibiydi. Odanın içinde paytak paytak yürürken ıslıkla da bu valsi çalıyordu. Nasıl yaptığını hâlâ anımsıyorum. Bakın size göstereyim...
T : Müthiş!
H : Olabilir, ama ciddi değildi ve ben bu yöntemle çalışmayı sevmem. Gerçek anlamda profesyonel bir sinemacı değildi.

T : Kariyerinizin Amerika'daki dönemine geçmeden önce, tıpkı sessiz filmleri konuşurken yaptığımız gibi, İngiltere'deki başarılarınız hakkında birkaç sonuç çıkarmamızı ve İngiliz sinemasının genel durumu hakkında konuşmamızı önermek istiyorum. Zaman içinde sizin tüm kariyerinizi izleyen bizler, ancak Amerika'ya yerleşmenizden sonra yaratıcılıkta zirveye ulaştığınız düşüncesindeyiz. Hatta sanki Hollywood'da çalışmak kaderinizde varmış gibi geliyor. Bu düşünceye katılıyor musunuz?
H : Şöyle diyelim: İngiltere'de çalışmak, doğal içgüdülerimi geliştirmemi sağladı, sonra da yeni, çizgi-dışı fikirler uygulamama yardımcı oldu. Ama sanıyorum, teknik «know-how» bilgimin kökü, Kiracı'daki çalışmama kadar uzanır. İşin doğrusu, o zamanlarda öğrendiğim teknikler ve kamera kuralları, daha sonra da bana hizmet etmeye devam ettiler.

Daha iyi deyimlerle ifade etmek gerekirse; ilk dönemin, sinemanın hissedilmesi; ikinci dönemin ise, fikirlerin geliştirilmesi dönemi olduğunu söyleyebiliriz.
T : Böyle olsa bile, İngiltere'deyken Amerikan filmleri yap-

ma özlemi içinde olmanıza karşın Hollywood'a gittikten sonra İngiliz filmlerini örnek almaya hiç kalkışmadınız. Demek istediğim —bu konuda haklı olup olmadığımdan emin değilim, ayrıca ne olduğunu tanımlamak çok zor— İngiltere'de sinemaya aykırı bir şeylerin varolduğu söylenebilir mi?

H : Nereye varmak istediğinizi pek anlayamadım. Bununla neyi kastediyorsunuz?

T : Evet, daha açık ifade etmek gerekirse : «Sinema» ve «İngiltere» sözcükleri arasında belirli bir zıtlığın varolduğu ileri sürülemez mi? Biraz abartılı gelebilir ama, bana öyle geliyor ki, bir anlamda dramaya uymayan bazı ulusal özellikler var, örneğin İngiliz kırsal kesimi, sakin ve donuk yaşam tarzı, heyecansız gelenekler... Başlıbaşına iklim bile sinemaya aykırı. Hatta, çok sayıda iyi cinayet komedisinin esas nokta aldığı, «bir şeyi dolaylı anlatma» şeklinde tanımlanabilecek İngiliz mizahı bile bir ölçüde de olsa, kuvvetli heyecan oluşturmaya engel görünüyor. Tüm bu larla renklendirmeye dayalı özel anlatım stilinize karşı olduğunu hissediyorum. Ne kadar alaylı ve canlı olursa olsun, ikna edici olmalı. Tüm bunlardan başka, bana öyle geliyor ki, bu ulusal özellikler, plastik biçimlendirmeyle, hatta aktörlerin biçimlendirilmesiyle tam bir çatışma oluşturuyor.

İngiltere'deki yüksek entellektüel düzey gözönüne alındığında ve onların büyük yazar ve şairlerinin evrensel konumunun ışığı altında, sinemanın ortaya çıkışından bu yana geçen 70 yıl içinde sadece iki İngiliz sinema adamının, Charlie Chaplin ve Alfred Hitchcock'un zaman denilen sınav karşısında ayakta kalabilmiş olmaları garip değil mi?

Şu anda tarihsel bağlam içinde konuşuyoruz, yani film yapımının uluslararası evrimi açısından. Kuralın istisnaları olduğunu söylemeye bile gerek yok, ayrıca şu sıralarda İngiliz sinemasında pek çok şeyin yenilendiğini de hepimiz biliyoruz.

H : Eğer sinema tarihini gözden geçirirseniz, film yapımının

entellektüeller tarafından çoğu zaman küçümsenmiş olduğunu göreceksiniz. Bu, Fransa için de doğru olabilir, ama İngiltere için daha da doğrudur. İyi eğitilmiş İngilizlerin hiçbiri, sinemaya giderken görülmek istemezdi. Zaten gitmezdi de. Biliyorsunuz İngiltere'de kuvvetli bir sınıf bilinci vardır. Paramount, Londra'da Plaza Sinema Salonunu açtığında üst sınıflardan birkaç kişi sinemaya gitmeye başladı. Sinema yöneticileri, önden dört sıra koltuğu ayırarak fiyatını çok yüksek tutmuş ve bu bölüme «milyonerler sırası» adını vermişti.

1925 yılından önce İngiliz filmleri çok vasat düzeydeydi. Çoğunlukla iç tüketim için ve burjuvalar tarafından yapılıyordu. Sonra 1925-26 yıllarında, çoğunlukla Cambridge'den olmak üzere, bazı genç üniversite öğrencileri sinemaya ilgi duymaya başladılar. Özellikle Rus filmleriyle ve René Clair'in **İtalian Straw Hat** (İtalyan Şapkası) filmi gibi Avrupa yapımlarıyla ilgileniyorlardı. Bu ilgi, pazar günleri entellektüellere yönelik özel gösteriler düzenleyen **Londra Film Derneği**'nin kurulmasıyla sonuçlandı. Bu gençlerin coşkusu, gerçi yaratıcı faaliyete dalmalarına yol açmadı ama yabancı filmlere saygı duyan sinema hayranları oldular.

Bugün bile Avrupa filmleri pazar gazetelerinin baş köşelerini işgal ederken Hollywood yapımları sayfaların alt kısımlarına itilirler. Ayrıca İngiliz entellektüellerin, tatillerini geleneksel biçimde Avrupa kıtasında geçirdiğini unutmayın. Aç çocukların fotoğraflarını çekmek için Napoli'nin banliyölerine giderler. Kira evlerinde oturanların dışarıya astıkları çamaşırlara, arnavut kaldırımlı caddelerdeki eşeklere bakmaya bayılırlar. Hepsi resmi yapılacak kadar güzel!

Günümüzde genç İngiliz sinemacıları, filmlerinde bu tür şeyler göstermeye başladılar. Sosyal bakış çok moda. İngiltere'de yaşarken bunları hiç düşünmemiştim ama, Amerika'da bir süre kaldıktan sonra yeniden İngiltere'ye döndüğümde bütün bu farklılıkları gördüm ve İngiltere'de genel tavrın darkafalılık olduğunu anladım. İngiltere dışında,

insanlarla konuşarak, hatta bu insanların öyküyü anlatırken ki tavırlarına bakarak yaşam hakkında çok daha evrensel bir görüş elde etmek mümkündür.

İngiliz mizahı oldukça yüzeysel, dahası sınırlıdır. İngiliz basını, Sapık'a şiddetle karşı çıktı; filmle biraz olsun alay edebilen tek bir eleştirmen dahi çıkmadı.

Her neyse, bir noktada haklısınız. Ben, kesinlikle Amerikan sinemasının hayranlarındandım. Bu, daha 16 yaşına, film dergilerini okuduğum günlere kadar gider. Bu dergiler, Amerikan filmleriyle ilgili malzemelerle doluydu. İngiliz ve Amerikan filmlerinin görüntülerini birbirleriyle kıyaslardım. İkisinin ortasında bir noktada çalışmak istiyordum ve 18 yaşıma geldiğimde bu amacıma ulaştım. Mühendislik okulunda öğrenciyken önce desinatörlüğe, sonra da fotoğrafçılığa yöneldim. Bir İngiliz şirketinin stüdyo açacağını okuyuncaya kadar, bir İngiliz şirketine gidip teklif götürmek hiç aklıma gelmemişti. İlanı gördüğüm gün kendi kendime «onların ara yazılarını yapmak istiyorum» demiştim. Böylece orada çalışmaya başladım. Amerikalı aktörler ve yazarlar geliyorlardı. Onlardan çok şey öğrendim. Amerikan eğitimi aldığımı söyleyebilirsiniz. Ancak bu, her şeylerine bağlı olduğum anlamına gelmez. Ama gerçekten bir profesyonel gibi film yapışlarına ve öteki ülkelerden çok önde oluşlarına saygı duydum. İşin gerçeği 1921 yılında Londra'da açılan bir Amerikan Stüdyosuna girdim ve 1927'ye kadar hiçbir İngiliz stüdyosuna ayak basmadım. Bu yıllar arasında tek istisna Alman sinemasıdır. Ama İngilizler, Islington'a gelip stüdyoları devraldıklarında bile, kullandığımız kameralar Amerikan, ışıklar Amerikan ve kullandığımız filmler Kodak'tı.

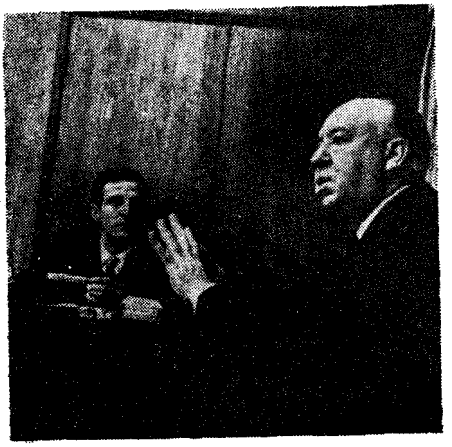
Daha sonra, 1937'ye kadar neden Amerika'ya hiç gitmediğimi hep merak ettim. Hâlâ da merak ederim. Her an Amerikalılarla karşılaşıyordum, New York haritasını tümüyle ezberlemiştim. Tren tarifelerini bile bilirdim. Bu benim hobimdi. Buraya gelmeden yıllar önce tiyatroların ve mağazaların nerede olduklarını anlatarak New York'u ta-

nımlayabilirdim. Amerikalılarla konuştuğum zamanlar bana «en son ne zaman gittiniz?» diye sorarlardı. Benim yanıtım ise hep «şimdiye kadar hiç gitmedim» olurdu. Tuhaf değil mi?

T : Hem tuhaf hem değil. Sevgiyle gururun bir karışımı da denilebilir. Buraya bir turist olarak değil, film yönetmeni olarak gelmek istediniz. Burada film yapmayı denemek gibi bir niyetiniz yoktu; sizden buraya gelip film yapmanızı talep etmelerini istediniz. Hollywood ya da hiç!

H : Evet doğru. Ama Hollywood'la, bir kent olarak biraz olsun ilgilenmemiştim. Önem verdiğim tek şey, çalışmak için bir stüdyoya girmekti.

Bölüm : 6



Rebecca : Cinderalla'ya benzer bir öykü.
«Hiç Oscar almadım.»
Yabancı Muhabir (Foreign Correspondent)
Gary Cooper'ın hatası
Hollanda'daki yeldeğirmenleri ve yağmur
Kırmızıya boyanmış lale.
39. Basamak'a geriye açılım (Flashback)
Bay ve Bayan Smith (Mr. and Mrs. Smith)
«Tüm aktörler sığırdır.»
Şüphe (Suspicion)
Bardaktaki ışık saçan süt

FRANÇOIS TRUFFAUT: Bay Hitchcock, Hollywood'a Titanik **hakkında bir film yapmayı umarak geldiniz, ama onun yerine** Rebecca'yı **yaptınız. Bu nasıl olsu?**

ALFRED HITCHCOCK: David O. Selznick, fikrini değiştirdiğini ve **Rebecca'nın** haklarını aldığını bildirmişti. Ben de «pekâlâ, değiştirelim.» dedim.

T : Bu değişiklikle sizin de bir ilginiz olduğunu düşünüyordum. Buraya gelmeden önce Rebecca'yı **filme almayı hiç aklınızdan geçirmemiş miydiniz?**

H : Evet ve hayır. **Kaybolan Kadın'ı** çektiğim sıralarda, haklarını satın alma fırsatı elime geçmişti, ama fiyat çok yüksekti.

T : Joan Harrison ismi, Rebecca'da **ve İngiltere'de yaptığınız birçok filminizde görünüyor. Gerçekten senaryo üzerinde fiilen çalıştı mı yoksa jenerikte sizi temsil ediyordu?**

H : Joan bir zamanlar sekreterdi. Ben, örneğin Charles Bennett'le birlikte bir senaryo üzerinde çalışırken o, not tutardı. Zamanla işi iyice öğrendi, yeteneklerini geliştirdi ve yazmaya başladı.

T : Rebecca'yı **beğenmiş miydiniz?**

H : Bir Hitchcock filmi sayılmaz; gerçekte bir uzun öykü. Modası geçmiş bir öyküsü var. O dönemde kadın edebiyatı çok gözdeydi ve buna karşı olmamakla birlikte, öykünün mizah yönü eksikti.

T : Olabilir tabii, ama filmde son derece değerli bir sadelik vardı. Joan Fontaine, Laurence Olivier ve Judith Anderson ilginç bir üçlü oluşturmuşlar: Hanımefendinin genç ve çekingen kız arkadaşı, Manderley'in yakışıklı sahibiyle evleniyor. Adamın ilk karısı Rebecca, esrarengiz bir biçimde ölmüştür. Büyük aile malikanesine gittikleri zaman, genç gelin yeni durumuna uyum sağlamakta kendisini yetersiz hisseder. Kendisine güvenini azaltan, adeta eve hakim gibi

görünen Bayan Danvers'tir. Kadının Rebecca'ya olan aşırı bağımlılığı, yeni hanımına açıktan açığa düşmanca davranmasına neden olur. Sonra, Rebecca'nın ölümüyle ilgili olarak, açılan yeni tahkikatın ortaya çıkardığı hoş olmayan olaylar, Bayan Danvers'in evi ateşe vermesine ve intihara teşebbüs etmesine yol açar. Manderley'in yok olması ve kendisine acı veren kişinin ölümüyle, kadın kahramanın acıları yokolur.

Her neyse, bu sizin Amerika'daki ilk projeniz olmuştu. Bu filmi çekme fikrinden biraz da olsa korku duyduğunuzu sanıyorum.

H : Pek değil. Nedeni de aslında tümüyle İngiliz filmi olması. Öykü, aktörler ve yönetmen, hepsi İngiliz. Bazen, bu film aynı kadroyla İngiltere'de yapılsaydı, nasıl bir şey ortaya çıkardı diye merak ederim. Aynı yöntemle ele alacağımdan pek emin değilim. Filmdeki Amerikan etkisi son derece belirgin. Öncelikle yapımcısı Selznick'ti. Sonra senaryoyu yazan da oyun yazarı Robert Sherwood'du. Getirdiği bakış açısı, İngiltere'de olabileceğinden çok daha genişti.

T : Çok romantik bir konu.

H : Evet romantik. Tabii filmde korkunç bir hata var, ama ne yazık ki dostumuz «akla yakınlık» hiçbir zaman keşfedemedi. Rebecca'nın içinde olduğu kayığın bulunduğu gece, gerçekleşmesi oldukça imkansız bir raslantı meydana geliyor: Onun boğulduğu sanılan gecenin erken saatlerinde, plajın iki mil aşağısında başka bir kadının cesedi bulunuyor. Bu da, kahramanımızın ikinci cesedi karısınınki sanmasına neden oluyor. Bilinmeyen kadının cesedi bulunduğu zaman neden herhangi bir soruşturma yapılmıyor?

T : Evet bir rastlantı ama, tüm öyküde psikolojik etmenler o kadar ağırlıkta ki, hiç kimse açıklamalara dikkat edemiyor, özellikle bu açıklamaların temel durumu pek de etkilemedikleri gözönüne alınırsa. Doğrusu, finaldeki açıklamayı ben hiçbir zaman tam olarak anlamadım.

H : Rebecca kocası tarafından öldürülmemişti, kanser olduğu için intihar etmişti.

T : Şey, bunu anladım, çünkü belirgin olarak vurgulanmış, ama açık olarak anlayamadığım şey, kocasının kendisini suçlu hissedip hissetmediği...

H : Hayır hissetmiyor.

T : Anlıyorum. Uyarlama, romanın aslına sadık kaldı mı?

H : Evet, son derece sadık olarak romanı izliyor, çünkü Selznick tam o günlerde **Rüzgar Gibi Geçti'yi** (Gone with the Wind) tamamlamıştı. Selznick'in kuramına göre, romanı okuyan kişilerin, eğer bu roman perdede değiştirilmişse keyifleri kaçıyordu. Bu teorisinin **Rebecca'da** uygulanması gerektiğini söyledi. Belki şu iki keçinin öyküsünü bilirsiniz. Hani şu, best-seller kitaptan uyarlanmış filmi kutusuyla birlikte yiyen keçileri. Biri ötekine «şahsen, ben kitabı tercih ederim» der.

T : Bu öykünün çok çeşitli versiyonları var. Yapılışından 26 yıl sonra bugün bile Rebecca'nın hâlâ çok modern ve sağlam olduğunu söylemeliyim.

H : Evet. Yıllara iyi dayandı. Nedenini bilmiyorum.

T : Bu filmi yapmak sanıyorum bir tür meydan okumaydı. Her şey bir yana romanın kendisi sizin için uygun değildi, bir «thriller» olmadığı gibi gerilim unsuru da taşımıyordu. İlk kez gerilim unsurunu, kişiliklerin çatışmaları içine rastgele serpiştirerek verdiğiniz psikolojik bir öyküydü. Sanıyorum bu deneyiminiz, daha sonra yaptığınız filmlerinize de yansıdı. Filmlerinizin çoğunu, ilk kez Daphne du Maurier'in romanında keşfettiğiniz psikolojik katkılarla zenginleştirdiğiniz doğru değil mi?

H : Evet doğru.

T : Örneğin kadın kahramanın ilişkisi... Adı neydi onun?

H : Hiç ismi olmadı.

T : Her neyse, kahya kadın Bayan Danvers'le olan ilişkisi, çalışmalarınıza getirdiğiniz bir yenilikti. Ve bu yenilikle daha sonra öteki filmlerinizden bazılarında da sık sık karşılaşılıyor, hem de yalnız senaryolarda değil, görsel olarak da: İki yüz, biri ölüymüş gibi donuk, sanki ötekinin korku-

suyla besleniyormuş gibi; kurban ve işkenceci aynı görüntüde çerçevelenmiş...

H : Kesinlikle öyle. **Rebecca'da** bunu son derece temkinli yapmıştım. Bayan Danvers'i yürürken görmek hemen hemen mümkün değil, hareket halindeyken de çok nadir gösterilmişti. Eğer, kadın kahramanın olduğu odaya giriyorsa, olayı kadının ansızın bir ses duyması ve Bayan Danvers'i bir anda yanında ayakta duruyor görmesi şeklinde veriyorduk. Bu yöntemle tüm durum, kadın kahramanın bakış açısından yansıtılıyordu; kadın Bayan Danvers'in ne zaman ortaya çıkıvereceğini hiç bilemiyordu ve bizatihi bu, korkutucu bir durum oluşturuyordu. Bayan Danvers'i yürürken göstermek onu insancıllaştırmak olacaktı.

T : Bazen çizgi filmlerde de kullanılan ilginç bir yaklaşım. Bir ara filmin mizah yönünden zayıf olduğunu söylemiştiniz. Ama tahminime göre, senaryo sakarlık üstüne sakarlık lık yapan bir genç kızın öyküsünü içerdiği için, çok neşeli bir çalışma içerisinde yapmış olmalısınız. Son günlerde filmi yeniden gördüğümde elimde olmadan, senaryo yazarıyla aranızdaki çalışma oturumlarınızı hayal ettim: «Şimdi şu yemek sahnesi... Bu sefer çatalı mı düşürsün yoksa bardağı mı devirsin?... Pekâlâ, tabağı kırsın bakalım...» Neyse, edindiğim izlenim bu.

H : Oldukça gerçeğe yakın. Buna benzer şeyler olmuş ve oldukça eğlenmiştik.

T : Kızın kişilik tanımlanması akla Sabotaj'daki küçük çocuğu getiriyor. Kadın, küçük bir heykelciği kırınca, parçalarını gizlice bir çekmeceye saklıyor. Hem de evin hanımefendisi olduğu halde. Bir şey daha : Ne zaman evden sözedilse, Manderley'in malikanesi gibidir. Ne zaman gösterilse gizemli bir hava göze çarpar, sislerle kaplıdır. Ayrıca müzikal yapı da, bu akıldan çıkmayan izlenimi güçlendiriyor.

H : Evet doğru, nedeni de bir anlamda bir evin öyküsünü anlatması. Ev, filmdeki üç anahtar karakterden bir tanesi.

T : Bir peri masalını andıran filmlerinizden ilki.

H : Öyledir. Tümüyle o dönemden bir parça.

T : Bu masalsı havaya parmak basıyorum, zira daha sonraki çalışmalarınızın çoğunda sık sık ortaya çıkıyor. Evin anahtarlarının vurgulanması, hiç kimsenin açma hakkına sahip olmadığı küçük bir oda ve mühürlenmiş bir kapı bu fikri veriyor.

H: Evet, Rebecca'yı hazırlarken işin bu yönünün farkındaydık. Çocukların peri-masallarının korkutucu olduğu bir hayli doğru. Örneğin, Grimm'in «Hansel ve Gretel» masalını alalım. İki çocuk yaşlı bir kadını fırına sokarlar. Ama öteki filmlerimden herhangi birinin peri-masalını andırdığının farkında değilim.

T : Bu tür özelliklere sahip olan birçok filminizde korkuyla ilgilenmeniz olsa gerek. Korkuyla ilgili şeyler, bizi çocukluğumuza geri götürür. Tüm çocuk edebiyatı sansasyon ve özellikle korkuyla bağlantılıdır.

H : Haklı olabilirsiniz. Hatırlarsanız evin bulunduğu bölge coğrafi anlamda tanımlanmaz; tümüyle tecrit olmuş bir yerdedir. Bu, ayrıca **Kuşlar** için de doğrudur. Evin, içinde yaşayanların kimseden yardım istemeyecekleri kadar ıssız bir yerde olmasının, korkuyu daha da artıracağını hissetmiştim.

Rebecca'da konak her şeyden o kadar uzakta ki, yakınında hangi kasabanın olduğunu bile bilmiyorsunuz. Sizin Amerikan **stili** olarak betimlediğiniz bu soyutlamanın, kısmen rastlantısal olması, bir ölçüde de filmin Amerika'da çekilmiş olması olgusundan kaynaklanması muhtemeldir. Şimdi **Rebecca'yı** İngiltere'de yapmış olduğumuzu farzedelim. Dayanamayıp eve giden yolları ve çevresindeki kırsal bölgeyi göstermeye kalkışacağımız için ev bu derece yalıtılmış olmayacaktı. Ama eğer sahne daha gerçekçi olsaydı ve evin konumu coğrafi olarak belirtilseydi, bu kez de yalıtılmışlık boyutunu kaybedecektik.

T : İngilizler, Rebecca'nın **bu kadar Amerikan olmasını eleştirmişler miydi?**

H: Hayır, filmi bir hayli beğendiler.

T : Evin dışarıdan görünümüne ne dersiniz? Gerçek bir ev miydi yoksa maket miydi?

H : Maket yapmıştık. Hatta eve giden yollar da maketti.

T : Sanat yönünden ele alırsak, eski tahta evleri andıran maketlerin kullanımı, filmi daha da idealize etmiş, dahası peri-masalı özelliğini sağlamlaştırmıştı. Rebecca'nın öyküsü **«Cinderella»ya oldukça yakın.**

H : Kadın kahraman, Cinderalla'dır zaten, Bayan Danvers de onun çirkin kızkardeşlerinden biri. Ama bu film, Pinero'nun **His House in Order'ına** daha yakın. Kötü kişinin, evin kahyası değil, ev sahibinin kızkardeşi olduğu bir oyun. Başka bir deyişle, kötü kişi Cinderalla'nın görümcesi...

T : Rebecca'nın **işleyişi hayli kaydadeğer... Uğursuz olaylar, yalnızca hiç görünmeyen ölmüş bir kadına değinmeler yoluyla oluşturuluyor. Film, bir de Oscar aldı, değil mi?**

H : Evet, Akademi, onu yılın en iyi filmi seçti.

T : Kazandığınız tek Oscar buydu sanıyorum.

H : Ben hiç Oscar almadım.

T : Ama biraz önce Rebecca'nın...

H : Ödül yapımcıya, yani Selznick'e gitti. O yılın en iyi yönetmen ödülü **Gazap Üzümleri** (The Grapes Of Wrath) filmiyle John Ford'a verilmişti.

T : Yeniden Amerikan sinema dünyasına dönelim. Hollywood'un en şanssız yönlerinden biri, film yapımının keyfi bir biçimde kesin sınıflandırmalara ayrılmış olmasıdır. Yaptığı filmler «A» filmi olarak değerlendirilen yönetmenler vardır. Ötekiler «B» ve «C» filmi yaparlar. Bir kategoriden diğerine geçmek çok zordur.

H : Evet doğru. Onlar daima aynı çizgi üzerinde kalırlar.

T : Varmak istediğim nokta şu: Rebecca gibi kalburüstü ve başarılı bir filmden sonra Yabancı Muhabir'i **(Foreign Correspondent) yapmanıza oldukça hayret etmiştir. Filmi takdir etmiyor değilim, ama kesinlikle «B» kategorisine ait bir film...**

H : Bunu kolaylıkla açıklayabilirim. Bir kez daha sorun, kadro sorunuydu. Bildiğiniz gibi serüven öyküleri ve geri-

lim filmleri Avrupa'da küçük görülmez. Bu tür konular Amerika'da ikinci-sınıf edebiyat olarak değerlendirilirken İngiltere'de yüksek itibar görür. Esrarengizlik türüne her iki ülkede yaklaşım bambaşkadır. **Yabancı Muhabir**'in senaryosunu tamamladığım zaman Gary Cooper'a götürdüm. Ama gerilim filmi olduğu için geri çevirdi. Hollywood'da çalışmaya başladığım sıralarda bu davranış o denli yaygındı ki, sonunda hep ikinci en iyiyle yetinmek zorunda kalıyordum —bu durumda Joel McCrea'yla. Yıllar sonra Gary Cooper bana «yaptığım bir hataydı, o filmde oynamam gerekirdi» dedi.

T : Filmin yapımcısı Walter Wagner'di. Öyküyü o mu seçmişti?

H : Evet. Her zaman dış politikayla ilgilenirdi. Çok ünlü bir yabancı muhabir olan Vincent Sheean'ın **Personal History** (Kişisel Tarih) adlı bir kitabı vardı elinde.

Ama kitap tam anlamıyla otobiyografiydi. Ne öykü ne serüven vardı. Görsel olarak kullanabileceğimiz hiçbir şey yoktu. Bu nedenle Charles Bennett ve benim özgün senaryom sayılabilir.

T : Anımsadığım kadarıyla öykü, şöyle bir şey: Amerikalı bir gazeteci olan Joel McCrea, 1939 yılı başında Avrupa'da görevlendirilir. Görevi, dünya savaşının patlaması tehdidini araştırmaktır. Londra'da Müttefiklerin gizli anlaşmasını ülkesine götürmekte olan yaşlıca bir Hollandalı diplomatla tanışır. Naziler, Hollandalı diplomatı kaçırınca kahramanımız onu bulmak için Hollanda'ya gider. Laraine Day, ona kurtarma görevinde yardım eden genç İngiliz kızını oynuyordu. Herbert Marshall ise, yukarı tabakaya mensup babayı. Adam Uluslararası Barışseverler Örgütünün başkanı kisvesi altında aslında Nazi ajanıdır.

Savaş ilan edildiğinde, kızın babası kimliğinin açığa çıkacağını farkedince Amerika'ya giden bir uçağa binmeyi başarıyor. Bu arada Joel McCrea ve Laraine Day de görevlerini bitirmiş, aynı uçaktadırlar. Almanların saldırısı üzerine uçak denize düşüyor ve baba, kızını kurtarmak için

kendisini feda ediyor. Genç çift Londra'ya doğru yollarına devam ediyorlar. Kahramanımız, Londra'da yarım kalan görevine devam ederek savaşın başladığını Amerika'ya dramatik bir yayınla bildiriyor. Öyküyü bu kadar anlatmak yeterli.

H : Gördüğünüz gibi, eski filmlerimle aynı çizgide. İstemeden başı belaya giren suçsuz kişinin eski öyküsü...

T : Sanıyorum, kadın yıldızın Laraine Day olmasından pek hoşnut değildiniz.

H : Daha büyük bir yıldız isminin olmasını isterdim.

T : Ama Joel McCrea, rolüne uygundu.

H : Evet, ama biraz fazla uyumlu olması hariç. Ayrıca bu filmde çok sayıda fikir de vardı.

T : Kesinlikle vardı. Bunlardan biri yeldeğirmeni sahnesiydi. Anladığım kadarıyla tüm film için hareket noktanız bu değirmen olmuştu. Sizin fikriniz, rüzgar yönüne ters yönde dönen kanatların, yukarıdaki bir uçağa gizli bir mesajı iletmekte kullanılabileceğini göstermekti.

H :Evet yeldeğirmeni sekansı ve katilin kımıldamayan şemsiyeler arasından kaçışı sahnesiyle başladık. Hollanda'daydık ve bu nedenle yeldeğirmenlerini ve yağmuru kullanmıştık.

Film renkli yapılacağı için, her zaman hayal ettiğim bir çekim üzerinde çalışabilecektim : Lale bahçesinde bir cinayet. İki karakter: Jack-the-Ripper tipinde bir katil, kurbanı olan kızın arkasında. Gölgesi üzerine düşünce kız dönüyor ve çığlık atıyor. O anda kamerayla, lale bahçesinde mücadele eden ayakların çekimine geçiyoruz. Daha sonra kamerayı sağ yukarıya, lalelerden birinin içine döndürüyoruz. Arka planda mücadele sesleri sürüyor. Perdeyi bir yaprak dolduruyor ve ansızın üzerine bir damla kan sıçrıyor. Bu öldürme olayının sonu oluyor.

Yabancı Muhabir'de, öyle alışılmamış ve şaşırtıcı bir çekim vardı ki, teknisyenlerin nasıl yapıldığı sorusunun üzerinde pek durmamalarına hep şaşırmışımdır. Bu, motorları bozulan uçağın denize doğru alçalma sahnesiydi. Kamera

pilot kabininin içindeydi ve uçağı düşmekten kurtarmaya çabalayan iki pilotun omuzlarının üzerinden çekim yapılmıştı. Onların arasından, cam kabin penceresinden okyanusun gittikçe yaklaştığını görebiliyoruz. Ve sonra **kesme yapılmadan** uçak okyanusa çarpıyor ve sular içeri hücum edip iki adamı boğuyor. Her şey, kesme yapılmaksızın **tek bir planda** yapılmıştı!

T : Sanıyorum kullandığınız yöntem, gerçek su akımıyla slaytları karıştırmaktı.

H : Kağıttan bir saydam görüntülük yaptırmıştım. Bu perdenin arkasında bir su tankı vardı. Uçağın denize çarpıp sulara gömülmesi gerektiği anda düğmeye bastım ve sular perdeyi yırtarak içeriye doğru patladı. Volüm o kadar iyiydi ki, perdeyi hiç görmüyordunuz.

Daha sonra başka bir çekim hilesi vardı. Uçak batmadan önce, üzerinde insanlar olan kanatlardan birinin, uçağın gövdesinden kopuşunu göstermek istedik. Büyük su tankının altına ray döşeyerek uçağı bu raylar üzerine koyduk. Ayrıca tıpkı demiryollarında olduğu gibi bir de yan rayımız vardı. Böylece kanat koparak ayrılırken, bu yan rayda ilerledi. Hepsi çok dikkatle ve özenle yapılmıştı. Ama çok da eğlendik.

T : Çok heyecanlıydı.

H : Bu filmin çok sayıda malzemesi, Londra'da ve Amsterdam'da bulunan ikinci ünitelerde çekilmişti. Yıl 1940'dı ve bildiğiniz gibi kameramanın bindiği gemi Londra'dan Amsterdam'a ilk yolculuğunu yaparken torpidoyla vurulmuş ve kameraman tüm donanımını kaybetmişti. İkinci kez gitmesi gerekti.

T : Dr. Goebbels'in Yabancı Muhabir'i çok sevdiği söylenir.

H : Evet bunu ben de duydum. Filmin bir kopyasını İsviçre'den bulmuş olabilir. Film, salt bir fanteziydi ve bildiğiniz gibi benim fantezilerimde akla yakınlığa çirkin kafasını kaldırma izni verilmez. **Yabancı Muhabir**'de, **Kaybolan Kadın**'daki yaşlı kadının erkek karşıtı vardır. Burada sırlar, yaşlıca bir adamın üzerindedir.

T : Meşhur gizli cümleyi bilen Bay Van Meer'i mi kastediyorsunuz?

H : Gizli cümle, şu bizim «MacGuffin»di. Ne anlama geldiğini size anlatmalıyım.

T : MacGuffin, entrika için bir vesile değil miydi?

H : Bu bir cihaz, bir **«gimmick»** ya da casusların peşinde koştuğu bir kağıt. Size anlatacağım. Bildiğiniz gibi Kipling'in öykülerinin çoğu Hindistan'da geçerdi ve Afganistan sınırında yerlilerle İngiliz kuvvetlerinin çatışmalarıyla ilgiliydi. Çoğu casus öyküsü olup iyi korunmuş bir yerden gizli planların çalınması çabalarıyla ilgiliydi. Gizli belgelerin hırsızı, orijinal MacGuffin'di. Böylece **«MacGuffin»**, planları ya da belgeleri çalmak veya bir sırrı keşfetmek gibi şeyleri belirtmek için kullandığımız bir terim oldu. Bunların ne olduğu önemli değil. Bu nedenle mantık yanlılarının MacGuffin'in ardındaki gerçeği bulmaya çalışmaları yanlış, çünkü amaç bu değil. Bizi ilgilendiren tek şey, plan, belge veya sır gibi malzemelerin filmdeki karakterlere hayati önemde görünmesi gerektiğidir. Benim için, yani öyküyü nakleden kişi için bunların hiç önemi yoktur.

Bu terimin nereden kaynaklandığını merak ediyor olabilirsiniz. Trendeki iki adamı anlatan bir öyküden alınmış bir İskoç ismi olabilir. Adamlardan biri şöyle der: «Şu yukarıdaki pakette ne var?»

Öteki yanıtlar: «Ah, o mu? Bir MacGuffin.» İlki anlamaz: «MacGuffin de ne?»

Öteki açıklar: «İskoçya'nın yaylalarındaki aslanları tuzağa düşürmek için yem.»

İlk adam «iyi ama, İskoçya yaylalarında hiç aslan yoktur ki» deyince ikincisi şu cevabı verir: «İyi öyleyse. O zaman o da bir MacGuffin değildir.» Gördüğünüz gibi MacGuffin aslında hiçbir şey değil.

T : Çok eğlenceli. Büyüleyici bir fikir.

H : Başka gülünç bir şey ise, ne zaman daha önce bir Hitchcock projesinde görev almamış bir yazarla çalışsam, MacGuffin'i sabit fikir haline getirmesi ve hiç aklından çıkara-

mamasıdır. Bunun önemli olmadığını ne kadar açıklasam da, en dikkatle hazırlanmış planları bile anlayamaz. Örneğin, **39. Basamak'ta** casuslar neyin peşinde? Parmaksız adamın mı? Ya filmin başlangıcındaki o kadın, büyük bir sırrın peşinde miydi? Gerçeğe yaklaştığı için mi sırtından bıçaklanması gerekmişti?

Film üzerinde çalışmalara başladığımızda işin içinde yaşam ve ölüm varolduğundan, filmdeki vesilenin çok önemli olması gerektiğini düşünüyorduk ve tabii çok yanılıyorduk. İlk taslağımızda, Robert Donat İskoçya'ya vardığında muhtemelen casusun peşinde onun evine doğru ilerlerken bazı ek bilgiler elde ediyor. Tepeye tırmanıp aşağıya bakınca, dağın yamacına yeraltı uçak hangarlarının oyulmuş olduğunu görüyor. Bu gizli hangarlar uçakları bombardımanlardan korumak için yapılmıştır. İlk düşüncemiz MacGuffin'in büyük ve görsel çarpıcılığı olan bir şey olmasıydı. Ama sonra düşünmeye başladık: Bu gizli hangarları keşfeden Donat ne yapacaktı? Yerlerini bildiren bir mesaj mı gönderecekti? Bu durumda casusların karşı-adımları neler olacaktı?

T : Senaryoda bunu göstermenin tek yolu casuslara hangarları havaya uçurtmaktı.

H : Bunu biz de düşündük. Ama koca bir dağı nasıl havaya uçuracaklardı? Her neyse, ne zaman bir yöntemle aşırı şekilde ilgilenmekte olduğumuzu görsek bu fikirden vazgeçip daha basit bir şey buluruz.

T : Başka bir deyişle, MacGuffin'in önemli ya da ciddi olmasına gerek olmadığı gibi, Kaybolan Kadın'**daki küçük melodi gibi önemsiz, gülünç ve saçma bir şeye bile dönüşebilir.**

H : Kesinlikle. MacGuffin, **39. Basamak'ta** uçak motorunun yapılması için gereken mekanik bir formüle dönüşmüştü. Casuslar, bu formülü ülke dışına kaçırmak için kağıt yerine Mr. Memory'nin beynini kullanmışlardı.

T : Eğer dediklerinizi tam olarak anladıysam, bir insanın yaşamı sözkonusu olduğu zaman, genel dramatik kurala

göre onun sağ kalması üzerinde öylesine yoğunlaşılır ki, film ilerledikçe MacGuffin bir hayli unutulur gider. Ama bana öyle geliyor ki, bu yaklaşım belirli bir riski de içinde barındırır, değil mi? İzleyiciler, birçok filmde MacGuffin denilen şeyin açıklandığı final sahnesinde bu açıklamayı alaya alabilir, hatta ıslıklayabilir. Ama sizin hilelerinizden birinin, MacGuffin'i filmin sonunda değil, öykünün ortalarında bir noktada açıklamak olduğunu farkettim. Böylece tüm açıklamayı finalde yoğunlaştırmaya gerek kalmıyor.

H : Genel de doğru, ama yıllar boyunca öğrendiğim asıl şey, MacGuffin'in hiçbir şey olmadığıdır. Buna kesinlikle inanıyorum, ama ötekilere kanıtlamak çok zor geliyor.

Benim en iyi MacGuffin'im —bunu söylerken en boş, en gülünç ve en anlamsız olanı demek istiyorum— **Gizli Teşkilat** filminde kullandığımızdır. Film bir casusluk öyküsü. Filmde ön plana çıkan tek soru, casusların neyin peşinde olduğunu bulmak. Chicago Havaalanındaki sahnede CIA ajanı, tüm durumu Cary Grant'a açıklar. Grant, James Mason karakterini kastederek «o ne iş yapar?» diye sorar.

Öteki ajan soruyu şöyle yanıtlar: «İthalat ve ihracat yaptığını söyleyelim.»

«Tamam ama ne satıyor?»

«Hükümet sırlarını falan.»

Gördüğünüz gibi burada MacGuffin, en saf ifadesini bulmuştur: Hiçbir şey!

T : Evet doğru, kayda değecek hiçbir şey değil. Neyse, tüm bunlar sizin her zaman neyin peşinde olduğunuzun tamamiyle bilincinde olduğunuzu ve yaptığınız her şeyi dikkatle düşünerek yaptığınızı açıkça gösteriyor. Ne var ki, özellikle bir MacGuffin çevresinde dönen filmleriniz, eleştirmenlerin «Hitchcock'un söyleyecek şeyi yok» iddiasıyla karşılaştı. Bunlara, verilebilecek tek yanıt, bir sinema yönetmeninin bir şeyler söylemesinin gerekmediği, görevinin göstermek olduğudur.

H : Kesinlikle.

T : Yabancı Muhabir'den hemen sonra, 1941 yılında, sizin

tek Amerikan komediniz olduğu için, öteki çalışmalarınızdaki çizginin oldukça dışında kabul edilen bir film yaptınız. Bay ve Bayan Smith **(Mr. and Mrs. Smith), ayrılışlarından sonra belli bir rekabet sonucu durmadan birbirleriyle karşılaşan, boşanmış bir çiftin klasik öyküsü. Yeniden birleşmeleriyle sonuçlanıyor.**

H : O film, Carole Lombard'ın hatırı için yapılmıştı. O günlerde Clark Gable'la evliydi ve kendisi için bir film yapıp yapamayacağımı sormuştu. Zayıf bir anımda kabul ettim ve esas olarak Norman Krasna'nın yazdığı senaryoyu uyguladım. Filmde portresi çizilen türdeki insanları gerçekten anlayamadığım için de tüm yaptığım, yazılan sahneleri görüntülemek oldu.

Bu filmle ilgili çok hoş küçük bir anım vardır. Hollywood'a gelmeden birkaç yıl öncesinde benim, tüm aktörlerin birer sığır olduklarını söylediğim söylentisi yayılmıştı. Hangi amaçla böyle bir değerlendirme yapmış olabileceğimden emin değilim. İngiltere'de sesli filmlerin ilk zamanlarında söylenmiş bir söz olabilir. O günlerde, tiyatro sahnelerinde rol alan aktörleri kullanıyorduk. Matineleri olduğu zaman seti terkediyorlardı, bana kalırsa vaktinden çok önce terkediyorlardı ve ben, keyifli bir öğle yemeği için kendilerine çok zaman bıraktıklarından kuşkulanıyordum. Ve bu davranışları yüzünden biz, aktörlerin zamanında çıkabilmesi için, çok tehlikeli bir hızla çekim yapmak zorunda kalıyorduk. Elimde olmadan, vicdanlı insanlar olsalardı tiyatroya giderken yolda taksinin içinde sandviçlerini yiyebilir ve makyajlarını yapmak, sahneye çıkmak için tiyatroya zamanında varabilirlerdi, diye düşünüyordum.

Bu tür aktörlere alışamamıştım. Küskünlüğün bir başka nedeni de, bir restaurantta iki kadın oyuncunun kendi aralarındaki bir konuşmayı duymuş olmamdı. Bir tanesi ötekine «şimdi neler yapıyorsun canım?» diye sorunca öteki «film çeviriyorum» demişti, ama bunu öyle bir ses tonuyla söylemişti ki sanki «düşkünlere hayır yapıyorum» der gibiydi. Ve bu durum, bizim endüstrimize tiyatro yo-

luyla ya da yazar olarak sadece para için gelenlere karşı bende bir tepki oluşturdu. Sanıyorum en büyük suçlular da, özellikle buradaki, Hollywood'daki yazarlar... Bunlar New York'tan geliyor, ellerinde özel hiçbir şey olmadan M-G-M'le sözleşme imzalıyor ve sonra «benden ne yazmamı istersiniz?» diyorlar. Bazı yazarlar, sadece kış aylarını Kaliforniya'da geçirmek amacını güderek üç aylık kontratlar imzalıyorlar. Bu arada, bu konuya biz nereden girmiştik?

T : Sizin «aktörler sığırdır» sözünüz üzerinde konuşuyorduk.

H : Oh evet. Demek istediğim, çekimin ilk gününde sete gittiğimde baktım Carole Lombard bir ahır yaptırmış. Üç bölmeliydi, her birinde küçük ve canlı birer dana vardı. Hepsinin boyunlarına ucunda birer şerit olan beyaz renkli halkalar takılmıştı. Üç isim vardı bu halkalarda: Carole Lombard, Robert Montgomery ve filmin üçüncü kişisi Gene Raymond...

Yaptığım yorumun bir genelleme olduğunu eklemeliyim ve Carole Lombard bu gösteriyle benimle dalga geçmek istemişti. Muhtemelen benimle aynı fikirdeydi.

T : Böylece Şüphe'ye (Suspicion) geliyoruz. Atladığımız bir nokta varsa söyleyebilirsiniz. Rebecca **üzerine konuşurken Joan Fontaine hakkındaki görüşünüzü sormayı unuttum. Sizin için önemli bir oyuncu olduğuna inanıyorum.**

H : Rebecca'nın hazırlık aşamalarında Selznick, filmdeki başrol için kentteki tanınan tanınmayan her kadını denememiz için ısrar etmişti. Sanırım Scarlett O'Hara'yı bulmak için harekete geçirdiği mekanizmaları bu sefer de kullanmak istiyordu.

Kentteki tüm büyük yıldızlarla **Rebecca** için deneme filmi çektirmeleri için konuşmuştu. Bu rol için uygun olmadığını daha önceden bildiğim kadınları denemeyi biraz sıkıcı buldum. Ayrıca Joan Fontaine'in ilk testlerinden, kadın kahraman için en yakın kişi olduğuna ikna olmuştum. Çekimlerin başladığı ilk günlerde Joan Fontaine'in kendine güveninin biraz az olduğunu hissetmiştim ama ölçülü

bir oyun için yeterliydi ve rolünü biraz utangaç ve sessiz bir tarzda oynayabileceğini hissediyordum.

T : Fiziksel çelimsizliği açısından bakılacak olursa Ingrid Bergman'a ve Grace Kelly'ye pek benzemiyor.

H : Bence de öyle. **Şüphe**'nin Amerika'da yaptığım ikinci İngiliz filmi olduğunu söyleyebilirsiniz. Aktörler, genel ortam ve temel alınan roman hep İngiliz'di. Senaryoyu yazan da Ernst Lubitsch'in ilk sesli filmlerinde çalışmış olan Samson Raphaelson'du.

T : Onunla birlikte, ailece güvenilen beyinler Alma Reville ve Joan Harrison.

H : Orijinal romanın ismi, **Olaydan Önce** (Before The Fact) ve yazarı Francis Iles'in gerçek ismi de A.B. Cox'tu. Bazen Anthony Berkeley takma ismiyle yazdığı da olurdu. Onun ilk romanı **Planlayarak'ı** (Malice Of Aforethought) filme almayı hep istemişimdir. Kitap, şu cümleyle açılıyor: «Karısını öldürme kararını gerçekleştirmek üzere harekete geçmesi için Dr. Bickleigh haftalarca bekledi.» Yapmayışımın nedeni, bu rolün olgun bir adama ihtiyaç göstermesiydi. Tam uygun aktörü bulmak çok zor. Belki Alec Guinness...

T : James Stewart'la yapamaz mıydınız?

H : James Stewart bir katili asla oynayamazdı.

T : Olaydan Önce'yi daha önceden okumuş olan eleştirmenler, sizi her şeyi değiştirmekle suçladılar. Roman, bir katille evlenmiş olduğunu sonradan anlayan bir kadının öyküsü. Ancak adama o kadar aşık ki, onun tarafından öldürülmeye bile izin veriyor. Oysa sizin filminiz, kocasının kayıtsız, yalancı ve mirasyedinin biri olduğunu keşfeden ve onun katil olduğunu düşünmeye başlayan, kendisini de öldürmek isteyeceğinden kuşkulanan —daha sonraki olaylar hatalı olduğunu gösterdiği halde— bir kadını anlatıyor.

Kiracı filmi üzerine tartışırken Şüphe'ye değinerek, yapımcıların Cary Grant'ın katil olmasını reddedeceğini söylemiştiniz. Eğer sizi doğru anladıysam, onun suçlu biri olmasını tercih ederdiniz.

H : Evet, **Şüphe**'nin sonundan pek hoşlanmam. Aklımda başka şey vardı. İstediğim ama çekemediğim sahne şöyleydi: Joan Fontaine, annesine mektup yazmayı bitirdiği sırada Cary Grant, ona içinde zehirli süt bulunan bardak getirecekti. Joan Fontaine'in mektubunda şu cümleler olacaktı: «Sevgili anneciğim, onu delicesine seviyorum ama yaşamak istemiyorum. Çünkü o bir katil. Bunu söylemektense ölmeyi tercih ederim ama sanırım, toplumu ondan kurtarmak gerekir.» Sonra Cary Grant içeriye bardakla giriyor ve kadın şöyle diyor: «Bu mektubu yarın postaya verir misin, sevgilim?» Sütü içiyor ve ölüyor. Burada görüntü kararıyor, sonra kısa bir çekime geçiliyor: Cary Grant neşe içinde ıslık çalarak posta kutusuna gidiyor ve mektubu bırakıyor.

T : Çok büyük bir şey olurdu. Ben de kitabı okudum ve beğendim. Ama senaryosu da çok iyi. Film ikisinin ortası değil, aslında farklı bir öykü. Kocasının katil olduğuna inanan kadını gösteren film versiyonu, katil olduğunu kabul eden kadını anlatan romana göre daha az zorlamalara sahip. Bana öyle geliyor ki, psikolojik değerler açısından romandan daha düzeyli. Çünkü, karakterleri oluşturmada çok daha ince nüanslara olanak sağlıyor.

Hatta, melodramatik unsurları büyütme eğilimini gösteren alışılmış uyarlamalarla karşılaştırdığımızda Hollywood'un yazısız kanunlarının ve yasaklarının Şüphe'yi aşırı dramatize etmelerden kurtararak arınmasında katkıda bulunduklarını bile söyleyebiliriz. Filmin romana göre üstün olduğunu söylemiyorum ama sizin senaryonuzdaki sahneleme çizginizi izleyen bir romanın, Olaydan Önce'den **daha iyi bir kitap olacağını hissediyorum.**

H : Olabilir ya da olmayabilir, bir şey söyleyemem ama bu filmde çok sayıda güçlüklerle çarpıştığımızı biliyorum. Filmi bitirdikten sonra iki haftalığına New York'a gittim. Geri döndüğümde adeta şok oldum. RKO'nun yapımcılarından biri filmi izlemiş ve sahnelerin çoğunun Cary Grant'ın katil olduğu izlenimini verdiğini düşünmüştü. Böylece daha da ileri giderek tüm bu belirtilerin çıkarılmasını emretmiş-

ti. Filmin kesilmiş hali sadece 55 dakika sürüyordu. Şansıma RKO'nun başkanı, sonucun gülünç olduğunu anlamıştı da kesilen sahneleri filme yeniden koymama izin vermişti.

T : Bunlar bir yana, Şüphe'den tatmin olmuş muydunuz?

H : Bir noktaya kadar. Zarif oturma odaları, büyük merdiven, masraflı yatak odaları gibi şeyler, benim hoşuma gitmeyen şeylerdi. Benzeri bir sorunla Rebecca'yı çekerken karşılaşmıştık. Bu tür öykülerde, otantik yerel çekimler istemiştim. Başka bir zayıflığı da görüntülerin çok fazla parlak olmasıydı. Bu arada, süt bardağıyla ilgili sahneyi sevmiş miydiniz?

T : Cary Grant'ın merdivenleri çıktığı sahne mi? Evet çok iyiydi.

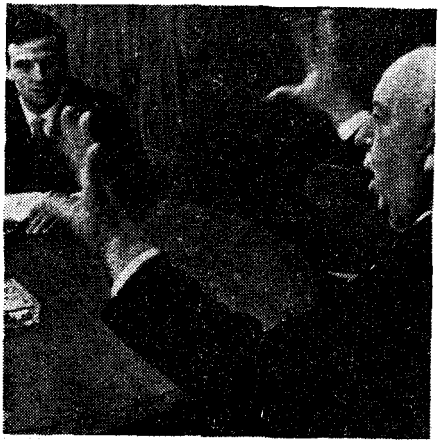
H : Süte bir ışık koymuştum.

T : Bardağa spot ışığı yöneltmenizi mi kastediyorsunuz?

H : Hayır, ışığı bardağın tam içine koymuştum, çünkü ışık saçmasını istiyordum. Cary Grant, merdivenleri çıkarken herkesin dikkatlerinin bu bardakta yoğunlaşması gerekliydi.

T : Başarıya ulaşan bir çalışma olmuş. Son derece etkileyiciydi.

Bölüm : 7



Sabotaj, Sabotör'e karşı
Fikirler yığını bir filmi darmadağınık şeylerle doldurur.
Şüphenin Gölgesi (Shadow of a Doubt)
Thornton Wilder'a hürmet
Şen Dul (The Merry Widow)
İdealist bir katil
Yaşamak İstiyoruz (Lifeboat)
Savaşın mikrokozmu Dünyası
Köpek sürüsü gibi
Londra'ya dönüş
Savaşa mütevazi bir katkı
İyi Yolculuklar (Bon Voyage) ve
Malgache Macerası (Aventure Malgache)

FRANÇOIS TRUFFAUT: Sabotör **(Saboteur), altı yıl önce İngiltere'de yaptığınız** Sabotaj'la **(Sabotage) sık sık karıştırıldığı için,** Sabotör'ün **1942 yılında Hollywood ve New York'ta filme alındığını belirtelim.**

Askeri mühimmat fabrikasında çalışan genç bir işçi, yalışlıkla sabotaj yapmakla suçlanınca kaçar ve onu önce polise teslim etmek istediği halde sonra yardım etmeye karar veren bir kızla tanışır. Öykü tümüyle daha önceki insan avı öykülerinizden pek farklı değil, bu yüzden bu filmi anımsatmanın en iyi yolu, Özgürlük Anıtının üzerinde geçen final sahnesine değinmek olacak.

ALFRED HITCHCOCK: Çeşitli yönleriyle **Sabotör** filmi, **39. Basamak, Yabancı Muhabir** ve **Gizli Teşkilat** türünden filmlere girer. Burada bir kez daha MacGuffin, kelepçeler ve birçok bölgeyi ve yeri içeren bir öykü var. Bu tür filmlerde asıl sorun, başrolü oynayacak konumdaki aktörü bulmaktır. Tecrübelerimden öğrendim ki, kahraman tipi bir star tarafından çizilmediği zaman tüm film bundan olumsuz yönde etkileniyor. Biliyorsunuz izleyiciler, tanımadıkları birisi tarafından oynanan karakterin içine düştüğü zorluklarla daha az ilgileniyorlar.

Sabotör'ün başkişisini Robert Cummings oynamıştı. Yetenekli bir oyuncuydu, ama hafif komedi sınıfından bir aktör sayılıyordu. Bunun yanısıra, komik bir yüze sahip olduğu için, en çaresiz durumlara düştüğü zaman bile, yüz hatları herhangi bir acıyı veya kederi iletmiyordu.

Bu filmde başka bir sorunla daha karşılaştım. Selznick tarafından, Universal aracılığıyla dağıtım yapan bağımsız bir yapımcıya «ödünç» verilmiştim. Bunlar başroldeki kadın oyuncuyu bana hiç danışmadan oldu bittiye getirip karşıma çıkartmışlardı. Kadın bir Hollywood filmi için hiç de uygun bir tip değildi.

T : Priscilla Lane'in görmüş geçirmiş kadın tipi olmadığına kuşku yok. Fazla tanıdık bir yüz, gerçekten.

H : Bu konuda iki kez aldatılmıştım. Bu filmle ilgili olarak üçüncü düş kırıklığım kötü adam rolüydü. 1941 yılındaydık ve kendilerini Amerika Öncüleri (America Firsters) olarak tanımlayan, ama aslında Amerikan faşistleri olan Alman taraftarı birimler vardı. Senaryoyu yazarken aklımda olan grup bunlardı. Rol için, kovboy filmlerinde genellikle iyi adamı oynayan çok tanınmış bir aktörü, Harry Carey'i düşünmüştüm.

Ona teklif ettiğim zaman, karısı fena halde burun kıvırdı: «Kocama böyle bir rolü teklif etmeye cüret etmenizden şok oldum. Her şey bir yana, Will Rogers'ın ölümünden beri, Amerikan gençliği hep kocama saygı göstermiştir.» dedi.

Böylece kötü adamı da seçememem, başka bir hayal kırıklığına yol açmıştı. Sonunda alışılageldik bir «kötü» adamla işi bitirdik.

T : Özgürlük Anıtından düşen öteki kötü adam oldukça iyiydi. Onu daha sonra Sahne Işıkları**'nda yeniden görmüştüm.**

H : Evet, Norman Lloyd çok iyi bir aktör.

T : Filmin yapımcıları J. Skirball ve F. Lloyd'du. Bu Frank Lloyd, film yönetmeni olan Lloyd mu?

H : Evet, o. Senaryonun yazımında Dorothy Parker ile işbirliği yapılmıştı. Korkarım onun katkılarından bazıları yanlış anlaşıldı. Fazla ince katkılardı. Çiftin trende sirk gösterileri için kullanılan bir vagona bindikleri bir sahne vardı. Bir cüce kapıyı açıyor. Çift önce kimseyi göremiyor, ancak aşağıya baktıklarında cüceyi görebiliyorlar. Sonra sakallı bir kadın var. Sakalını yatmadan önce bugidilere sarmıştı. Sonra zayıf adamla cüce arasında ise «Şef» denilen adam vardı. Birbirleriyle küs olan Siyam ikizlerinin üçüncü bir kişinin aracılığıyla konuşmaları da hoş bir şeydi. Bir tanesi şöyle diyordu: «Ona uykusuzluğuna karşı bir şeyler

yapmasını söylemenizi istiyorum. Bütün gece sıçrayıp dönmekten başka bir şey yapmadım.»

T : Tüm bunlar çok iyi yapılmıştı. Sahne boyunca izleyicilerin kahkahalarla güldüğünü anımsıyorum.

H : İlginç bir şey daha: Özgürlük Anıtına doğru bir taksiyle giden gerçek sabotör Fry, pencereden sağa doğru bakıyor. Tam o anda New York Limanındaki yangından sonra bir köşede durmakta olan **Normandiya** gemisinin iskeletine kesme yapıyorum. Daha sonra, gemi enkazına bir süre baktıktan sonra, yüzünde halinden memnun bir gülümsemeyle başını yeniden önüne çeviren Fry'a kesme yapıp yakın planda onu gösteriyorum. Donanma, bu üç çekim nedeniyle Universal'a ateş püskürmüştü. Çünkü, **Normandiya'nın** sabotaja uğradığı izlenimini yaratmıştım, bu da onların gemiyi korumadaki dikkatsizliklerine göndermede bulunmak demek oluyordu.

T : Gemi iskeletini farketmiştim ama Normandiya **olduğunu anlamamıştım. Sahnedeki bir başka ilginç yöntem Özgürlük Anıtının tepesindeki kavga sırasında kötü adamın boşlukta asılı kalması. Burada, omuz çizgisinden ayrılarak yırtılan elbise kolunu yakın çekimde veriyorsunuz. Bu sahneyle anlatılmak istenen Özgürlük Anıtının heybetli arka plan görünümü karşısında bir insan hayatının pamuk ipliğine bağlı olduğu. Bir kez daha, küçükten en büyüğe ve önemsizden çok önemliye giden yönteminizdeki dramatik güç ortaya çıkıyor.**

H : Evet, bu yapıda çalışmayı çok severim. Ama bu sahnede çok ciddi bir hata var. Eğer bu sahnede kötü adam yerine kahramanı havada asılı olarak kullansaydık, izleyicinin endişesi çok daha büyük olacaktı.

T : Belki, ama sahne o kadar kuvvetli ki, izleyicinin aynı şekilde korkmaması elinde değil. Ayrıca, daha sonra kahraman da tehlikeye giriyor. Bu sahnenin sonunda Priscilla Lane, onu parmaklığa çekmek için koluna yapıştığı zaman. Bu çekim, Gizli Teşkilat'ın final sahnelerinin öncülü gibi. Ama o filmde asılı kalma fikri, çekilen ellerin Rushmore Da-

ğından doğrudan tren kompartımanına atlayan bir kesmeyle verilmesiyle daha da zenginleştirilmiş ve tamamlanmış.

H : Evet, Gizli Teşkilat'da çok daha iyiydi. Ayrıca bu sahneyi izleyen yataklı vagondaki final çekimi muhtemelen bugüne kadar yaptığım en açık saçık çekimdir.

T : Trenin tünele girmesini gösteren çekim mi?

H : Evet, bir phallus simgesi...

T : Sapık'dan farklı olarak Gizli Teşkilat'ın ailelerin çocuklarıyla birlikte gidebilecekleri bir film olduğu da düşünülecek olursa gerçekten de fazla açık saçık. Bazı yönlerden Gizli Teşkilat, Sabotör'ün ikinci çevrimi olarak görülebilir.

H : İki filmde birden yeralan yaklaşım, tıpkı 39. Basamak'ta İngiltere'den İskoçya'ya yapılan yolculuktakine benzer yöntemle, Amerika'nın çeşitli bölgelerini ele alma arzusuydu. Ama Gizli Teşkilat filminde daha büyük bir başrol oyuncusu vardı. Ayrıca yıllardan beri yapmak istediğim bir şeyi yaparak Rushmore Dağının tamamını eylemin parçası haline getirmeyi de başardım.

T : Bir deyişle, 39. Basamak, nasıl İngiltere'deki tüm çalışmalarınızın bir sentezi olarak nitelendiriliyorsa, Gizli Teşkilat da Amerika'daki çalışmalarınızın bir birleşimi olarak görülebilir.

H : Doğrudur. Her neyse, Sabotör'e geri dönersek, bu filmin çok çeşitli fikirlerle doldurulduğunu hissetmiştim. Bir köprüden aşağıya atlayan kelepçeli bir kahraman, evdeki yaşlı kör adam sahnesi, terkedilmiş atölyeleriyle hayalet kasaba ve Boulder Barajının uzun bir çekimi... Sanıyorum çok fazla şeyi birden göstermek istemişiz.

T : Hatalı bir şey görmedim. Bir insanın tehlikede olmasıyla ilgili bu tür senaryolarda asıl güçlük, kızın nasıl sunulacağı, yeniden birleştirmeden önce kahramandan nasıl ayrı düşürüleceğidir.

H : Oldukça haklısınız, bu konu büyük bir zorluk yaratır.

T : Bu da Sabotajcı'nın son yarısının tümü boyunca akıp giden bir tür paralel montaj tekniğini açıklıyor. Adam ve

kız ayrı ayrı yerlere kilitleniyorlar, her biri ayrı ayrı kaçış yolu buluyor ve adamdan kıza değişe değişe birbirini izleyen bu sekanslar filmin dramatik eğrisi için oldukça kötü. Gerçekte, en kuvvetli sahneler, büyük balo salonu örneğinde olduğu gibi çiftin birlikteyken tehlikede olduğu sahneler.

H: İnsanların toplu olarak bulundukları bir yerde, bir adamla bir kızın tam anlamıyla tuzağa düşmesini en etkili bir biçimde nasıl yaratabileceğimi kendi kendime sorduğumu anımsıyorum. Böyle bir duruma düşen herhangi bir insan, başka birine gidip de «bakın, ben burada hapis kaldım» derse yanıt «çıldırmış olmalısınız» olacaktır. Oysa, hangi kapıya ya da pencereye gitseler, kötü adamlar onları beklemektedir. Ortalama bir insana göre, böyle bir durum inanılmayacak kadar fantastiktir. Bu durumu vermenin yöntemini bulmak çok zor olmuştu.

T: Böylesine bir insan kalabalığı arasında bir insanın ıssız bir noktada olacağından daha fazla yalnız kalması düşüncesi filmlerinizde tekrar tekrar işleniyor. Kahramanlarınız sık sık sinema salonlarında, müzikhollerde, politik gösterilerde, açık arttırma ve balo salonlarında tuzağa düşüyorlar. Böyle bir durum, özellikle kahraman az çok kendi başına ya da tecrit edilmiş bir ortamda faaliyete geçtiğinde senaryonun kendi içinde bir kontrast oluşturuyor. Sanıyorum bu tür kalabalıkla dolu sahneler aynı zamanda «ama her şey ahmakça. Neden polise telefon etmiyor ya da caddede birisine gidip yardım istemiyor?» türünden itirazları yok ediyor.

H: Kesinlikle. **Tehlikeli Adam**'da James Stewart, Albert Hall'de elçinin öldürülmek üzere olduğunu söyleyip uyarmak için polise gittiğinde neler olduğunu görebiliyorsunuz. Polis ona sadece deli gözüyle bakıyor.

Ama **Sabotajcı**'ya dönüp baktığımda senaryonun disiplin yönünden zayıf olduğunu söyleyeceğim. Sahne senaryosunun orijinal yapısı üzerine açık ve kesin bir yaklaşımla eğildiğimi sanmıyorum. Çok sayıda fikir vardı, ama düzgün bir sıraya sokulmadıkları gibi özenle de seçilmemişler-

di. Çekimlere başlamadan önce bir sürü şeyin ayıklanması, daha ciddi bir kurgulama hazırlığı yapılması gerekirdi. Karmaşık fikirler ne kadar iyi olurlarsa olsunlar, başarılı bir film yaratmak için yeterli değildir, bu açıkça ortada. Bunlar, filmin tümünü gözden kaçırmadan özenle sunulmalıdır. Ve işte bu da ortaya Amerikan sinemacılığının en büyük sorununu gündeme getiriyor: Öykünün fantezisini yapılandırma ve geliştirmede yeterli sorumluluk sahibi bir yazar bulmak sorun oluyor.

T : Yaptığınız filmler içinde en çok Şüphenin Gölgesi'ni yeğlediğinizi düşünüyorum. Ne var ki bu film, Hitchcock tarzı hakkında oldukça tahrif edici bir fikir sunuyor. Bence stilinizin olduğu kadar, çalışmanızın özü hakkında en doğru görünümü sağlayan filminiz Aşktan da Üstün'dü (Notorious).

H: Şüphenin Gölgesi'nin en sevdiğim filmim olduğunu söyleyemem. Eğer bu izlenimi verdiysem nedeni, belki de şu mantık ve akla yakınlık adlarındaki dostlarımızın bu filmde şikayet edecek bir şey bulamamaları olabilir.

T : Ya psikologlar?

H : Evet doğru, psikologlar da! Aslında bu, bir zayıflığı ortaya çıkarıyor. Bir yandan akla yakınlığı savunanlara aldırmadığımı iddia ediyorum, öte yandan onlar yüzünden canımı sıkıyorum. Ne yapalım, ben sadece bir insanım! Ama bu izlenim, filmin üzerinde Thornton Wilder'la yaptığım çalışmanın çok zevkli anılarından da kaynaklanabilir. İngiltere'deyken daima zirvedeki starlarla ve en iyi yazarlarla işbirliği yapmıştım. Amerika'da ise her şey oldukça farklıydı. Çalışma tarzıma tepeden bakan ve burun kıvıran bir çok star ve yazar tarafından geri çevrilmiştim. Bu nedenle, Amerika'nın en ünlü oyun yazarlarından birinin benimle çalışmayı kabul ettiğini görmek beni çok mutlu etmişti. Gerçekten de, her şeyi tam anlamıyla ciddiye alıyordu.

T : Thornton Wilder'ı siz mi seçtiniz yoksa başkası mı size tavsiye etti?

H : Ben istemiştim. Şimdi bu filmin tarihine biraz geri dö-

nelim. Selznick'in depo bölümünün başkanı Margaret MacDonell'in kocası bir roman yazarıydı. Bir gün kadın bana, kocasının yeni bir öykü yazmak için güzel bir konusu olduğunu, ama henüz yazmadığını söylemişti. Birlikte Brown Derby'de yemeğe çıktık. Orada bana öyküyü anlattılar. Bir yandan yemek yerken bir yandan da öyküyü geliştirdik.

Oluşturduğumuz dokuz sayfalık iskeleti Thornton Wilder'a gönderdik. Wilder üzerinde çalışmak için şu anda içinde bulunduğumuz stüdyoya gelip gitmeye başladı. Sabahları birlikte çalışıyorduk, öğleden sonraları ise Wilder kendi başına çalışıyordu. Her şeyi, bir okul defterine el yazısıyla yazıyordu. O anda aklına geldiği gibi, bir sahneden diğerine atladığı için sahneleri ardarda sıralamıyordu. Ayrıca, Wilder'ı isteyişimin bir nedeni de **Bizim Kentimiz** (Our Town) gibi harika bir oyunun yazarı olmasıydı.

T : Bu oyunun Sam Wood tarafından yapılan sinema versiyonunu izlemiştim.

H : Senaryo bittiğinde Wilder, ABD ordusunun psikolojik savaş şubesinde gönüllü olarak askere yazıldı. Ama hâlâ bazı eksiklikler olduğunu hissediyordum, bu nedenle oyundaki dram unsuruna karşıtlık oluşturacak birkaç komedi unsurunun eklenmesini istiyordum. Thornton Wilder, MGM yazarlarından Robert Audrey'i tavsiye etmişti, ama o bana ciddi dramalara daha yatkınmış gibi geldi. Aramıza böylece Sally Benson katıldı.*

* **Şüphenin Gölgesi**'nin, Charlie Cokley (Joseph Cotten) üzerinde odaklaşan konusu, onun ailesini ziyaret için Santa Rosa'ya varmasıyla başlar. Gerçek amacı, peşindeki iki müfettişi atlatmaktır. Bunamaya başlayan yaşlı ablası, kocası ve amcasının adını taşıyan yeğeni (Teresa Wright), onu içtenlikle karşılarlar. Ancak, genç kız zaman geçtikçe taparcasına sevdiği amcasının, birçok dul kadını öldürme suçundan dolayı polis tarafından aranan esrarengiz kişi olduğundan kuşkulanmaya başlar.

Onun kuşkuları, eve kamuoyu yoklaması araştırmacısı

Yazmadan önce Wilder'la birlikte kent, insanlar ve dekor gibi konularda daha gerçekçi olabilmek için büyük sancılar çektik. Bir kasaba seçerek uygun bir ev bulmak için oraya gittik. Bulduğumuz bir evi Wilder, bir banka memuru için çok büyük olduğunu söyleyerek kabul etmedi. Araştırmalarımız sonucu, o evde bizim karakterimizle hemen hemen aynı mali düzeyde birinin yaşadığını öğrenince Wilder sonunda bu evi onayladı. Ancak çekimden iki hafta önce yeniden oraya gittiğimizde hayretler içinde kalmıştık. Evinin bir filmde görünecek olmasından çok hoşlanan adam, evi baştan aşağı boyatmıştı. Bu nedenle adamdan izin alarak evi yeniden kirli renklere boyamamız gerekti. Tabii işimiz bittikten sonra evi baştan aşağı parlak ve yeni renklere boyamıştık.

T : Şüphenin Gölgesi'nin jeneriğinde Thornton Wiledr'a teşekkür edilmesi oldukça alışılmamış bir olay.

H : Duygusal bir davranıştı. Onun özelliklerinden çok etkilenmiştim.

T : Öyleyse, daha sonraki senaryolarda niçin onunla birlikte çalışmadınız?

H : Savaşa gitmişti. Ondan sonra da bir daha yıllarca onu görmedim.

kılığında giren genç dedektif (MacDonald Carey) tarafından da paylaşılır. Bu arada Doğuda başka bir zanlı, tam polis tarafından tutuklanmak üzereyken ölmüş ve tahkikat resmi olarak kapanmıştır.

Yeğeninin kuşkularının farkına varan Charlie Amca, evde onu öldürmek amacıyla başarısız iki girişimde bulunur. Kendisini New York'a götürecek treni beklerken de yeğenini platformdan raylara doğru iter. Ancak küçük bir boğuşma sonucunda kendisi düşer ve geçen bir trenin altında parçalanır.

Cenaze töreninde Santa Rosa kasabasının halkı, ölen amca için son görevlerini yaparlar. Amcanın gerçek suçu bundan sonra genç yeğeni ile dedektif arkadaşı arasında bir sır olarak kalacaktır.

T : «Şen Dul»un melodisini, danseden bir çiftle süsleme fikrinin nereden aklınıza geldiğini hep merak etmişimdir. Daha sonra da birkaç kez ortaya çıkan bir görüntüydü...

H : Onu jenerikte fon olarak bile kullanmıştım.

T : Stok bir çekim miydi?

H : Hayır. Özellikle bu film için yapmıştım. «Şen Dul»dan birkaç nağmeyi ıslıkla söyleyenin Charlie Amca mı yoksa kız mı olduğunu şu anda anımsayamıyorum.

T : İlk önce, dans eden çiftleri ve bu melodiyi çalan orkestrayı göstermiştiniz. Sonra anne, açılış nağmelerini mırıldanıyor ve masadaki herkes şarkının ismini anımsamaya çalışıyor. Joseph Cotten, biraz rahatsız olmuş bir tavırla «Mavi Tuna» olduğunu söylüyor. Yeğeni «evet doğru... Oh hayır, Şen...» derken Cotten, konuyu dağıtmak amacıyla bardağını kırıyor.

H : Evet, çünkü bu sahne gerçeğe çok yakın. Ayrıca Charlie Amca ile yeğeni arasındaki telepatinin bir başka göstergesi.

T : Sapık, kötü adamın başrolde olduğu tek filminiz. Hatta, dulları öldürürken hiç göstermediğiniz için Şüphe'nin Gölgesi'ndeki karakter bile halkın sempatisini kazanıyor.

H : Bu, nedenlerden biri olabilir. Ama bundan ayrı olarak, adam ideali olan bir katil. Yok etmenin kendisi için bir görev olduğunu hisseden bir katil. Bu dulların, başlarına gelenleri hak etmiş olmaları mümkündür, ama yargılamak kesinlikle ona düşmez. Filmde ahlaksal bir yargılama var. Sonunda kendisi de yok ediliyor, değil mi? Yeğeni, amcasını kaza sonucu öldürüyor. Kötü adamlar tümüyle kapkara, kahramanlar da bembeyaz olacak diye bir şey yok. Her yerde griler de var. Charlie Amca, yeğenini seviyordu ama, onun sevdiği kadar değil. Ve onu yokeden de bu yeğeni olmak zorunda. Oscar Wilden'ın dediği gibi : «Siz, sevdiğiniz şeyi yokedersiniz.»

T : Filmdeki bir ayrıntıyı hiç çözemedim. İstasyondaki ilk sahnede, Charlie Amca'yı getiren tren istasyona girerken motorun bacasından çıkan siyah ve yoğun bir duman kü-

mesi oluşuyor ve tren istasyona yaklaştıkça, tüm istasyonu karartıyor. Bunun kasten yapıldığını hissediyorum, çünkü filmin sonunda tren istasyonu terkederken sadece hafif bir duman bulutu salıyor.

H : Evet doğru, ilk sahne için siyah duman istemiştim. Bir an gelip geçmesine ve çok az kimse tarafından farkedilmesine karşın bizi epey uğraştıran fikirlerden biriydi. Ama burada biraz da şanslıydık. O anki güneşin durumu istasyonun üzerinde muhteşem bir gölge oluşturmuştu.

T : Siyah duman, şeytanın kasabaya geldiğini ima ediyor.

H : Elbette. **Kuşlar'da** da benzeri bir ayrıntı var. Çiftçinin cesedini bulunca şok geçiren Jessica Tandy, arabasıyla kaçar. Bu duyguyu sağlamlaştırmak için, kamyonun egzosundan dumanlar çıkarttık, ayrıca yolu da toza buladık. Bu durum ayrıca, çiftliğe girişte kızın karşılaştığı huzur dolu ortamla bir karşıtlık oluşturmaya yardımcı oluyordu. O sahne için yolu hafifçe ıslatmıştık. Kamyondan da hiç duman gelmiyordu.

T : Dedektif hariç, filmin kadrosu mükemmeldi. Sanıyorum, Joseph Cotten'le Teresa Wright'ın performanslarından memnun kaldınız. Teresa Wright'ın genç Amerikan kızı portresini çizişi olağanüstüydü. Ayrıca, sevimli bir yüzü, biçimli vücudu, özellikle de çok zarif bir yürüyüşü vardı.

H : Teresa Wright, aslında Goldwyn'a kontratla bağlıydı, bu film için onu «ödünç» almıştık. Filmin havasındaki tüm ironi, kaynağını onun amcasına duyduğu derin aşktan alıyordu.

T : Final sahnesinde kız ve iyi yürekli dedektif sevgilisi kilisenin önünde duruyorlar. Arka plandan rahibin Charlie Amca hakkında söylediği sözleri işitiyoruz. Onun ne kadar eşine az rastlanır bir insan olduğunu söylüyor. Bu arada kız ve dedektif geleceklerini planlıyorlar. Kız, gerçeği yalnızca ikisinin bildikleri etkisini veren değişik anlamlara çekilebilecek bir açıklama yapıyor.

H : Sözleri tam olarak anımsayamıyorum ama genel olarak

anlamı şöyle: Kız, ömrünün sonuna kadar amcasına aşık kalacak.

T : Yaşamak İstiyoruz (Lifeboat) ile bir meydan okuyuşun temsil eden filmlerinize geliyoruz. Tüm bir filmin çekimini bir kayık içinde yapmayı üstlenmek cesaret isteyen bir şey değil miydi?*

H : Doğrudur, bir meydan okumaydı, ama aynı zamanda da bir teoriyi ispatlamak istemiştim. Psikolojik filmleri tahlil ettiğimizde, görsel yönden yüzde 80'inin yakın çekimler-

* Rollerini Tallulah Bankhead, John Hodiak, William Bendix, Walter Slezak, Mary Anderson, Henry Hull, Heather Angel, Hume Cronyn ve Canada Lee'nin paylaştıkları **Yaşamak İstiyoruz**'un konusu, İkinci Dünya Savaşında geçer. Bir denizaltı tarafından torpillenen yolcu taşıyan bir şilepten kurtulan bir grup kazazede, bir cankurtaran kayığına çıkmayı başarırlar. Aralarında, bir moda yazarı, sol görüşlü bir tayfa, genç bir askeri hemşire, bir milyoner, zenci kamarot, geminin telsizcisi, ölü çocuğunu taşıyan bir İngiliz kadın ve bacakları çok kötü yaralanmış bir denizci vardır.

Çarpışmanın etkisiyle Alman denizaltısı da batmaktadır. Geminin enkazından kurtulan bir Alman, cankurtaran kayığına doğru yüzer. Onu kayığa alıp almamayı bir süre tartışırlar, ama Almanın becerileri kayığı alabora olmaktan kurtarınca, Alman kayığa komuta etmeyi üzerine alır. Günler geçtikçe açlık ve susuzluk etkili olmaya başlar ve grubun üyeleri arasındaki gerilim artar. Sadece dümendeki kişi, kendisine tümüyle hakimdir. Aslında bir Nazi deniz subayıdır ve kayığı kasten Alman destek gemisinin olduğu yere doğru yüzdürmektedir. Ancak yaralı denizci onun sırrını keşfedince, Nazi onu kayıktan aşağıya atar. Ertesi sabah da diğerlerine denizcinin intihar ettiğini söyler. Ancak gerçeği tahmin eden diğerleri üzerine yürüyerek Naziyi döve döve öldürürler.

Tam Alman destek gemisine yaklaşmışken, gemi Müttefikler tarafından batırılır. Kazazedeler, hemen hemen inanamaz bir biçimde, yaşadıkları çetin günlerin sonunu garantileyen kurtarma teknesinin gelişini izlerler.

den ya da orta-yakın çekimlerden oluştuğunu görebiliriz. Muhtemelen yönetmenlerin çoğu bunu bilinçli olarak değil, olaya daha yakın olma ihtiyacının verdiği içten gelen bir dürtüyle yapıyorlardı.

T : Bu ilginç bir görüş. Aslında siz yer, zaman ve olay birliğiyle oynamaktan her zaman hoşlanmışsınızdır. Yaşamak İstiyoruz'un **başka bir ilginç yönü, gerilim filmlerine tam tezat oluşturması. Bir karekter çalışması filmi bu.** Şüphenin Gölgesi'nin **kazandığı başarının, bu konunun seçiminde herhangi bir etkisi oldu mu?**

H : Hayır, **Şüphenin Gölgesi,** tümüyle savaşla ilişkili olan **Yaşamak İstiyoruz**'la kıyaslanamaz. **Yaşamak İstiyoruz,** savaşın küçük bir örneği **gibidir.**

T : Bir zamanlar, Yaşamak İstiyoruz'un, herkesin suçlu olduğu, her birimizin utanılacak bir yanımız olduğu ve sizin vardığınız bu sonuca göre hiç kimsenin başkalarını yargılama hakkına sahip olmadığı anlamına geldiğini gösterme amacını taşıdığı izlenimini edinmiştim. Ama artık bu tür bir açıklamada hatalı olduğuma inanıyorum.

H : Gerçekten hatalıymışsınız. Filmin mesajı oldukça farklıdır. O anda, birbirleriyle karşı karşıya gelen iki büyük dünya gücü olduğunu göstermek istemiştik : Demokratlar ve Naziler. Demokratların tam anlamıyla örgütsüz olmalarına karşın tüm Almanlar aynı kafada hareket ediyorlardı. Burada demokrasi yanlılarına, aralarındaki farklılıkları geçici olarak bir yana bırakmalarını ve tüm güçlerini, kuvvetini birlik ruhundan ve kararlılıktan olan ortak düşmana yöneltmelerini anlatmak istemiştik.

T : Son derece ikna edici.

H : John Hodiak tarafından oynanan denizci, aslında bir komünist. Öteki uçta az çok faşist eğilimleri olan bir işadamı var. En büyük kararsızlık anlarında hiç kimse, hatta komünist bile ne yapacağını bilemiyor. Film, çok sayıda eleştiri aldı. Meşhur köşe yazarı Dorothy Thompson, filmin kentten defolup gitmesi için on gün süre vermişti!

T : Film yalnız psikolojik değil, aynı zamanda pek çok alı-

laksal değerler de taşıyor. Örneğin sonlara doğru, kayıktaki insanların Almanı linç etmek istedikleri sahnede, onları uzaktan sırt sırta vermiş, adeta bir sürü halinde gösteriyorsunuz. Amacınız onların iğrençliğini mi vurgulamaktı?

H : Evet, bir köpek sürüsüne benziyorlar.

T : Bu film psikolojik çatışmaların yanısıra ahlaksal bir ders de içeriyor, demek ki. İki unsur, dramatik örgü içinde öylesine iyi karıştırılmış ki, ortaya hiçbir uyuşmazlık çıkmıyor.

H : Senaryoyu yazması için John Steinbeck'i görevlendirmiştim, ama onun tretmanı eksikti, bu yüzden, film üzerinde iki hafta çalışan MacKinlay Kantor'u devreye soktum. Ne yazmış olduğu umurumda değildi. «Elimden gelenin en iyisi bu» dedi, ona çabaları için teşekkür ettim ve başka bir yazar kiraladım: Jo Swerling. Daha önce Frank Capra'nın pek çok filminde de çalışmıştı. Senaryo tamamlanıp çekime hazır olduğumuz sırada, öykünün anlatılışının oldukça şekilsiz olduğunu keşfettim. Böylece senaryoyu yeniden gözden geçirip sekansların her birine dramatik bir biçim vermeye çalıştım.

T : Ve Tallulah Bankhead'in daktilosu, mücevherleri gibi cansız nesneleri vurgulamak suretiyle bu işin üstesinden geldiniz, değil mi?

H : Evet. Amerikalı eleştirmenlerin yaylım ateşine yol açan sahnelerden biri de, Almanı diğer karakterlerden daha üstün gibi göstermemdi. Ama o günlerde, yani 1940-41 yıllarında Fransızlar yenilmişti, Müttefiklerin durumu da pek içaçıcı değildi. Dahası, başlangıçta basit bir denizci olduğunu söyleyen Alman aslında bir denizaltı komandosuydu. Yani ötekilerden daha nitelikli olması ve kayığın komutasını üstlenmesi için her nedeni vardı. Ama eleştirmenler, iğrenç bir Nazinin iyi bir denizci olamayacağını düşünüyor olmalıydılar.

Her neyse, hiçbir yerde ticari açıdan bir başarı olamadığı halde, film New York'ta iyi iş yaptı. Belki de tekniğinin olağanüstü oluşundan. Kameranın kayığın dışına çıkması-

na hiç izin vermediğim gibi müzik de kullanmadım. Hiç şüphesiz Tallulah Bankhead tarafından yaratılan karakter, filmin tümünü hakimiyeti altına aldı.

T : Bir anlamda Tallulah Bankhead, Kuşlar'daki kadın kahramanın çizgisini izliyor. Artık bitmiş bir görmüş geçirmişlik tavrıyla başlıyor ve fiziksel yönden yaşadığı zor deney içinde daha doğal ve insancıl bir kimliğe bürünüyor. Ahlaksal yolculuğu, kendisine ait salt maddi nesneleri yoketmesiyle noktalanıyor. Daktiloyu denize atmasıyla başlayan bu eylemleri, kazazedeler acıkınca altın bileziğini balık tutmak için yem olarak kullanmasıyla devam ediyor.

Bu arada, söz nesnelerden açılmışken, sizin kendi filmlerinizde boy gösterme geleneğinizi bu kez eski bir gazete aracılığıyla gerçekleştirdiğinizi farkettim.*

* «Perdeyi doldurmak» için ufak bir rolde oynadığı **Kiracı**'dan beri Alfred Hitchcock, tüm filmlerinde perdede görünmüştür. **Kiracı**'da, iki kez görünür. İlkinde haber odasındaki bir masada otururken, ikincisinde ise bir tutuklamayı izleyen kalabalığın arasında... **Şantaj**'da, yanında mızmız bir çocuk metroda gazete okumaktadır. **Cinayet**'te ve **39. Basamak**'ta yoldan geçmekte olan birisidir. **Genç ve Masum**'da mahkeme salonunun dışındaki beceriksiz fotoğrafçıdır. **Kaybolan Kadın**'da, istasyonda bir an görünüp kaybolur.**Rebecca**'da telefon kulübesinin yanından yürüyerek geçer. **Şüphenin Gölgesi**'nde trendeki briç oyuncularından biri, **Öldüren Hatıralar**'da kalabalık asansörden çıkan bir 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**'nda bir konuşmayı dinler, **Sahne Korkusu**'nda yolda kendi kendine konuşarak yürüyen Jane Wyman'a geri dönüp bakar. **Trendeki Yabancı**'da çift-bass taşıyarak trene biner, **İtiraf Ediyorum**'da bir merdivenin üstünde perdeyi boydan boya geçer. **Cinayet Var**'da görüntüsü, kolej yıllarına ait bir albümde görünür. **Arka Pencere**'de saati kurmaktadır. **Kelepçeli Aşık**'ta otobüste Cary Grant'ın yanında oturur. **Tehlikeli Adam**'da Arap akrobatları

H: En sevdiğim rolümdür. Bunu düşünürken çok kötü anlar yaşadığımı itiraf etmeliyim.

Genellikle olay yerinden geçen birini oynarım ama, okyanusun ortasında oradan geçen birisi olamaz. Kayığın yanından geçen bir cesedi düşündüm ama batacağımdan korktum. Dokuz kazazededen birini de oynayamazdım, çünkü her biri yetkin bir oyuncu tarafından canlandırılmalıydı. Sonunda aklıma iyi bir fikir geldi. Bir zamanlar son derece zorlu bir diyete girerek, acılar içinde 300 pound'dan 200 pound'a düşmüştüm (150 kilodan 100 kiloya).

Sonunda kilo kaybımı ölümsüzleştirmeye ve küçük rolümü «önce» ve «sonra» resimleriyle gerçekleştirmeye karar verdim. Bu fotoğraflar, Reduco adlı hayali bir ilacın gazete reklamında kullanılmış olacaktı. İzleyiciler de, William Bendix, kayığa koymuş olduğumuz gazeteyi açtığında o fotoğrafları —dolayısıyla beni— görmüş olacaklardı. Bu rol büyük bir başarı oldu. Reduco'yu nerede ve nasıl bulabileceklerini bilmek isteyen şişman kişilerden gelen mektuplar arasında adeta boğulmuştum.

T : Eleştirmenlerin Yaşamak İstiyoruz'a yönelttiği sert eleştirilerin, 1944 yılında İngiltere Enformasyon Bakanlığı adına iki propaganda filmi yönetme kararı almanızda bir etkisi oldu mu?

H: Hiç de değil! Savaşta benim de küçük bir katkım olması gerektiğini hissediyordum. Ancak askerlik hizmeti için hem çok şişman hem de çok yaşlıydım. Eğer hiçbir şey yapmazsam, hayatım boyunca pişmanlık duyacağımı biliyordum. Bir şeyler yapmak benim için önemliydi. Aynı zamanda savaşın atmosferini de tam olarak koklamış olacaktım. Ondan önce, Selznick adına yapacağım gelecek filmimi gö-

izleyenler arasında sırtından görünür. **Ölüm Korkusu** ve **Gizli Teşkilat**'ta caddeden geçer, **Sapık**'ta başında bir Meksika şapkası giymiş olarak kaldırımda ayakta durur. **Kuşlar**'da iki küçük köpeği gezdiren adamdır. **Hırsız Kız**'da ise otel koridorunda gezinirken görünür.

rüşmüştüm. Dr. Edwardes'in Evi (The House of Dr. Edwardes) adlı bir İngiliz romanından alınacaktı. Sonra İngiltere'ye hareket ettim, ama o günlerde İngiltere'ye varmak kolay değildi. Bir bombardıman uçağıyla uçuyordum. Hem de yerde oturarak... Daha Atlantik'in yarı yoluna gelmeden uçak geri dönmek zorunda kaldı. İki gün daha geciktim. Arkadaşım Sidney Bernstein, Londra'da İngiliz Enformasyon Bakanlığının film şubesi başkanıydı. Fransızların direnişini övecek iki küçük filmi üstlenmem onun isteğiydi.

T : Sanıyorum bir tanesini 1944 yılı sonlarına doğru Paris'te görmüştüm.

H : Mümkündür, çünkü filmin amacı, Almanların geri püskürtüldükleri Fransız bölgelerinde filmi göstererek Fransız halkının Direnişçileri desteklemesine yardımcı olmaktı. İlk filmin adı **İyi Yolculuklar'dı** (Bon Voyage). Direnişçiler kanalıyla koruma altında Fransa dışına çıkarılan bir RAF görevlisini anlatan kısa bir öyküydü. Eşlik eden kişi Polonyalı bir subaydı. Londra'ya vardığı zaman RAF görevlisi Özgür Fransız Kuvvetlerinin görevlisi tarafından sorguya çekiliyor ve görevli ona, Londra'ya kadar kendisine eşlik eden Polonyalının aslında bir Gestapo olduğunu bildiriyor. Bu hayret verici ifşaat üzerine bir kez daha yolculuğu tekrarlıyoruz, ama bu kez RAF görevlisinin başlangıçta farketmediği ,Polonyalının Gestapo ile işbirliğini gösterir ayrıntıları gösteriyoruz. Öykünün sonunda Polonyalı subayın nasıl tuzağa düşürüldüğü anlatılıyor. Aynı anda RAF görevlisi, kendisine yardım eden ve Polonyalıyla casus diye alay eden genç Fransız kızın, Polonyalı tarafından öldürüldüğünü öğreniyor.

T : Evet, gördüğüm film buydu.

H : Dört bobinlik bu filmde Özgür Fransız Kuvvetleri, beni teknik yardımlarıyla desteklemişlerdi. Örneğin Claude Dauphin, diyaloglarda yardımcı olmuştu. Claridge'lerdeki odamda senaryo üzerinde çalışmalar yaptık. Diğerlerinin önerdikleri hiçbir şeyi kabul etmeyen komutan ya da Yarbay Forestier adında biri de dahil tüm Fransız subaylar ora-

daydı. Özgür Fransızların aralarında çok bölünmüş olduğunu anladık ve işte bu iç çatışmalar, bir sonraki film olan **Malgache Serüveni**'nin (Aventure Malgache) konusunu oluşturdu.

Aralarında direnişçi ismi Clarousse olan, hem aktör hem de avukat bir adam vardı. Altmışını geçkin olduğu halde enerji doluydu. Özgür Fransız Kuvvetlerinden çalışma arkadaşlarına sürekli ters düşüyordu. Sonunda onu Tanarive'de hapse attılar. Gerçek bir öyküydü, Clarousse kendisi anlatmıştı. Ama film bittiğinde bu konuda anlaşmazlık çıktı ve sanıyorum bu anlaşmazlık sonucu gösterime sokmamaya karar verdiler.

Bölüm : 8



Amerika'ya Dönüş
Öldüren Hatıralar (Spellbound)
Salvador Dali'yle işbirliği
Aşktan da Üstün (Notorious)
Flama'nın Şarkısı
MacGuffin uranyum
FBI tarafından gözaltına alınış
Sinema hakkında bir film
Celse Açılıyor (The Paradine Case)
Gregory Peck bir İngiliz avukatı oynayabilir mi?
Karmaşık bir çekim
Nasırlı eller, şeytan gibi!

FRANÇOIS TRUFFAUT: 1944 yılında Öldüren Hatıralar'ı (Spellbound)* yapmak üzere yeniden Amerika'ya döndünüz. Jenerikte Angus MacPhail'in adını farkettim. Sanıyorum İyi Yolculuklar'da da sizinle çalışmıştı.

ALFRED HITCHCOCK: Angus MacPhail, Gaumont-British'in senaryo bölümünün başkanıydı. Daha ilk günlerde sinemayla yakından ilgilenen şu Cambridge entellektüellerindendi. Onunla ilk kez olarak Kiracı'nın setinde, ikimiz de Gaumont-British'de çalışırken tanışmıştım. Daha sonra kısa filmleri çekmek için Londra'ya gittiğimde bir kez daha karşılaştık ve Öldüren Hatıralar'ın ilk taslağını oluşturduk. Ama senaryo yeteri kadar sağlam olmadığı gibi boşlukta

* Constance (Ingrid Bergman), akıl hastanesinde görev yapan bir doktordur. Hastane yöneticisi Dr. Murchison (Leo G. Carroll) emekliye ayrılmak üzere olduğu için, hastanenin yönetim kurulu, onun yerine gelecek olan Dr. Edwardes'in (Gregory Peck) gelişini beklemektedir. Constance, yeni şefine aşık olur, ama bir süre sonra onun, Dr. Edwardes'in kılığına girmiş akıl hastalarından biri olduğunun farkına varır. Adam, hafızasını kaybetmiş olduğunu anlayınca gerçek doktoru öldürmüş olduğunu sanır ve klinikten kaçar. Constance onun izini bulmayı başarır. Adam polis tarafından arandığı için, onu eski profesörünün (Michael Chekhov) evine gizler. Profesör, hasta adamın rüyalarını ve suçluluk kompleksinin nedenlerini çözümlemeye çalışacaktır. Profesör, sahte Edwardes'in küçük kardeşinin kaza sonucu ölümünden kendini sorumlu hissettiğini ve Dr. Edwardes'in de benzer bir şekilde ölümüne tanık olmaktan dolayı şoka girdiğini keşfeder. Gerçek Dr. Edwardes'in ölümünün kaza olmadığı ve Dr. Murchison'un pozisyonunu korumak için kasten cinayet işlemiş olduğu ortaya çıkar. Film, suçlunun ortaya çıkarılıp aşıkların birlikte mutlu bir yaşama kucak açmak üzere özgür kalmalarıyla son bulur.

kalmıştı. Bu nedenle Hollywood'a döndüğüm zaman, Ben Hecht bu göreve tayin edildi. Hecht, psikanalize çok meraklı olduğundan, onun getirilmesi şanslı bir seçim olmuştu.

T : **Eric Rohmer ve Claude Chabrol, sizin hakkınızda yazdıkları kitapta,** Öldüren Hatıralar'ı **vahşi ve çok masraflı bir film yapmayı düşündüğünüzü anlatırlar. Örneğin klinik yöneticisi, ayak tabanına İsa'nın Haç'ını dövme yaptırmış, her adım atışında onu çiğnemiş oluyor. Aynı zamanda kara büyünün çeşitli türleriyle de yakından ilgili.**

H : Orijinal roman **Dr. Edwardes'in Evi,** akıl hastanesinde yöneticiliğe atanan bir akıl hastasıyla ilgiliydi. Melodramatik, oldukça esrarengiz ve korkutucuydu. Kitapta hastabakıcılar bile akıl hastasıydı ve garip şeyler yapıyorlardı. Ama ben daha farklı bir şey yapmak, bunu psikanalizle ilgili ilk filmime dönüştürmek istedim. Bu nedenle sürekli olarak ünlü psikanalistlerle ilişkide olan Ben Hecht'le çalıştım.

Rüya sekanslarının filmlerde bulanık ve sisli verilmesi şeklindeki geleneksel yöntemi de kırmaya kesin kararlıydım. Selznick'e, Dali'nin de birlikte çalışıp çalışamayacağını sordum. Kabul etti ama sanıyorum Dali'yi isteyişimin nedenlerini tam olarak anlayamadı. Tahminime göre Dali'yi reklam amacıyla kullanmak istediğimi düşündü. Asıl neden ise, rüyaları büyük görsel keskinlik ve açıklıkla iletme isteğimdi. Hem de filmin kendisinden daha net biçimde. Dali'yi çalışmalarındaki mimari keskinlik nedeniyle istemiştim. Biliyorsunuz Chirico da aynı niteliklere sahipti. Uzun gölgeler, mesafelerin sonsuzluğu ve perspektifin aynı noktaya yaklaşım çizgileri...

Ama Dali'nin bazı tuhaf fikirleri vardı. Örneğin, bir heykelin deniz kabuğu gibi ortasından ikiye ayrılmasını, üzerinde binlerce karıncanın yürümesini ve heykelin altında yatan Ingrid Bergman'ın karıncalarla kaplanmasını istedi. Böyle bir şeyi yapmak mümkün değildi.

Benim fikrim, Dali'ye ait rüya sahnelerini, açık havada çekmekti. Böylece her şey gerçek gün ışığı altında görüntülenmiş olacak ve müthiş keskinleşecekti. Bu fikri gerçek-

leştirmeyi çok istiyordum ama yapımcılar, işin masraf yönüyle ilgiliydiler. Bu nedenle rüyaları stüdyoda çektik.

T : Filmin sonunda dört ayrı parçaya bölünmüş tek bir rüya vardı. Geçenlerde Öldüren Hatıralar'ı **bir kez daha izledim, ama ne yalan söyleyeyim senaryoya fazla dikkat etmedim.**

H : Sözde-psikanalizlerle sarmalanmış bir başka insan avı öyküsüdür.

T : Asıl garip olan şey, bazı filmleriniz— bunların arasında Aşktan da Üstün **(Notorious) ve** Ölüm Korkusu **da (Vertigo) var— filme alınmış rüyalara benziyorlar. Bu nedenle insan, psikanaliz konusundaki bir Hitchcock filminde çılgınca bir düş seli bekliyor. Halbuki bu film, fazlasıyla diyaloga dayalı duygusal bir film olmuş, belki de en duygusal filmlerinizden biri haline gelmiş. Bence** Öldüren Hatıralar, **öteki çalışmalarınızın ışığında değerlendirildiğinde fanteziler yönünden oldukça zayıf kalıyor.**

H : İşin içinde psikanaliz olduğu için, fantezilere karşı bir isteksizlik ve çekingenlik vardı. İnsanın serüvenine mantıksal bir yaklaşımla eğilmeye çaba gösterdik.

T : Anlıyorum. Her neyse, filmde güzel sahne çoktu. Örneğin öpüşmeden sonra yedi kapının açılması ve Gregory Peck ile Ingrid Bergman'ın ilk karşılaşmaları, ilk görüşte aşk açıkça belli oluyordu.

H : Ne yazık ki, tam o anda kemanlar çalmaya başladı. Berbattı!

T : Ayrıca Gregory Peck'in tutuklanmasını izleyen çekimler silsilesini ve ağlamaya başlamadan önce Ingrid Bergman'ın yakın plan görüntüsünü çok beğenmiştim. Öte yandan, yaşlıca profesörle birlikte kaçışlarını gösteren sekans pek o kadar ilginç değildi. Umarım gücenmezsiniz ama filmin beni bir hayli hayal kırıklığına uğrattığını söylemeliyim.

H : Önemli değil, her şey o denli karmaşıktı ki... Sonlara doğru olan açıklamaları da çok kafakarıştırıcı buldum.

T : Bu filmin başka bir zayıflığı —Celse Açılıyor **(The Pa-**

radine Case) için de sözkonusu— Gregory Peck'in varlığı, Ingrid Bergman, sizin stilinize olağanüstü uygun düşen mükemmel bir oyuncu olduğu halde, Gregory Peck bir Hitchcock aktörü değil. Bir hayli yüzeysel kalıyor ama asıl sorun, gözlerindeki ifade eksikliği. Böyle olsa bile Celse Açılıyor'u Öldüren Hatıralar'a tercih ederim. Ya siz?

H : Bilemiyorum. O filmde de çeşitli hatalar vardı.

T : Aşktan da Üstün'e (Notorious) gelmek için sabırsızlanıyorum. Çünkü bu, benim en sevdiğim filminiz. Hatta siyah-beyaz filmleriniz içinde en beğendiğim film. Bence, Aşktan da Üstün Hitchcock'un özünün özü...

H : Aşktan da Üstün'ün senaryosu için Ben Hecht'le birlikte çalışmaya başladığımda bir MacGuffin arıyorduk. Her zamanki gibi deneme-yanılma yoluna başvurduk, sonunda fazla karmaşık olduğu anlaşılan çeşitli yönlere saptık. Öykünün ana konusu elimizdeydi. Ingrid Bergman, kadın kahramanı oynayacaktı. Cary Grant ise, Nazi casuslarının neler yaptığını bulmak için onların yuvalarına sızmak amacıyla Latin Amerika'ya giden kadın kahramana eşlik eden FBI görevlisinin portresini çizecekti. İlk düşüncemiz öyküye devlet görevlilerini ve polis ajanlarını sokmak ve düşman bir ordu kurmak amacıyla Güney Amerika'daki gizli kamplarda eğitim yapan Alman mülteci gruplarını göstermekti. Ama, bunların orduyu örgütledikten sonra neler yapabileceklerini belirleyemedik. Böylece, daha basit ama elle tutulur ve görülebilir bir MacGuffin uğruna bu fikirden vazgeçtik : Bir şarap şişesi içine gizlenen bir uranyum örneği.

Başlangıçta yapımcı bana, **The Saturday Evening Post**'da yayınlanmış olan «**The Song of the Flame**» adlı eski moda bir öykü vermişti. New York sosyetesinden bir kadının oğluna aşık olan genç bir kadının öyküsüydü. Kızın geçmişiyle ilgili bir sırrından dolayı sorunları vardı. Eğer genç adam ya da annesi bu sırrı keşfederse büyük aşkının paramparça olacağını düşünüyordu. Bu sır neydi? Savaş sırasında hükümetin karşı-casusluk servisi, bir tiyatro mene-

jerine başvurarak, ajan rolünü üstlenecek genç bir kadın oyuncu bulmasını istemişti. Kızın görevi, bazı değerli bilgileri elde etmek amacıyla belli bir casusla yatmak olacaktı. Menejer bu kızı tavsiye etmiş, kız da görevi kabul etmişti. Şimdi kız bütün bu olaydan endişe duyarak bu menejere gidiyor ve ona tüm sorunlarını anlatıyor. Menejer ise karşılık olarak genç adamın annesine her şeyi anlatıyor. Öykü, aristokratik annenin şu sözleriyle sürüyor: «Daima oğlumun doğru bir kız bulacağını ummuştum, ama bu kadar hoş bir kızla evleneceğini hiç beklememiştim!»

İşte, Ingrid Bergman ile Cary Grant'ın başrollerini paylaşacağı ve Alfred Hitchcock'un yöneteceği film için bir konu. Ben Hecht'le konuştuktan sonra, bu öyküden alacağımız fikrin kızın bazı gizli bilgiler elde etmek amacıyla bir casusla yatması olmasına karar veriyoruz. Yavaş yavaş öyküyü geliştiriyoruz ve sonunda MacGuffin'i sunuyorum: Şarap şişeleri içinde gizlenmiş olan dört-beş uranyum örneği.

Yapımcı: «Tanrı aşkına nedir bu?» diyor.

Ben yanıtlıyorum: «Bu, uranyumdur. Atom bombasını bununla yapacaklar.»

Yine soruyor: «Ne atom bombası?»

1944 yılı olduğunu ve Hiroşima'dan bir yıl öncesi olduğunu anımsamalısınız. Elimde tek bir ipucu vardı. Yazar arkadaşlarımdan biri, bilim adamlarının New Mexico'da gizli bir proje üzerinde çalıştıklarını söylemişti. Öylesine gizliydi ki, bilim adamları o bölgeye gittikten sonra bir daha hiç çıkmamışlardı. Ayrıca Almanların da Norveç'de birtakım deneyler yaptıklarının farkındaydım. Böylece bu ipuçları beni uranyumlu MacGuffin'e getirdi. Yapımcı hayli kuşkucu biri olduğu için, atom bombasının öykümüzde temel olması fikrini kullanmayı gülünç buluyordu. Öykünün temelinin atom bombası olmadığını, bunun sadece bir MacGuffin olduğunu ona anlatarak bu konuya çok fazla önem verilmesine gerek olmadığını söyledim.

Sonunda «bakın, eğer uranyumdan hoşlanmıyorsanız, Almanların aletlerini kesmek için ihtiyaç duydukları sana-

yi elmasını kullanalım» dedim. Ayrıca eğer savaş dönemi öyküsü olmasaydı, entrikamızı elmas hırsızlığı üzerine de kurabileceğimizi, «gimmick»in önemsiz olduğunu belirttim.

Evet, yapımcıları ikna etmekte başarılı olamadım ve birkaç hafta sonra tüm proje RKO'ya satıldı. Bir başka deyişle Ingrid Bergman, Cary Grant, senaryo, Ben Hecht ve ben bir paket gibi hep birlikte satılmıştık.

Bu uranyumlu MacGuffin hakkında size anlatmam gereken bir şey daha var. Aşktan da Üstün'ün gösterime girmesinden dört yıl sonra oldu. **Queen Elizabeth** gemisinde yolculuk yaparken yapımcı Hal Wallis'in yardımcısı olan Joseph Mazen adında biriyle tanıştım. Bana, «Hiroşima'dan bir yıl önce atom bombası düşüncesini nereden elde ettiğinizi hep bilmek istemişimdir. Aşktan da Üstün'ün senaryosunu bize teklif ettiklerinde geri çevirmiştik. Çünkü atom bombasının bir filme temel alınamayacak kadar aptalca bir konu olduğunu düşünmüştük» demişti.

Aşktan da Üstün'ün çekimlerinden önce meydana gelen başka bir olay daha vardı. Ben Hecht'le birlikte, Dr. Millikan'la tanışmak için Pasadena'daki Kaliforniya Teknoloji Enstitüsüne gitmiştik. Amerika'nın önde gelen bilim adamlarından biriydi. Bize çalışma odasını gösterdiler, bir köşede Einstein'ın bir büstü vardı. Hiç unutamam. Ona sorduğumuz ilk soru şöyleydi: «Dr. Millikan, atom bombasının büyüklüğü ne kadar olacak?»

Bize şöyle bir bakmış ve şunları söylemişti: «Tutuklanmayı ve benim de sizinle birlikte tutuklanmamı mı istiyorsunuz?» Sonra bize düşüncemizin ne kadar imkansız olduğunu anlatarak hidrojeni üretmek mümkün olsaydı, ancak o zaman bir şeyler olabileceğini söyleyerek sözlerini bitirmişti. Yanlış ipucu üzerinde gezindiğimize bizi ikna etmeyi başardığını sanmıştı ama daha sonra FBI'ın beni üç ay gözetim altına aldığını öğrendim.

Gemideki Mr. Mazen'e dönersek, o zamanlar bizim «gimmick»imizi ne kadar aptalca bulduğunu söyleyince şöyle demiştim: «Tüm bunlar, sizin MacGuffin'e fazla değer

biçmekle ne kadar hatalı davrandığınızı bir kere daha gösterir. **Aşktan da Üstün,** görevi uğruna başka bir adamla yatağa giren, hatta onunla evlenen bir kıza aşık olan bir adamın öyküsüdür. Tüm öykü bu. Bu hatanız size çok pahalıya maloldu. Çünkü film 2 milyon dolara çıktı, yapımcılarına ise 8 milyon dolar kazandırdı.»

T : Büyük bir başarı kazandı demek ki. Sözü açılmışken Öldüren Hatıralar'ın **dolar ve sent yönünden durumu neydi?**

H : Öldüren Hatıralar, daha masrafsızdı. 1,5 milyona maloldu, yapımcısına da 7 milyon getirmişti.

T : Aşktan da Üstün'**ün tüm dünyada zaman zaman yeniden gösterime girmesi beni çok memnun ediyor. Aradan yirmi yıl geçmesine karşın, birkaç sahnesi ve son derece uçarı öykü çizgisiyle hâlâ modern bir film. En az sayıda unsurla en büyük etki sağlayan boyutuyla, gerçekten bir senaryo yapılandırma modeli.* Gerilim unsurunu yaratan**

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

Kayınvalidesinin oldukça korkutucu ve düşmanca tutumuna rağmen Alicia, artık Nazi evinin yeni hanımefendisidir. Amirleri ona, Sebastian'ın sürekli yanında taşıdığı kiler anahtarını ele geçirmesi talimatını verirler. Büyük bir davet

sahnelerin hepsi, iki nesne üzerinde dönüyor: Anahtar ve sahte şarap şişesi. Filmin duygusal boyutu da dünyanın en basit olayı: Aynı kadına aşık olan iki erkek. Bana öyle geliyor ki, tüm filmleriniz içinde en çok bu filmde insan, amaçladıklarınızla perdede görünenler arasında sağladığınız mükemmel uyumu hissedebiliyor. Her çekimin ayrıntılı taslağını çizip çizmediğinizi bilemiyorum, ama göze görünen olay, herbirinin bir çizgi film gibi kesin ve titiz olması. Kalitesinin dışında Aşktan da Üstün'ün **en olağanüstü yanı, sizin aynı anda hem biçemde hem de basitlikte elde ettiğiniz mükemmelliktir.**

H : Buna değinmenize çok memnun oldum, çünkü basitliği sağlamak için çok çalışmıştık. Bir kural olarak casuslukla ilgili filmlerde bol miktarda şiddet unsuru bulunur. Burada biz bundan kaçınmaya çalıştık. Oldukça basit bir cinayet yöntemi kullandık; gazetelerde her gün okuduğumuz türden, gerçek yaşamda yaygın olarak rastlanan bir cinayet şekliydi. Claude Rains'le annesi, Ingrid Bergman'ı arsenikle yavaş yavaş zehirleyerek öldürmek istiyorlar. Yakalan-

sırasında Alicia'yla Devlin, kilerin yerini bulurlar ve sahte şarap şişeleri içine gizlenmiş uranyumu keşfederler.

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

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

Onu sevdiğini söyledikten sonra yataktan kaldırır, merdivenlerden aşağı taşır, koridordan geçer ve arabasına götürür. Bu sırada Sebastian alarma bile dokunamadan çaresiz bir halde onları seyretmektedir. Araba hareket edince, Sebastian kendisine dört bir yandan tehditkâr biçimde yaklaşan yandaşlarına korku dolu bir yüzle döner.

madan bir insanı yoketmenin en uygun yöntemi bu değil midir?

Genellikle filmlerdeki casuslar birisinden kurtulmak istediklerinde, pek öyle büyük önlemler almazlar. Adamı vururlar ya da ıssız bir yere götürüp arabasını yüksek bir tepeden yuvarlayarak ölümüne kaza süsü verirler. Burada, casusların daha akılcı kötülükler yapmalarını sağlama girişimi vardı.

T : Bu çok doğru. Kötü adamlar da insan, hatta savunmasız. Herkesi korkutuyorlar, ama biz onların da korktuklarını hissediyoruz.

H : Film boyunca yaklaşım bu oldu. Ingrid Bergman'ın, Claude Rains'le arkadaş olma talimatını yerine getirdikten sonra rapor vermek üzere Cary Grant'la buluştuğu sahneyi hatırlıyor musunuz? Claude Rains'den sözederken «benim» le evlenmek istiyor» diyor. Şimdi bu, basit bir açıklama, diyalog da oldukça sıradan bir diyalog, ama bu sahne, basitliği yalanlayan bir yöntemle görüntülendi.

Çerçevenin içinde sadece iki kişi var : Cary Grant ve Ingrid Bergman. Tüm sahne şu cümleye bağlı : «Benimle evlenmek istiyor.» İlk izlenim, Claude Rains'le evlenmeye yanaşıp yanaşmayacağı konusunda bir tür duygusal gerilim yaratılmak mı istendiği. Ama biz bunu yapmadık, çünkü bu sorunun yanıtı amacın dışında kalıyor. Bu sahneyle hiçbir ilgisi yok. Halk, evliliğin gerçekleşeceğini varsayabilir. Önemli duygusal etkenler gibi gözüken bir şeyi kasten bir yana attım. Asıl sorun, Ingrid Bergman'ın Claude Rains'le evlenip evlenmeyeceği değil. Gerçekten önemli olan konu tüm beklentilerin aksine, kadının casusluk amacıyla yanaştığı Claude Rains'in kadından kendisiyle evlenmesini istemesi.

T : Eğer söylediklerinizi doğru anlıyorsam bu sahnede önemli olan, Ingrid Bergman'ın teklife vereceği yanıt değil, böyle bir teklifin yapılmış olması.

H : Evet, öyle.

T : Teklifin bir bomba gibi gelmesi de ayrıca ilginç. İnsan,

casusları anlatan bir öyküde evlilik konusunun birdenbire ortaya çıkmasını hiç beklemiyor.

Beni etkileyen bir başka şey de —siz bu konuya Kapri Yıldızı (Under Capricorn) filminde de eğildiniz— içkiden gerçek zehire kadar uzanan zehirlenme çeşitleri arasında kolay sezilemeyen geçişlerdi. Cary Grant'la Ingrid Bergman'ın bir bankta birlikte oturdukları sahnede Bergman, arsenikin etkisini hissetmeye başlıyor, ama Cary Grant, onun yeniden içki içeceğini sanarak oldukça utanç duyuyor. Bu anlaşmazlıkta gerçek bir dramatik etki var.

H : Zehirleme olayının mümkün olduğu kadar normal biçimde parçalara bölünerek verilmesi bana önemli gelmişti. Vahşice ya da melodramatik görünmesini istemedim. Bir bakıma duyguların nakledilmesi gibi bir şey.

Aşktan da Üstün'ün öyküsü aşk ve görev arasındaki eski çatışmalardır. Cary Grant'ın görevi, —oldukça ironik bir durum— Ingrid Bergman'ı Claude Rains'in yatağına itmek. Hem güveninin kötüye kullanılması hem de Ingrid Bergman'a duyduğu aşkın Cary Grant'ınkinden daha derin olması gibi iki ayrı nedenden dolayı Claude Rains izleyicinin gözünde daha cezbedici bir görünüme sahipken, hiç kimse Cary Grant'ı öykü boyunca fazla sert görünmesinden dolayı suçlayamaz. Psikolojik dramanın tüm bu unsurları casus öyküsünün içine örülmüştür.

T : Ted Tetzlaff'ın görüntüleri mükemmeldi.

H : Filmin ilk günlerinde Ingrid Bergman'ın yanında Cary Grant'la birlikte oldukça içkili ve hızlı araba kullandığı sahneyi çekiyorduk. Stüdyoda, saydam perdelerle çalışıyorduk. Arkadaki saydam perdede motosikletli bir polis gösterdik. Arabaya gittikçe yaklaştı ve tam arkadaki perdenin çerçevesinden, sağdan çıkarken, çapraz açıyla kesme yaparak bu kez motosikletli polisi stüdyonun içindeyken ve onlara arabayı durdurmaları için işaret ederken göstererek çekime devam ettik.

Tetzlaff çekim için her şeyin hazır olduğunu anons ettiği zaman şöyle dedim: «Saydam perdede daha önce görü-

nen motosikletin farını temsilen başlarının arkasını yalayarak geçecek küçük bir ışık koymak sence nasıl olur?»

Böyle bir şeyi hiç yapmamıştı, dikkatini bunun üzerine çekmem de pek hoşuna gitmemişti. «Biraz fazla tekniğe dalmadın mı, Baba?» dedi.

Filmi yaparken oldukça üzücü bir de olay yaşamıştım. Rio'daki büyük bir casus evinin dış cephesini temsilen Beverly Hills'de bir evi kullanmamız gerekiyordu. Dış çekimler bölümü başkanı, seçtikleri evi göstermesi için önemsiz adamlarından birini göndermişti. Kısa boylu sessiz bir adamdı. Bana «Bay Hitchcock, bu ev işe yarar mı?» diye sordu. Bu küçük adam, 1920 yılında Famous Players-Lasky'de çalışmaya başladığım zaman başlıklarımı sunduğum kişiydi.

T : Müthiş bir şey!

H : Evet onun kim olduğunu çıkartmam biraz zaman aldı. Tanıdığım zamansa kendimi çok kötü hissettim.

T : Onun kim olduğunu bildiğinizi ona gösterdiniz mi?

H : Hayır yapmadım. Bu durum, bu endüstrinin mesleki trajedilerinden biridir. **39. Basamak'ı** çekerken yapılması gereken birtakım tuhaf ve ekstra çekimler vardı. Yapımı hızlandırmak amacıyla yapımcı, o sahneleri çekmek için birisini almamı teklif etti. Aklında kimin olduğunu sorduğumda yanıtı şuydu: «Graham Cutts.»

«Hayır, olmaz.» Ben onun yanında çalışmış ve **Kadın Kadına**'yı onun için yazmıştım. Şimdi onu asistanım olarak yanıma nasıl alabilirim?» dedim.

Yanıtı şöyle oldu: «Peki, eğer onu istemezsen, onu işe almamış olacaksın. Şu anda gerçekten paraya ihtiyacı var.»

Sonunda kabul ettim, ama çok kötü bir olay, sizce de öyle değil mi?

T : Evet gerçekten kötü. Ama Aşktan da Üstün'e **geri dönersek, filmin başarısında en önemli etmenin mükemmel kadrosu olduğunu söylemek isterdim: Cary Grant, Ingrid Bergman, Claude Rains ve Leopoldine Konstantin, Robert Walker ve Joseph Cotten'den sonra Claude Rains de hiç**

kuşkusuz en iyi kötü adamınız. Tam anlamıyla bir insandı. Oldukça da dokunaklı: Uzun boylu kadına aşık olan kısa adam.

H : Evet, Claude Rains ve Ingrid Bergman iyi bir çift oluşturmuşlardı, ama yakın çekimlerde aralarındaki fark o denli belirgin oluyordu ki, eğer ikisini aynı çerçeve içinde göstermek istersem Claude Rains'i bir kutu üzerine çıkarmam gerekiyordu. Bir keresinde, ikisini uzak bir mesafeden gelirken göstermek istedik. Yere kutu koyamazdık. Çare olarak Claude Rains kameraya doğru yürürken yavaş yavaş yukarıya kalkan bir kalas kullanmıştık.

T : Çalışırken çıkan bu engelleri aşmak bazen son derece komik olaylara yolaçabiliyor. Özellikle sinemaskop çekimlerde. Çünkü sinemaskop tekniğinde her ayrı çekim için avizeleri, duvardaki resimleri ve duvardaki diğer tüm tesisatı aşağı çekerken aynı zamanda yatakları, masaları, sandalyeleri ve yer üzerinde meydana gelen diğer her şeyi yukarıya kaldırmanız gerekir. Sete rastlantıyla girip dolaşan bir ziyaretçi için, bunlar gerçekten gülünç bir görünümdür. Film yapımını anlatan birinci-sınıf bir komedi yapılabileceğini sık sık düşünürüm.

H : Çok hoş bir fikir. Kullanacağım yöntem ise her şeyi bir film stüdyosu içinde göstermek olurdu. Ama gerçek olay kameranın önünde değil, setin dışında verilen aralarda cereyan ederdi. Filmdeki starların rolleri küçük olurken, gerçek kahramanları figuranlar arasına yerleştirirdim. Bu yöntemle, filme alınan sıradan öyküyle, sahne dışında yer alan gerçek drama arasında harika bir karşıtlık elde ederdik. Kameramanla elektrikçilerden biri arasında büyük bir kavga çıkartabilirdik, örneğin. Kameraman, aşağı yukarı hareket edebilen sandalyesine oturduğunda, tavana kadar yükseliverir. Bunun üzerine iki adam dakikalar boyu birbirlerini hakaret yağmuruna tutarlar. Tabii arka planda hiciv unsurlarını da unutmamak gerekir.

T : Bu çizgileri içeren bir film Fransa'da yapıldı. Jacques Prévert'in Les Amants de Vèrone'si; **André Cayatte yönet-**

mişti. Ama öyle görünüyor ki, perde arkası öykülerinin pek gişe başarısı sağlayamayacağı şeklinde genel bir izlenim var.

H : Yapılışına bağlı. Burada **Hollywood'un Değeri Ne?** (What Price Hollywood?) adlı bir film yapmışlardı. Çok başarılı oldu. **Bir Yıldız Doğuyor** (A Star Is Born) da çok iyiydi.

T : Çok doğru. Ayrıca, sesli filmlerin ilk günleriyle ilgili çok güzel gag'ler içeren Yağmurda Şarkı Söyle'yi **(Singin in the Rain) de unutmamak gerekir.**

T : Celse Açılıyor'un **(The Paradine Case) senaryosu* Selznick adına Robert Hichens'in bir romanından Bayan Hitchcock'un —Alma Reville— uyarlamasıyla yapılmıştı.**

H : Robert Hichens ayrıca **Allah'ın Bahçesi** (The Garden of

* Karanlık bir geçmişi olan Bayan Paradine (Alida Valli), kör kocasını öldürmekten dolayı suçlanan güzel bir kadındır. Güzel bir kadın olan Gay'le (Ann Todd) evli olan savunma avukatı Keane (Gregory Peck), müşterisine aşık olur ve onun suçsuzluğuna inanır. Mahkeme başlamadan önce Bayan Paradine'in seyis bir sevgilisi olduğunu öğrenir.

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

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

Bir anda donakalan Keane, mahkeme salonundan yürüyerek dışarı çıkar. Kariyeri mahvolmuş, ama karısının sarsılmaz bağlılığı, gene de önünde umut dolu bir gelecek açmaktadır.

Allah), **Güzel Kadın** (Bella Donna) ve birçok başka roman yazmıştı, yüzyılımızın ilk yarısında çok ünlüydü. Selznick'in bütçeyi belirlemek amacıyla istediği orijinal senaryoyu Bayan Hitchcock'la birlikte yazmıştık. Sonra İngiltere'de de çok ünlü olan İskoçyalı oyun yazarı James Bridle'yi önerdim. Altmış yaşlarında ve son derece bağımsız ruhlu bir kişiydi. Selznick onu New York'a getirtmişti, ama havaalanında karşılanmayınca ilk uçakla Londra'ya geri dönmüştü. Senaryo üzerinde İngiltere'de çalışmış, sonra da bize göndermişti, düzenlemesi pek başarılı değildi. Selznick, uyarlamayı kendisi yapmak istedi, o günlerde böyle şeyler yapardı. Bir sahneyi yazacak ve sete her iki günde bir gönderecekti— son derece verimsiz bir çalışma yöntemi.

Bu filmin gözle görünen kusurlarına gelelim. Her şeyden önce Gregory Peck'in bir İngiliz avukatı tam anlamıyla oynayabildiğini sanmıyorum.

T : Siz kimi seçerdiniz?

H : Laurence Olivier'i. Bu rol için ayrıca Ronald Colman'ı da düşünmüştüm. Bir şüre, Greta Garbo'yu da avukatın karısı rolüyle sinemaya dönmeye ikna edebileceğimizi ummuştuk. Ama kadrodaki en kötü unsur, seyis rolü için Louis Jordan'ın seçilmesiydi. Ne de olsa **Celse Açılıyor**, katil olmakla kalmayıp aynı zamanda nemfomanyak da olan müşterisine aşık olan bir centilmenin şerefsizliğe sürüklenişinin öyküsüdür. Ve bu şerefsizlik, kadın kahramanı aşıklarından biri olan bir seyisle yüzleştirmesiyle en yüksek noktasına ulaşır. Ancak bu seyisin, üstü başı gübreli, yani ahır kokan bir kişi olması gerekirdi.

Ne yazık ki Selznick, Alida Valli —onun yeni bir Ingrid Bergman olacağını düşünmüştü— ve Louis Jordan'la kontrat imzalamıştı. Bu nedenle onlarla çalışmam gerekiyordu. İşte bu kadro yetersizliği, öyküye çok zarar verdi.

Bunlar bir yana, şahsen ben cinayetin nasıl işlendiği konusunda çok net bir kavrayış elde edememiştim. Çünkü cinayet olayı, odadan odaya koşan, koridorlarda bir aşağı bir yukarı giden insanlar nedeniyle karmakarışık olmuştu. O

evin planını ve kadının cinayeti nasıl becerdiğini gerçekten hiç anlayamadım. Bu filmde beni ilgilendiren şey, Bayan Paradine gibi bir kişiyi ele alıp, polislerin eline vermek, yapacakları formalitelere teslim etmek ve iki müfettişin arasında evden ayrılırken hizmetçisine «bu akşam yemeğe gelebileceğimi sanmıyorum» dedirtmekti. Sonra da onu aslında bir daha hiç çıkmayacağı hücrede geçirdiği ilk geceyi göstermekti. Bu durumun bir benzeri de **Lekeli Adam'da** (The Wrong Man) vardır.

Belki kendi korkumun bir ifadesi olabilir, ama normal bir insanın özgürlüğünün ansızın elinden alınıp sabıkalılarla birlikte hapsedilmesindeki dramı hep hissetmişimdir. Yasaları tanımamayı alışkanlık haline getirmiş bir kişinin, örneğin bir sarhoşun karıştığı olay önemli değildir, ama böyle bir şey belli bir sosyal konumu olan bir kişinin başına geldiği zaman ortaya çıkan zıtlık beni hep çekmiştir.

T : Kadının hapishaneye getirilişi sırasında meydana gelen küçük bir olay, bu zıtlığa çok iyi işaret ediyor. Hapishane görevlisi kadınlardan biri, herhangi bir şey gizlemediğinden emin olmak için parmaklarını saçlarının arasında dolaştırıyor. Bana öyle geliyor ki, avukatın karısı rolündeki Ann Todd da şanssız bir seçimdi.

H : Sanırım çok soğuk bir insan olarak çizilmişti.

T : Aslında filmde en iyi karakterler, ikinci derecede olanlar. Hakimi oynayan Charles Laughton'la, hakimin karısı rolündeki Ethel Barrymore'dan sözediyorum. Filmin sonlarına doğru, Charles Laughton'un hiç yumuşamaya yanaşmazken Ethel Barrymore'un Alida Valli'ye acıdığını belirttiği sahnede olağanüstü bir oyun çıkartmışlar.

Filmdeki bir başka nokta da, Charles Loughton'la Ann Todd arasında geçen ve adamın şehvetdolu kişiliğini açığa çıkaran bir sahne var. Önce gözlerini kamerayla birlikte Ann Todd'un çıplak omuzlarında gezdiriyor. Sonra, Ann Todd'un kocasının ve kendi karısının önünde şömineye doğru yürüyor, kadının yanına oturup soğukkanlı bir şekilde

ellerini, onun ellerinin üzerine koyuyor. Bu küçük olay gerçi çok üstü kapalı verilmiş, ama olağanüstü çarpıcı.

H: Hem de çok. Duruşmaların heyecanlı bir şekilde başlaması amacıyla çatışmanın tüm unsurları, filmin ilk yarısında sunulmuştu.

Louis Jordan'ın ifade vermek üzere içeri çağrıldığı, mahkeme salonu sahnesinde ilginç bir çekim vardır. Adam, mahkeme salonuna giriyor ve Alida Valli'nin arkasından geçmesi gerekiyor. Kadının sırtı ona dönük, ama adamı arkasında hissettiği, sanki kokusunu alıyormuşcasına tüm duygularıyla onun varlığını algıladığı —orada olduğunu tahmin ettiği değil— etkisini vermek istiyorduk. Bunu üst-üste iki çekimde gerçekleştirmemiz gerekti. Kamera Alida Valli'nin yüzüne çevrilmişken arkada Louis Jordan'ı tanık yerine gelirken görüyorsunuz. Önce sahneyi kadınsız çektim. Kamera adamı 200 derecelik bir açıyla yere paralel kayma yaparak, kapıdan başlayıp tanık yerine gidene kadar aldı. Sonra ön planda oturan kadını görüntüledim. Kadını perdenin önüne, döner bir sandalyeye oturttuk. Böylece dönen bir etki yaratabilecektik. Kamera, Louis Jordon'a geri dönmek üzere kadından ayrıldığında, kadın ekranın dışına çıkmış oldu. Oldukça karmaşıktı, ama çalışma yönünden ilginçti.

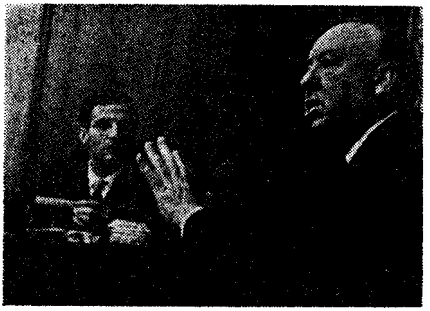
T : Kuşkusuz, duruşmanın en güzel sahnesi, müvekkilinin savunmasını üzerine almaktan vazgeçen Gregory Peck mahkeme salonunu terkederken yapılan çok yüksek çekimdi. Laurence Olivier'in bu rol için daha uygun olduğu konusundaki görüşünüze katılıyorum. Louis Jordan'ın canlandırdığı karakter için aklınızda kim vardı?

H: Robert Newton.

T : Ne demek istediğinizi anlıyorum. Sert bir karakter için mükemmel olacaktı.

H: Nasırlı elleriyle, şeytan gibi!

Bölüm : 9



Ölüm Kararı (The Rope) : 7.30'dan 9.15'e kadar kesintisiz çekimler
Cam elyafından bulutlar
Renkler ve gölgeler
Uzakta kaybolan duvarlar
Filmlerde kesme yapılmalıdır
Sokaktan yükselen gürültüler nasıl yapılır
Kapri Yıldızı (Under Capricorn)
Çocuksuluk ve yargılamadaki diğer hatalar
«Ingrid, bu sadece bir film!»
Sahne Korkusu (Stage Fright)
Yalan söyleyen geriye açılım (flashback)
Kötü adam ne kadar iyi olursa film de o kadar iyi olur

FRANÇOIS TRUFFAUT: Ölüm Kararı (Rope), 1948 yılında yapıldı. Bu film, çeşitli açılardan kariyerinizdeki dönüm noktalarından biridir. Birincisi, yapımcılığını üstlendiniz; ikincisi ilk renkli filminizdi, son olarak da büyük bir teknik meydan okumayı temsil ediyordu. Senaryo, Patrick Hamilton'un yazdığı tiyatro oyunundan çok farklı mıydı?*

ALFRED HITCHCOCK: Hayır pek değil. Senaryoyu Arthur Laurents yazmıştı. Hume Cronyn de uyarlamada benimle birlikte çalışmıştı. Diyaloglar kısmen orijinal oyundan, kısmen de Laurents'den alınmıştı.

Ölüm Kararı'nı bir hüner gösterisi olarak yapmıştım, bu filmi betimleyebilmenin tek yolu bu. Nasıl razı olduğumu gerçekten bilmiyorum.

Tiyatro oyunu, öykünün geçtiği gerçek zaman içinde oynanıp bitiyordu, olaylar perdenin kalktığı andan yeniden kapanıncaya kadar kesintisiz sürüyordu. Aynı yöntemi kullanarak filme almanın teknik yönden mümkün olup olmadığını kendi kendime sordum. Bunu gerçekleştirmenin tek

* Alfred Hitchcock, daha çok Ölüm Kararı'nın teknik yönleriyle ilgilendiği için, konunun kısa bir açıklaması amacımız bakımından yeterlidir. Tüm olaylar zinciri, bir yaz akşamında New York'taki bir apartman dairesinde geçer. İki genç eşcinsel arkadaş (John Dall ve Farley Granger), kolej arkadaşlarını sırf zevk için boğarak öldürüp cesedini odadaki sandığın içine gizlerler. Aynı odada onun ailesi ve nişanlısı için bir kokteyl parti verirler. Konuklar arasında kolejdeki eski profesörleri de (James Stewart) vardır. Parti ilerledikçe, akıl hocalarının dikkatini çekerek etkileme çabaları, gerçeğin bazı bölümlerinin açığa çıkmasına yolaçar. Profesör de, bütün parçaları birleştirmektedir. Gece bitmeden önce cesedi keşfedecek ve iki genci polise teslim edecektir.

yolu da, 7.30'da başlayıp 9.15'de biten öykünün anlatılmasında hiç ara vermeden, aynı «sürekli eylem» yöntemiyle çekimi yapmaktı. Ve sonra bunu, kesintisiz bir çekimde gerçekleştirmek gibi çılgın bir fikre vardım.*

Dönüp de geriye baktığım zaman, yaptığımın oldukça saçma olduğunu anlıyorum. Çünkü öykünün görsel anlatımında kesmenin ve montajın önemi konusundaki kendi teorilerimi yoketmiştim. Öte yandan film bir anlamda önceden-kesmeliydi (pre-cut). Kameranın ve oyuncuların hareketleri, benim her zamanki kesme uygulamamı yakından izliyordu. Başka bir deyimle, bir epizod içinde heyecan durumunun önemiyle ilişkili olarak görüntünün boyutunu çeşitlendirme kuralını korudum.

Bu amacımız uğruna doğal olarak birçok dertle boğuştuk, kamera yüzünden ortaya çıkan sorunlarsa, çok daha ileri boyutlara vardı. Olaylar gün ışığında başlayıp gece olunca bittiği için, 7.30 ile 9.15 arasındaki ışık akışını değiştirme yoluyla arka planın gittikçe kararmasını sağlamamız gerekiyordu. Herhangi bir görüntü erimesi ya da zaman hatası olmadan sürekliliği sağlamak için çok sayıda teknik engelin üstesinden gelmek gerekliydi. Bunlardan biri de, sahneyi bölmeksizin her bobinin sonunda kameraya

* Alfred Hitchcock'un **Ölüm Kararı**'nı hüner gösterisi olarak tanımlaması, çekim tekniklerine aşina olmayan okurlar için bir açıklama gerektiriyor. Kural olarak bir film sekansı, her birinin süreleri 5 ile 15 saniye arasında değişen çekimlerden oluşur. 1 ya da 1,5 saat süren bir film ise yaklaşık 600 çekimden meydana gelir. Ancak bazen —ki bu önceden montajlı Hitchcock filmleri için büyük oranda özellikle doğrudur— 1000'e yakın çekim olabilir. **Kuşlar**'da ise 1360 çekim vardı.

Ölüm Kararı'nda her çekim, 10 dakika sürer. Bu da, kameranın film koyma yuvasındaki tüm filmin şeridinin uzunluğudur. Bu film, sinema tarihinde farklı kamera yerleştirmeleri için hiçbir ara verilmeksizin, kesintisiz bir filmin çekildiği tek örnektir.

yeni filmin nasıl yükleneceğiydi. Bu zorluğu, bir kameranın yerine diğerini geçirdiğimiz sırada kameranın önünden bir süre için olayı karartacak şekilde geçen kişiler kullanarak yendik. Bu yöntemle birisinin ceketinin yakın çekimiyle bitirirken daha sonraki bobini aynı kişinin aynı yakın çekimiyle açıyorduk.

T : Tüm bunlar bir yana, renk unsurunu ilk kez kullanıyor olmanız da, sanıyorum güçlüklerinize yenilerini ekledi.

H : Evet. Çünkü rengi en aza indirmeye kesin kararlıydım. Oturma odası, koridor ve mutfağın bir bölümünden oluşan bir apartman dairesi seti yapmıştık. Filmde New York gökdelenleri tepeden görünüyordu. Arka planı, kameranın odanın çevresindeki tekerlekler üzerinde dönebileceği şekilde yarım daire biçiminde yapmıştık. Bunu doğru perspektif içinde göstermek için arka plan, apartman dairesindeki dekor malzemelerinin üç katı büyüklüğündeydi. Ayrıca film setiyle gökdelenler arasında cam elyafından yapılmış bulut kümeleri vardı. Her bulut ayrı ayrı ve hareketliydi, bazıları görünmez tellerle asılmışlardı, bazıları sopalara takılmıştı. Bulutlar da, yarım daire planına göre yerleştirilmişti. Bulutlar için özel olarak düzenlenen bir hareket programımız vardı. Bobin değiştirirken bulutlar da soldan sağa doğru ilerletiliyordu. Aslında hiçbir zaman perdede hareket halindeyken gösterilmediler ama, kameranın her zaman pencereyi görüntülemediğini unutmayın. Bu nedenle bobinleri her değiştirmemizde set işçileri, tüm bulutları hareket planımızda belirtilen durumlarına getiriyordu. Bir bulut, ufuk çizgisine ulaşır ulaşmaz hemen dışarı alınıyor ve başka bir tanesi pencerenin öteki yanında görünüyordu.

T : Ya renkle ilgili sorunlar?

H : Son dört ya da beş bobine doğru, yani başka bir deyimle gün batımı sırasında, güneşteki portakal renginin aşırı derecede kuvvetli olduğunu farketmiştim. Bu nedenle son beş bobinin çekimini yeniden yaptık. Şimdi konudan ayrılıp, biraz renk üzerinde konuşsak iyi olacak.

Ortalama bir kameraman çok iyi bir teknisyendir. Bir

kadını güzel gösterebilir, aşırıya kaçmaksızın etkili bir doğal ışıklandırma yaratabilir. Ama sık sık salt kameramanın sanatsal zevkinden kaynaklanan bir sorun ortaya çıkar. Renk duyumuna sahip midir, değil midir? Renk seçiminde zevkli midir? Evet, **Ölüm Kararı**'nın ışıklandırmasını yürüten kameraman kendi kendine özetle şöyle demiş olmalı: «Pekâlâ, işte bir günbatımı daha.» Hiç kuşku yok ki, bir gün batımına daha önce uzun süre hiç bakmamıştı; yoksa böyle berbat kartpostallara benzeyen, tümüyle kabul edilemez bir görüntü ortaya çıkarmazdı.

Ölüm Kararı'nı görüntüleyen Joseph Valentine, daha önce **Şüphenin Gölgesi**'nde çalışmıştı. İlk çekimleri gördüğümde, ilk düşüncem, nesnelerin siyah-beyaza oranla renklide daha çok göze çarptığıydı. Sonra genel uygulamanın renkli filmlerde siyah-beyaz filmlerle aynı ışıklandırmayı kullanmak olduğunu keşfettim. Size daha önce de söylediğim gibi, 1920 yılında Amerikalıların kullandığı ışıklandırma yöntemini çok takdir etmişimdir. Çünkü **'liners'** adını verdikleri geriden aydınlatma yöntemiyle aktörü arka plandan ayırarak görüntünün iki-boyutlu yapısının üstesinden geliyorlardı.

Renklide ise aktör arka plan ile aynı renkte elbise giymediği sürece buna gerek yok, ama mümkün değil. Çok temel bir şey gibi geliyor, değil mi? Ancak yöntem geleneksel leşmiş ve kolay kolay vazgeçilemiyor. Artık renkli çalıştığımıza göre, stüdyo ışıklandırmasının kaynağının farkına varmamamız gerekir. Ama hâlâ bazı filmlerde bir tiyatronun soyunma odalarıyla sahne arasında bulunan sözde karanlık koridorlarında yürüyen insanlar görürsünüz. Ancak çekim sırasında stüdyo ark lambalarıyla aydınlatıldığı için, insanların duvara vuran gölgeleri simsiyahtır. Bu ışıkların nereden gelmekte olduklarını merak etmemek elinizde değildir.

Renkli filmlerdeki ışıklandırma sorununun henüz çözümlenmediğine içtenlikle inanıyorum. Renk ışıklandırması stilini ilk kez **Esrar Perdesi**'nde (Torn Curtain) değiştirme-

yi denedim. Kameraman, **Rebecca** ve **Öldüren Hatıralar**'da benimle birlikte çalışan Jack Warren'di.

Temel olarak renk diye bir şeyin olmadığını aklımızdan çıkarmamalıyız. Hatta insan yüzü diye bir şey yoktur. Çünkü insan yüzü, üzerine ışık çarpıncaya kadar mevcut değildir. Her şey bir yana, Sanat Okulunda öğrendiğim ilk şeylerden biri de, çizgi diye bir şeyin olmadığı, sadece ışık ve gölge diye bir şeyin mevcut olduğuydu. Okuldaki ilk günümde bir çizim yapmıştım, oldukça iyi bir çizimdi. Ama çizgi kullanarak çizdiğim için tümüyle yanlıştı ve bu hatam hemen belirtildi.

Yeniden **Ölüm Kararı**'na dönersek, bu filmde küçük bir yan öykü var. Dört-beş gün sonra kameraman «hastalanmıştı». Böylece bir «tecnicolor» danışmanıyla işbirliği yaptım. Danışman, elektrik şefiyle birlikte işi tamamladı.

T : Hareketli kameranın getirdiği sorunlar nelerdi?

H: Kamera hareketlerinin tekniği, daha önceden en ince ayrıntılarına kadar hesaplanmıştı. Tüm çalışma düzenimizi döşeme üzerine küçük rakamlar koyarak planladık. Bu numaralar rehber görevi gördü. Tüm kameramanlar, diyalogların verdiği ipuçlarına göre kameralarını 1 Numaraya ya da 2 Numaraya alıyor, sonra da bir sonraki numaraya geçiyorlardı. Bir odadan diğerine geçtiğimiz zaman, koridorun ya da oturma odasının duvarı, dekorları, sessiz raylar üzerinde hareket ettiriliyordu. Mobilyalar da tekerlekler üzerine monte edildiği için, kamera geçerken bir yana çekilebiliyorlardı. Böyle bir çekimi yapılırken görmek son derece heyecan vericiydi.

T : Tüm bunlarda gerçekten kaydadeğer olan bir diğer şey de bütün bunların doğrudan «sesli» çekilecek kadar sessiz yapılması. Bu, özellikle Roma'da ya da Paris'te çalışan bir Avrupalı için hayal bile edilemeyecek bir durum.

H: Aslında Hollywood'da da hiç yapılmadı! Bunu gerçekleştirebilmek için özel bir döşeme yaptırdık. Anımsayacağınız gibi açılış sahnesinde iki kişinin bir adamı boğarak bir sandığa yerleştirmeleri gösterilir. Bir miktar diyalog da var.

Daha sonra yemek odasına ve mutfağa giderlerken birkaç diyalog daha duyuluyor. Duvarlar hareket ettiriliyor, ışıklar da kaldırılıp indiriliyor. Hatalar olabileceğinden o denli endişeliydim ki, ilk zamanlar bakamadım bile. Birbirini izleyen çekimlerin ilk sekiz dakikasında her şey düzenliydi. Sonra kamera, sandığa doğru yürüyen iki katile doğru çevrinme yaparken ansızın kameranın görüş alanında pencere yanında dikilen bir elektrikçi... Böylece ilk çekim berbat olmuştu.

T : Merak ettiğim bir noktaya işaret ettiniz. Tamamlanan her bobin için kaç çekim yaptınız? Başka bir deyişle, kaç tane çekim bölündü, kaç tanesi tamamlandı?

H : Kameralar, aktörler ve ışıkçılarla on gün prova yapıldı. Sonra da daha önce sözünü ettiğim portakal renkli günbatımı nedeniyle tekrarlanan çekimler de dahil 18 gün çekim yaptık. Bu tekrar çekimler 9 gün sürmüştü.

T : 18 günlük çekim... Bu, altı günlük çekimin tümüyle boşa gittiği anlamına gelir. İki ayrı bobini, tek bir günde bitirdiğiniz oldu mu?

H : Hayır sanmıyorum.

T : Her neyse ben, Ölüm Kararı'nın akılsızca bir deneyim olarak bir kenara atılmasına taraftar değilim. Özellikle tüm kariyerinizin bağlamı içinde ele alırsanız : Bir yönetmen, bir filmin herbir parçasını tek ve sürekli bir akış içinde verme düşüne kapılıyor. Bu anlamda, bu film gelişmenizde olumlu bir adımdır.

Bununla birlikte, lehinde ve aleyhinde olan noktaları gözönüne alınca, D.W. Griffith'e kadar uzanan klasik kurgu tekniklerinin, zaman sınavı karşısında ayakta kaldıkları ve bugün hâlâ hüküm sürdükleri de bir gerçektir. Katılıyor musunuz?

H : Şüphesiz, evet; filmler kurgulanmalıdır. Bir deneyim olarak **Ölüm Kararı** belki affedilebilir, ama aynı tekniği **Kapri Yıldızı**'nda uygulamakta ısrar edişim büyük bir hataydı.

T : Ölüm Kararı ile ilgili tartışmamızı kapatmadan önce,

bu filmin kaydadeğer diğer bir yönünün de gerçekçiliği sağlamak için yapılan titiz ve özenli araştırma olduğunu söylemeliyim. Filmin ses düzeni olağanüstü gerçekçiydi. Özellikle de sonlara doğru James Stewart, gecenin karanlığına doğru ateş etmek için pencereyi açtığında caddeden yükselen sesler duyulabiliyordu.

H : Caddeden yükselen seslere değinmekle olaya doğru açıdan yaklaştınız. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu efektleri almak için mikrofonu caddeden altı kat yukarıya koydurtmuş ve kaldırıma silah sesi hakkında konuşacak bir grup insan toplamıştım. Sıra polis sirenine gelince, ses arşivinde polis sireni olduğunu söylediler. «Uzaklık etkisini nasıl vereceksiniz?» diye sorunca «önce hafif sesle başlayıp yavaş yavaş sesi arttıracağız» dediler. Ama bu yöntemle yapılmasını istemedim. Sirenli bir ambulans bulmalarını istedim. Mikrofonu stüdyonun kapısına yerleştirerek ambulansı iki mil uzağa gönderdik. Ses düzeninde kullandığım yöntem buydu.

T : Ölüm Kararı **yapımcılığını üstlendiğiniz ilk filmdi. Mali yönden tatmin edici oldu mu?**

H : Evet, işin bu yönü çok iyiydi ve iyi eleştiriler de aldı. Birçok şey ilk kez olarak yapıldığı için 1,5 milyon dolara malolmuştu. James Stewart'a da 300 bin dolar ödenmişti. MGM, filmin haklarını satın alarak kısa bir süre önce yeniden piyasaya sürdü.

T : Ölüm Kararı'ndan **sonra bağımsız yapımcı olarak ikinci filminizi yaptınız. Bu filmin ismi** Kapri Yıldızı'ydı **(Under Capricorn). Fransa'da bu film çok şaşkınlık yarattı, halen de yaratıyor. Maddi yönden tam anlamıyla bir facia olduğu gibi sizin de böyle bir filmi üstlenmekten pişmanlık duyduğunuz söylendi. Öte yandan pek çok hayranınız bu filmi en iyi filmlerinizden biri addediyor. Beğendiğiniz bir İngiliz romanından alınmıştı, değil mi?**

H : Bu romana karşı özel bir hayranlığım yoktu. Eğer Ingrid Bergman'a göre olmasaydı bu filmi yapmazdım sanıyorum. Ingrid Bergman, o dönemde Amerika'nın en büyük

yıldızıydı, tüm yapımcılar onu filmlerine alabilmek için yarışıyorlardı. Ingrid Bergman'ı almakla büyük bir zafer kazanacağımı düşünmekle hata yapmışım; bu, sinema endüstrisinin geri kalan kısmı üzerinde kazanılmış bir zaferdi, anlıyorsunuz, değil mi? Yanlış bir akıl yürütmeydi, ayrıca davranışım da çocukçaydı. Çünkü her ne kadar Ingrid Bergman'ın varlığı ticari bir unsur olsa da, her şeyin maliyetini o kadar arttırıyordu ki, bir anlamı kalmıyordu. Her şeyi ticari açıdan daha iyi değerlendirmiş olsaydım bu film için 2,5 milyon dolar harcamazdım. Tahmin edersiniz ki o zaman için bu, büyük bir paraydı.

1949 yılında gerilim ve korku filmleri uzmanı olarak görülüyordum. Ama **Kapri Yıldızı**, iki türün hiçbirine uymuyordu. «**Hollywood Reporter**» dergisi, «filmin ilk korkusunu yaşamanız için 105 dakika beklemeniz gerekiyor» diye yazarak buna değinmişti.*

* **Kapri Yıldızı**'nın olayları 1830 yılında Avustralya'nın Syndeey kentinde geçer. Valinin, İngiltere'den yeni gelen yeğeni Charles Adare (Michael Wilding), Sam Flusky (Joseph Cotten) tarafından akşam yemeğine davet edilir. Flusky, Charles'ın kuzeni Henrietta ile (Ingrid Bergman) evlenerek zengin olan eski bir kürek mahkumudur.

Adare, orada kendisini garip bir ev düzeni içinde bulur. Henrietta alkolik olmuştur. Efendisine gizliden gizliye aşık olan hırçın hizmetçi kadın Milly (Margaret Leighton) genç kadın üzerinde terör estirmektedir. Charles, kuzeninin kendisine olan güvenini yeniden sağlamaya çalışırken bu arada ona aşık olur.

Hizmetçinin «Iago» benzeri entrikalarından etkilenen kıskanç koca, bir baloda zekice düzenlenmiş bir oyun sonunda Adare'nin yaralanmasını sağlar. Daha sonra Henrietta kuzenine kocasının işlediği bir suçta kendisinin de payı olduğunu anlatır.

Bu itiraf Adare'nin aşkından vazgeçmesine yolaçar. Ama ülkeyi terketmeden önce, Milly'nin hanımını yavaş yavaş zehirlediğini keşfeder ve onu teşhir etmeyi başarır.

Her neyse, Bergman'a övünülecek bir şey olarak bakıyordum. Filmi kendi yapım şirketimin hesabına yapıyordum ve tek düşünebildiğim şuydu: «İşte ben, Hitchcock! Bir zamanların İngiliz yönetmeni. Günün en büyük yıldızıyla birlikte Londra'ya geri dönüyor.» Londra Havaalanında kameraların ve patlayan flaşların Bergman'ın ve benim yüzümde nasıl patlayacağı düşüncesi bile beni tam anlamıyla sarhoş ediyordu. Tüm bu dış görüntüler bana son derece önemli görünüyordu. Şimdi ise aptallık ve gençlik hırsı olduğunu söyleyebilirim.

İkinci hatam, arkadaşım Hume Cronyn'den senaryo taslağını benimle birlikte yazmasını istememdi. Düşüncelerini nasıl seslendireceğini bilen yaratıcı bir kişi olduğu için onu istemiştim. Ama senaryo yazarı olarak gerçekten yeterli deneyimi yoktu.

Başka bir yanlış da, James Bridie'yi senaryo için yardıma çağırmaktı. Yarı entellektüel bir oyun yazarıydı, benim görüşüme göre sanatçı değildi. Bu konuda daha sonra yeniden düşünürken, onun ilk ve ikinci perdelerde çok iyi olduğunu, ama oyunu bitirmekte hiçbir zaman başarılı olamadığını farkettim. Senaryo taslağı üzerindeki çalışma oturumlarımızdan birini hâlâ anımsıyorum. Bir dizi müthiş kavga sonucu adamla karısı ayrılmıştı. Ben Bridie'ye: «Onları yeniden biraraya nasıl getireceğiz?» diye sordum. Yanıtı şöyle oldu: «Birbirlerinden özür diletiriz ve 'üzgünüm hatalıydım' dedirtiriz.»

T : Çok doğru, filmi çok takdir edenler bile, son 15 dakikanın oldukça zayıf olduğunu söylüyorlar...

H : Benim de kastettiğim bu. O dönemdeki şaşkınlığımın ve ne kadar hatalı olduğumun açık bir tablosunu çizmeye çalışıyorum. Bir yönetmen için, şu konu üzerinde hiçbir soru olmaması gerekir: Yazarla ilgili olsun, konuyla ya da herhangi bir başka şeyle ilgili olsun kendinizi ne zaman kuşku ve belirsizlik dolu bir alana girmiş hissederseniz, hemen bu açığı kapatmaya çalışmalısınız. Dağıldığınızı hissediyor-

sanız hemen denenmiş ve doğrulanmış yöntemlere el atmalısınız.

T : «Denenmiş ve doğrulanmış»ın arkasından «açığı kapatmaya» koşmakla neyi kastediyorsunuz? Bir şey hakkında kuşkunuz olduğu zaman, daha önce sınanmış unsurlara başvurmanın en iyisi olduğunu mu söylemek istiyorsunuz?

H : Kesinlikle emin olduğunuz bir yaklaşımı kullanmanız gerekir. Demek istediğim şu: Ne zaman aklınız karışsa ya da kuşkulansa, yapacağınız ilk şey, birikimlerinizi değerlendirmektir. Herhangi bir rehber ya da araştırıcı bunu size anlatacaktır. Kaybolduklarını ya da yanlış yolda olduklarını farkettikleri zaman, ormanın içinde en kısa yoldan gitmeyecekleri gibi, doğru yolu bulmak için içgüdülerine de dayanmayacaklardır. Yaptıkları şey, başlangıç noktasını ya da yanlış yöne döndükleri noktayı buluncaya kadar aynı yolu yeniden geri dönmektir.

T : Peki, bu Kapri Yıldızı **için doğru değil mi? Hükmetmeye meraklı bir kahya kadın, yavaş yavaş zehirleme, odadaki iskelet, suçun itirafı... Tüm bu unsurlar daha önce** Rebecca'da **ve** Aşktan da Üstün**'de kullanılmıştı.**

H : Evet, doğru, ama eğer senaryoyu yazabilecek Ben Hecht gibi iyi bir profesyonel bulabilseydim, bu unsurlar filmde ağırlıklarını koyarlardı.

T : Anlıyorum. Filmde çok fazla konuşma olduğunu kabul ediyorum ama böyle olsa bile, bu diyaloglar oldukça şiirseldi. Kapri Yıldızı, **iyi bir film olmasa bile, kesinlikle güzel bir filmdi.**

H : Ticari değerlendirmeler dışında bile başarılı olmuş olsaydı çok sevinecektim. Bu filmi yaparken duyduğumuz büyük coşkuyu gözönüne alırsak, hiçbir şeye yaramamış olması utanç verici. Ayrıca Ingrid Bergman'la benim —yönetmen ve yapımcı olarak— böylesine büyük ücretler aldığımız için de utanıyorum. Belki hiçbir şey almamam gerekirdi, ama Bergman böyle çok para alırken, benim parasız çalışmam o zaman bana hiç de akla yakın gelmemişti.

T : Film çok para kaybetti mi?

H : Evet kaybetti. Filmi finanse eden banka filmi geri çekti. Ama şimdi tüm dünyada ve ayrıca Amerikan televizyonunda yeniden gösterime girecek.

T : Film böylesine romantik olduğu halde, ticari başarı sağlayamaması şaşırtıcı. Tabii, film oldukça kasvetliydi, bütün o sürekli bir şeylerden dolayı suçluluk duyan kişileri, adeta bir kabus perdesi altında gelişen eylemler... Buna karşın filmin en belirgin özelliği, daha önceki çalışmalarınızda kullandığınız unsurların çoğunu mükemmelleştirerek tamamlaması. Örneğin, Kapri Yıldızı**'nın despot kahyası,** Rebecca**' daki hükmedici Bayan Danvers'in kızı olabilirdi. Ancak, Milly çok daha ürkütücü..**

H : Ben de böyle düşünmüştüm, ama İngiliz eleştirmenler, Margaret Leighton gibi sevimli bir oyuncunun sempatik olmayan bir karaktere dönüştürülmesinin çok kötü olduğunu söylemişlerdi. Ayrıca bir basın toplantısında Londralı bir gazeteci şöyle demişti: «Kieron Moore gibi iyi bir İngiliz aktör varken, Amerika'dan Joseph Cotten'ı neden getirdiğinizi anlayamıyorum.»

T : Oh hayır! Oyuncu kadrosu mükemmeldi. Roller de birinci sınıftı.

H : Ben o kadar emin değilim. Unutmayın, **Kapri Yıldızı** bir başka hanımefendi seyis öyküsüydü. Henrietta seyise aşık olmuştu, Joseph Cotten Avustralya'ya kürek mahkumu olarak gönderildiğinde, o da peşinden gitmişti. Burada temel öğe, kadının aşkı uğruna daha aşağı bir sınıfa düşmesiydi. Cotten bu rol için doğru tip değildi, Burt Lancaster daha iyi olabilecekti.

T : Tıpkı Celse Açılıyor'da **olduğu gibi burada da kontras sorunuyla karşılaşmıştınız. Her neyse, bu film başarısız bile olsa,** Jamaica Oteli**'yle aynı sınıfa konulamaz.** Kapri Yıldızı**'nı gören herhangi bir kişi için, tıpkı** Ölüm Korkusu**'na (Vertigo) inandığınız gibi bu filme de inandığınız ve konuyu sevdiğiniz son derece açık.**

H : Evet, konuyu beğendiğim doğru, ama **Ölüm Korkusu** kadar değil. Söylediğim gibi **Kapri Yıldızı** Ingrid Bergman

için yapılmıştı, bunun bir kadın için yazılmış öykü olduğunu düşünmüştüm. Ama daha sakin bir kafayla düşünmüş olsaydım asla kostümlü bir film çekmeye kalkışmazdım. O gün bugündür böyle bir şeye elimi sürmediğimi farketmişsinizdir herhalde. Üstelik bu filmde yeteri kadar mizah unsuru da yoktu. Eğer bugün Avustralya'da bir film yapsaydım, bir polisi kangurunun cebine sıçratıp «şu arabayı izle» dedirtirdim.

T : Kapri Yıldızı'nın diğer ilginç yönü tekniğidir. Ölüm Kararı'ndaki gibi altı ve sekiz dakika arasında değişen uzunlukta çeşitli çekimler var. Yalnız, yer döşemesinden tavana değiştikleri için bu çekimler daha karmaşık.

H : Evet bu filmde çok fazla sorun yaşamadık, ama kameranın akıcılığı belki de bir hataydı. Çünkü kolay bir akış, filmin bir korku filmi olmadığı olgusunu vurguluyordu. Bu uzun çekimler nedeniyle Ingrid Bergman, bir akşam bana kızmıştı. Soğukkanlılığımı hiç kaybetmediğim ve tartışmaktan da nefret ettiğim için, onun bana sırtını dönmesini fırsat bilip odadan çıktım, doğru evime gittim. Daha sonra bir arkadaşım, Ingrid Bergman'ın benim odadan çıkışımı farketmeyerek 20 dakika yakınmaya devam ettiğini anlatmıştı.

T : Daha sonra Paris'te onunla konuştuğumu anımsıyorum. O uzun çekimler sırasında büyük dekor parçalarının, havaya karışıp yokolma şekliyle ilgili yürek parçalayıcı anıları vardı.

H : Evet doğrudur. Çalışma yönteminden hoşlanmamıştı. Ben de tartışmalara hiç dayanamadığım için «Ingrid, bu sadece bir film!» demiştim. Görüyorsunuz, sadece başyapıtlarda görünmek istiyordu. Oysa bir filmin başyapıt olup olamayacağını kim bilebilir ki? Yeni bitirdiği bir film hoşuna gittiği zaman ise «bundan sonra ne yapabilirim?» diye düşünürdü. **Jan Dark** olmak hariç, onun için hiçbir şey yeterince büyük değildi. Ne akılsızlık!

Büyük bir şey yapma arzusu duyan, o işte başarılı olduktan sonra ise daha da büyük olanını arzulayan bir in-

san balon üfleyen küçük bir çocuğa benzer. Ansızın balon patlar! Hem de yüzüne doğru. Bu yöntemi hiç akılcı bulmam. Kendi kendime şöyle derim : «**Sapık** yapılması hoş küçük bir film olacak» Asla «15 milyon dolar getirecek bir film çekeceğim» diye düşünmem. Böyle bir düşünce aklıma bile gelmez. O günlerde Bergman'a, «git ve bir sekreteri oyna. Bakarsın, **küçük** bir sekreter hakkında **büyük** bir film olur» derdim. Ama hayır! Ingrid Bergman, tarihteki en büyük kadını, Jan Dark'ı oynamalı.

Bugün bile bunları tartışıp duruyoruz. Güzelliğine karşın, 45'ini geçtiği için anne rolleri oynamak istiyor. 82 yaşında olduğu zaman neyi oynayacak?

T : Sanırım, büyükanneleri!

T : Kapri Yıldızı **filmi, sizin açınızdan son derece mantıklı bir film gibi göründüğü halde, bana öyle geliyor ki, daha sonra Londra'da yaptığınız** Sahne Korkusu **(Stage Fright), sizin prestijinize hiçbir katkıda bulunmadı. Agatha Christie geleneğinde, sıradan İngiliz cinayet filmlerinden bir tanesiydi sadece... Bu arada, «kim yaptı» türünden filmleri onaylamadığınızı belirtmiştiniz.**

H : Evet doğru, ama bunun beni çeken yönü, tiyatroyu anlatan bir öykü olmasıydı. Beni özellikle çeken şey, sanatçı olmayı hayal eden kızın, zorunluluklar sonucu, bir caniyi kaçırmak amacıyla bir başkası gibi davranarak gerçek-yaşam rolü oynamaya sürüklenmesi düşüncesiydi. Özellikle bu öyküyü niçin seçtiğimi merak ediyor musunuz? Peki, kitap piyasaya çıktığında kitap eleştirmenleri, iyi bir Hitchcock filmi olabileceğini belirtmişlerdi. Ve ben bir aptal gibi, onlara inandım!

Bu filmde hiç yapmamam gereken bir şeyi yaptım. Yalan bir geri dönüş (flashback) yerleştirdim.

T : Evet, Fransız eleştirmenler özellikle bunu eleştirmişlerdi.

H : Belki garip ama, filmlerde eğer bir insan yalan söylerken gösterilirse insanlar hiç kızmazlar. Aynı şekilde bir karakter geçmişi hakkında bir öykü anlatırken, geriye dönüşü sanki şimdi oluyormuş gibi gösterse de kızılmaz. Peki, flashback yoluyla biz neden yalan söylemeyelim?

T : Bu filmde, bu o kadar basit değil. Polisten kaçmakta olan Richard Todd, Jane Wyman'ın arabasına biniyor, son sürat kaçıyorlar. Sonra kız ona soruyor: «İzimizi kaybettirdiğimize göre, söyle bakalım, polis neden peşinde?» Todd da açıklamaya başlıyor. Anlattığı öykü geriye dönüşü oluşturuyor; Todd; Marlene Dietrich'in üzerinde kan lekesi olan elbiseyle evine nasıl döndüğünü ve adeta histerinin eşiğinde nasıl yardım istediğini anlatıyor. Anımsarsınız, perdede bize gösterilenler budur. Şimdi Todd, Marlene Dietrich'in kendisine anlattığı farzedilen şeyler hakkında konuştuğu için, anlatı daha da dolaylı. Her neyse, Jane Wyman'a Todd tarafından anlatıldığına göre, Marlene Dietrich kocasını öldürmüş ve Todd'dan cinayeti ortaya çıkarabilecek kanıtları imha etme konusunda yardım etmesini istemiştir. Todd, açıklamalarına devam ederek, şimdi kendisinden kuşkulanılmasının nedeninin, kanıtları yoketmek için gittiği cinayet yerinde görülmesi olduğunu anlatıyor. Sonra, filmin sonunda Todd'un, Jane Wyman'a, Marlene Dietrich'e ve polise yalan söylediğini ve gerçek katil olduğunu öğreniyoruz. Bu arada geriye dönüş üç bölüme ayrıldığı için, üç kez yalan söylüyor gibi görünüyor.

H : Her şeyin son derece dolaylı anlatıldığına katılıyorum.

T : Neyse, ilk üç bobin filmin en iyi bölümüydü.

H : Belki, ama tiyatro onuruna verilen garden-partiyi çekerken çok eğlenmiştim.

T : Evet ,çok komikti, ama Jane Wyman'ın renkli kişiliği olan babası rolünde Alastair Sim'i pek tutmamıştım. En az canlandırdığı karakter kadar aktörü de kabul etmemiştim.

H : İngiltere'de film çekerken karşılaşılan sorunlardan biri daha. Herkes size, «en iyi aktörlerimizden biri, filminizde mutlaka yer vermelisiniz» der. Şu bölgesel ya da ulusal duy-

gular, Ada'lı kafa yapısı... Bunlar bir yana, Jane Wyman' la da birçok sorunum olmuştu.

T : Bana öyle geliyor ki, onu kızınız Patricia Hitchcock'a olan benzerliği nedeniyle seçtiniz. Doğrusunu söylemek gerekirse tüm filmin, bir ölçüde aile filmi olduğu izlenimine kapıldım.

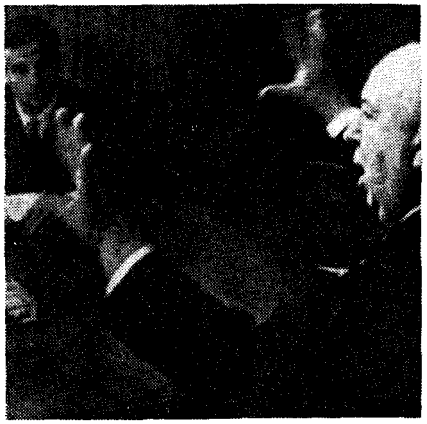
H : Tam olarak değil! Jane'le büyük sorunlar çıktı. Bir hanımefendinin hizmetçisi olarak, kıyafetinin daha mütevazi olması gerekiyordu, ne de olsa, çekici olmayan bir hizmetçi kız rolü oynayacaktı. Ama ne zaman Marlene Dietrich yanında nasıl göründüğünü görse, gözyaşlarına boğuluyordu. Marlene Dietrich böylesine çekici görünürken, kendi yüzünün bakımsız olması fikrini bir türlü kabul edememişti. Bu nedenle görünümünü her gün düzeltmeye çalışıyordu. Rolü yerine getirmekteki başarısızlığının nedeni buydu.

T : Birkaç gün önce verdiğiniz ipuçlarına başvurunca, bana öyle geliyor ki, bu öykünün ilginç olmamasının nedeni, içindeki kişilerin hiçbirinin gerçek bir tehlike içinde olmaması.

H : Çekimler bitirilmeden önce de bunun farkındaydım, ama bir şeyler yapmak için artık çok geç olmuştu. Neden karakterlerin hiçbiri gerçek bir tehlikeyle karşı karşıya değil? Çünkü kötü adamların da korku içinde oldukları bir öykü anlatıyoruz. Filmin en büyük zayıflığı, yazılı olmayan bir kuralı yıkmasından geliyor: Kötü adam ne kadar başarılıysa film de o kadar başarılıdır. Bu en önemli kuraldır ve bu filmde kötü adam bir fiyaskoydu.

T : Daha iyi oynayan bir kötü adam, daha iyi bir film... Mükemmel bir formül! Claude Rains, Joseph Cotten ve Robert Walker sizin en iyi üç kötü adamınız olduğu için Aşktan da Üstün **(Notorious)**, Şüphenin Gölgesi **(Shadow of a Doubt) ve** Trendeki Yabancı'nın **(Strangers on a Train) bu kadar büyük filmler oldukları çok doğru.**

Bölüm : 10



Trendeki Yabancı (Strangers on a Train) ile gösterişli bir geri dönüş
Gerilim filmleri türünde tekel
Yerlerde sürünen küçük adam
Fahişe gibi eş
İtiraf Ediyorum (I Confess)
«Barbarca bir görmüş-geçirmişlik»
İtirafın mukaddesliği
Sadece tecrübe yeterli değildir
Polis korkusu
Bir «Ménage a trois» öyküsü

FRANÇOIS TRUFFAUT: Böylece 1950 yılına geliyoruz. Durumunuzun tam anlamıyla parlak olduğu döneme. Tıpkı Viyana'dan Valsler **filminden hemen sonra çektiğiniz** Tehlikeli Adam'la **yeniden prestij kazandığınız 1933 yılı gibi. Şimdi de** Kapri Yıldızı **ve** Sahne Korkusu'yla **gelen üstüste başarısızlıkları,** Trendeki Yabancı **ile (Strangers on a Train) gösterişli bir geri dönüş izliyor.**

ALFRED HITCHCOCK: Yeniden şu eski «açığı kapatmaya çalış» kuralına başvurduğumu söyleyebilirsiniz. Bilginiz için söyleyeyim, **Trendeki Yabancı,** yapmam istenilen değil, kendi seçtiğim bir romandı. Çalışmak için en doğru malzeme olduğunu hissetmiştim.

T : Kitabı okumuştum, çok iyi bir romandı, ama perdeye uyarlama konusunda bazı sorunlar çıkmış olmalı.

H : Oldu tabii, bu da başka bir noktayı gündeme getirdi. Ne zaman kendim gibi, esrarengizlik, heyecan ya da gerilim konularında uzmanlaşmış bir yazarla işbirliği yapsam, işler pek iyi gitmiyor.

T : Raymond Chandler'ı mı kastediyorsunuz?

H : Doğru, işbirliğimiz hiç yürümemişti. Karşılıklı oturuyorduk, ben «bu yöntemle neden olmasın?» deyince yanıtı «pekâlâ, eğer kendiniz bulmacayı çözebiliyorsanız, bana ne ihtiyacınız var?» oluyordu. Yaptığı iş de iyi olmadığı için filmi Czenzi Ormonde'yle tamamladım. Ben Hecht'in asistanlarından bir kadın yazar. İşlemleri bitirdiğim zaman Warners'ın başkanı, diyalogları yazacak birini bulmaya çalıştı, ama çok az yazar gönüllü çıktı. Hiçbiri öyküyü iyi bulmuyordu.

T : Beni pek şaşırtmadı. Ben de öyküyü okusaydım pek beğenmezdim. İşte filmi gerçekten görme gerekliliğini vurgulayan bir durum. Doğrusunu söylemek gerekirse aynı öy-

kü* başka biri tarafından yapılmış olsaydı ortaya iyi bir şey çıkmazdı. Özellikle Hitchcock taklitçilerinin, korku filmi yapmaya kalktıklarında ne kadar kötü duruma düştüklerini de gözönüne alacak olursak.

H : Bu türde bir tür tekel kurmuş olmak benim şansım. Öyle görünüyor ki, hiç kimse bu tür filmlerin kurallarıyla fazla ilgilenmiyor.

T : Hangi kurallar?

* Bir trende, tenis şampiyonu Guy (Farley Granger), hayranlarından Bruno (Robert Walker) adlı biriyle tanışır. Guy'ın özel yaşamını iyi bildiği belli olan Bruno, ona birbirleri için cinayet işlemeyi önerir. Bu teklife göre, Bruno, yeniden evlenmek isteyen, ama bir türlü karısından boşanamayan Guy'ın karısını öldürecektir. Buna karşılık Guy da, Bruno'nun son derece katı bir adam olan babasını öldürecektir. Guy, bu zalimce teklifi haklı olarak kabul etmez, ama teklifinin geri çevrilmesine aldırmayan Bruno, planın kendi payına düşen kısmını gerçekleştirerek Guy'ın karısını bir panayır yerinde boğarak öldürür.

Polis, Guy'ı sorguya çekerken, başka bir yerde olduğunu kanıtlayamaz. Hem ünlü olduğu hem de bir senatörün kızıyla olan ilişkisi nedeniyle polisler onu gözetim altında tutmaya karar verirler.

Guy'la bağlantı kuran Bruno, ondan pazarlıklarının ona düşen payını yerine getirmesini istemektedir. Guy, kaçamak cevaplar verir, ama katilin kimliğini bilmesinin verdiği suçluluk yüzünden, polis giderek onun davranışlarından daha çok kuşkulanmaktadır.

Bu durumu, kontratlarının uygulanmasında bir başarısızlık olarak yorumlayan Bruno, cinayetin işlendiği yer Guy'ın çakmağını koyarak onu zorlamaya karar verir. O gün çok önemli bir maçı olan Guy, Bruno'nun tehdidini yerine getirmesine fırsat vermeden onu yakalamak için zamana karşı yarışmak zorunda kalır.

Film, Bruno'nun yerinden kopan atlıkarıncanın altında parçalanarak ölmesi ve Guy'ın suçsuzluğunu açıkça ortaya koyan kanıtların bulunmasıyla son bulur.

H : Gerilim filmlerinin kurallarından sözediyorum. Bu alana az ya da çok bir tek benim sahip olmamın nedeni bu. Selznick, tümüyle güvenebileceği tek yönetmenin ben olduğumu iddia ediyordu, ama ne zaman onun adına çalışsam, «şu lanet olası makineli testere gibi kesmeler» diye adlandırdığı yöntemimden yakınıyordu. Filmlerin parçalarını öyle bir yöntemle çekerdim ki, hiç kimse bu parçaları tam ve doğru olarak sıraya koyamazdı. Tek yapabilecekleri şey, çekimlerin yapılması aşamasında beynimin içinde olanları izlemekti. Selznick, montaj-odasında üzerinde oynayabileceği bol miktarda film bulundurmaktan hoşlanan sinemacılar okulundan gelir. Benim yöntemimle çalışınca, stüdyoda hiç kimsenin filminizi eline alıp mahvedemeyeceğinden emin olursunuz. **Şüphe** filmi üzerindeki tartışmayı kazanmamın nedeni de bu...

T : Filmlerinizdeki bu kontrol unsuru sezilebiliyor. Her çekimin belirli bir yöntemle, belirli açıdan yapıldığı ve belirli bir zaman aralığını kapsadığı açıkça belli oluyor. Bunun tek istisnası, mahkeme salonu sahneleri ve kalabalığa gereksinme gösteren sahneler.

H : Bundan kaçınılamaz, elimde değil. **Trendeki Yabancı'** daki tenis maçı sahnesinde olanlar, gereğinden fazla çekilmiş malzemenin riskini gösteriyor. Kendi kendinize tasnif edebileceğinizden çok daha fazla malzeme var. Filmi montajcıya ayıklaması için veriyorsunuz ama geride ne kadarının kullanılmamış olarak kaldığını bilemiyorsunuz. İşte risk.

T : Trendeki Yabancı'daki en iyi şeylerden biri, önce bir istikamete giden ayaklar sonra diğerini gösteren zincirleme ayak çekimleridir. Ayrıca birbirine çapraz kesen raylar da var: Birbirleriyle karşılaşma ve yeniden ayrılma biçimlerinde bir tür simgesellik göze çarpıyor. Bu durum, İtiraf Ediyorum'daki **(I Confess) yön gösteren oklar için de geçerli. Filmlerinizi sık sık simgesel olgularla açıyorsunuz.**

H: Yön gösteren okları, Quebec'de görebilirsiniz. Quebecliler, tek yönlü caddeleri belirtmek için bu okları kullanırlar. **Trendeki Yabancı**'daki ray çekimleri ise, ayak motifinin mantıksal bir uzantısıdır. Pratik açıdan başka bir şey yapamazdım.

T : Neden yapamadınız?

H : Kamerayı yukarı kaldırmak mümkün olmadığı için ister istemez raylara çevrili kalmıştı. Farley Granger'la Robert Walker'ın ayakları kompartımanda çarpışıncaya kadar, daha yukarıya çıkmak istememiştim de.

T : Benim de söylemek istediğim bu. İki adamın ayağının kazayla çarpışması, ikisinin tüm ilişkisinin başlangıç noktası. Bu görüş, iki adamın da yüzünü o ana kadar göstermekten kaçınmanızla kuvvet kazanıyor. Aynı biçimde ayrılan raylar da, farklı yönleri, iki değişik yaşam biçimini belirtiyor.

H : Tabii, hemen hemen öyle. Büyüleyici bir biçim değil mi? Sonsuza kadar üzerinde çalışılabilir.

T : **Filmlerinizin çoğunda, bir şaşırtmayı ek bir hileyle güçlendirdiğinizi farkettim. Başka bir deyimle —düşündüğüm sadece Sapık değil— dikkatleri başka yöne çekecek hafif bir gerilim yaratmak için birazcık hileye başvuruyorsunuz. Öyle ki bunun hemen ardından gelen şaşırtmaca daha çarpıcı oluyor.**

H : Aklınızda hangisi var?

T : Trendeki Yabancı'da Farley Granger, Robert Walker'ın babasını öldürmeyi kabul ediyor. Buna karşın aslında niyeti, yaşlı adamı oğluna karşı uyarmak. Granger, geceleyin eve giriyor, babanın odası üst katta. Şimdi, eğer Granger parmak uçlarına basarak sessizce merdivenleri çıksaydı, izleyiciler biraz sonra neler olacağını bulmaya çalışacaklar ve belki de Granger'in, baba yerine yatakta Bruno'yu bulacağını bile tahmin edeceklerdi. Ama siz, tam merdivenin orta yerinde büyük bir köpeği göstermek suretiyle bu beklentiyi yok ediyorsunuz. Bu yöntemle soru şöyle oluyor: Far-

ley Granger, köpek tarafından ısırılmadan odaya girebilecek mi? Doğru mu?

H : Evet, bu sahnede **gerilim** etkisini önce korkutucu bir köpekle veriyoruz. Daha sonra da, odaya girip yaşlı baba yerine Robert Walker'la karşılaştığında ise **şaşırtmaca** etkisi ortaya çıkıyor. Köpeğin Farley Granger'in elini yalamasını sağlamaya çalışırken bir yığın sorunla karşılaştığımızı unutamam.

T : Orada hileli bir çekim kullandığınızı sanıyorum. Görüntü, ağır çekim de verilmemiş miydi?

H : Evet, sanıyorum öyleydi.

T : Filmin en kayda değer yanlarından biri de, zamanla yapılan cesur oynamalar, zamanın kâh uzatılması, kâh kısaltılması. Önce, Farley Granger'in tenis maçını bir an önce kazanmak için gösterdiği sürat. Sonra da Robert Walker'ın, Granger'in çakmağını kazayla lağıma düşürdüğü zaman kapıldığı panik. Bu iki sahnede de zaman iyice sıkıştırılmış- tıpkı bir limon gibi. Ardından Walker adaya çıktıktan sonra ipin ucunu bırakıyorsunuz. Çünkü gece olmadan Granger'e karşı kurduğu planı uygulaması mümkün değil. Panayır yerindekilerden birine, «burada hava ne zaman kararır» diye sorduğunda, zamandaki sıkışıklık ortadan kalkıyor. Havanın kararmasını beklerken gerçek zaman aralığı uzuyor. Zaman unsuruyla bu dramatik yönden oynayışınız gerçekten son derece çarpıcı.

Öte yandan, filmin final sahnesinde atlıkarınca olayında nedenini anlamakla birlikte kabul edemediğim bazı noktalar var. Sanıyorum şiddete dayalı bir sahneye ihtiyaç duydunuz, öyle değil mi?

H : Evet doğru. Onca renkli sahneden sonra, müzisyenlerin karşı sürüm diye adlandırdıkları bir şey koymazsak, filmin zayıflayacağını düşünmüştüm. Ama o sahneyi düşündükçe bugün bile hâlâ avuçlarım terliyor. Bildiğiniz gibi kısa boylu adam gerçekten de dönen atlıkarıncanın altından sürünerek ilerliyordu. Kafasını birkaç santim bile kaldırsa,

ölürdü. böyle bir sahneyi bir daha asla yapmayacağım.

T : Ama atlıkarınca parçalanırken...

H : Bu, büyük perdede minyatür bir parçalanmaydı. Bu sahnedeki en büyük zorluk, sahnenin her çekimde farklı açılardan alınmasıydı. Atlıkarınca çekimlerinin çoğu alçağa yerleştirilmiş kamera ile yapıldığından açının her değişiminde projektörleri de yerinden oynatmamız gerekiyordu. Perdeyi kamera mercekleriyle aynı çizgi üzerine yerleştirmeye çok zaman harcadık. Her neyse, atlıkarıncanın parçalanmasını büyük perdede minyatür parçalamayla verirken, insanları da perdenin önüne yerleştirmiştik.

T : Trendeki Yabancı **ile** Güneşte Bir Yer'in **(A Place In The Sun) kahramanlarının durumları arasında belirgin bir benzerlik var. Patricia Highsmith'in romanının Theodore Dreiser'in** Bir Amerikan Trajedisi'**nden (An American Tragedy) esinlenip esinlenmediğini merak etmemek elde değil.**

H : Olabilir. Gördüğüm kadarıyla **Trendeki Yabancı**'nın eksik yönleri, iki başrol aktörünün etkili olamaması ve senaryonun finalindeki zayıflık. Eğer diyalogların yazımı daha iyi yapılmış olsaydı, biz de karakterleri daha kuvvetli çizebilirdik. Gördüğünüz gibi, bu tür filmlerde en büyük sorun, ana karakterlerin sığ figürlere dönüşebilmesidir.

T : Cebirle ilgili figürler mi? Tüm yönetmenler için geçerli olduğuna inandığım bir ikilemi dile getirdiniz: Donuk aktörlerle güçlü bir filmsel durum mu yoksa karakterlerin iyi çizildiği, ama gezindikleri ortamın durgun olduğu bir çekim mi... Sanıyorum tüm filmleriniz, kuvvetli durumları temel alıyor. Trendeki Yabancı **da bir diyagram gibi dikkatle çizilmiş. Bu derece üstün bir biçemcilik hem akla hem de gözlere heyecan verdiği gibi, izleyici kitleler için de büyüleyici olabiliyor.**

H : Filmin tümünden ve ikinci derecedeki karakterlerden oldukça memnun kalmıştım. Öldürülen kadını özellikle beğenmiştim. Hatırlarsınız, plak dükkanında çalışan fahişeye benzer kadın. Bruno'nun annesi de iyiydi. En az oğlu kadar çılgındı.

T : Şu anda aklıma gelen tek kusur, filmin kadın başrol oyuncusu Ruth Roman.

H : Evet, Warner Brothers'ın başta gelen oyuncularından biriydi. Bu şirketten başka aktör almadığım için onu almam gerekiyordu. Ancak Farley Granger'den de fazla memnun kalmadığımı söylemem gerek. İyi bir aktördü ama o rolde William Holden oynasın isterdim, daha kuvvetliydi. Bu tür öykülerde kahraman ne kadar kuvvetli olursa, durum da o denli etkileyici olur.

T : Granger'in, Ölüm Kararı'nda çekici olmasına karşın Trendeki Yabancı'da pek öyle çekici olmamasından çıkarttığım sonuç, bunu bilerek yaptığınız; onu fırsatçı bir playboy olarak göstermek istediniz. Tam tersine Robert Walker ise oldukça şiirsel bir portre çiziyor, daha çekici olduğu kuşkusuz. Kötü adamı yeğlediğiniz biçiminde bir kanı uyanıyor.

H : Tabii, buna hiç kuşku yok.

T : Trendeki Yabancı **da dahil olmak üzere filmlerinizin çoğunda, rastlantılar ve akla uymayan olaylar bir yana, keyfi ve haksız olan birçok unsur var. Ama tam anlamıyla kendinize özgü ve kişisel olan sinema mantığınızın ışığında bunları öylesine bir yöntemle empoze ediyorsunuz ki, perdede göründükleri anda filmin en kuvvetli noktasını oluşturuyorlar.**

H : Sinemasal mantık, gerilim unsurunun kurallarını izlemelidir. Burada, otomatikman şu eski şikayeti gündeme getiren hadiselerden biriyle karşılaşıyoruz: «Ama neden polise gidip her şeyi anlatmıyor?» Polise gidememesinin nedenlerini açıkça oluşturduğunuzu unutmayalım.

T : Bu konuda tartışma yapılamaz. Bu film, tıpkı Şüphenin Gölgesi gibi sistemli bir biçimde «iki» figürü çevresinde yapılandırılmış. Burada da karakterlerin ikisi aynı ismi bile taşıyabilirlerdi. İster Guy, ister Bruno olsun, iki kişi içinde tek bir kişinin ruhu olduğu meydanda.

H : Evet doğru. Guy'ın karısını öldüren Bruno, ama Guy

sanki cinayeti kendisi işlemiş gibi. Bruno'ya gelince, o açıkça bir psikopat.

T : Daha sonraki filminiz İtiraf Ediyorum'u (I Confess) sevmemenizi anlıyorum. Senaryosu, Trendeki Yabancı'nın sınıfından. Doğrusu filmleriniz, karakterlerden biri cinayeti işlerken ötekinin de aynı şekilde suçlu sayılabileceği, karşılıklı değişebilir cinayetler çevresinde odaklanıyor. 1953 yılında Fransız eleştirmenler, filmlerinizin hemen hemen hepsinin aynı öyküyü anlattığını belirttikleri zaman oldukça şaşırdığınızı biliyorum. İtiraf Ediyorum, aynı motifin bir başka çeşitlemesi. 1902 yılında Paul Anthelme'in yazdığı İki Vicdanımız (Nos Deux Consciences) adlı bu vasat oyunun orijinalinin elinize nasıl geçtiğini merak ediyorum.

H : Louis Verneuil bana satmıştı.

T : Satmadan önce öyküyü size anlattığını sanıyorum.

H : Evet anlattı.

T : Size uygun olacağını düşündüğü için anlattı, öyle değil mi?

H : Sanıyorum öyle.

T : Louis Verneuil, kendi oyunlarından birini size tanıtmaya çalışabilirdi ya da bildiği çok sayıda oyundan bir tanesini anlatabilirdi. Burada sözü getirmek istediğim nokta, öteki filmlerinizi çok yakından anımsatan bir öyküyü size getirmiş olması.

H : Bana sadece «aklımda sizin ilginizi çekecek bir öykü var» demişti. Bana sunulan malzemeler genellikle benim için yanlış olur. Bir ajans «sizin için ideal bir malım var» der ve genellikle verdiği ya bir gangster öyküsü ya profesyonel cinayetleri anlatan bir şey ya da bir «kim yaptı» öyküsü olur, yani hiçbir zaman elimi sürmeyeceğim malzemeler. Her neyse, Verneuil bu oyunla bana geldi ve ben de satın aldığıma göre çok iyi bir satış işlemini gerçekleştirmiş oldu. Şimdi, şunu söyleyeyim, benim bir öyküyü satın almam demek, temasını da alıyorum anlamına gelmez. Bir öykü anlatırlar, eğer konu uygun, içerdiği durumlar da is-

teklerime göre geliştirilmeye yatkınsa mesele yok, filmin teması nasıl olsa sonradan ortaya çıkarılır.

T : Oldukça garip ve kendinize özgü bir yaklaşım, ama yürüdüğü sürece sanıyorum mantıklı. Sahne senaryosunun yazımı sırasında cinayetle ilgili unsurlarla dinsel unsurlar arasında uyum sağlamada bazı nazik sorunlarla karşılaştınızı tahmin ediyorum.*

H : Doğrusunu söylemek gerekirse, çok güç olduğu gibi, elde edilen sonuç da oldukça beceriksizce oldu. Tretman, mizahtan ve incelikten yoksundu. Filmin kendisinin mizah dolu olmasını kastetmiyorum. Benim kendi yaklaşımım daha ironik olmalıydı. Tıpkı Sapık'da olduğu gibi. Ciddiyetten uzak anlatılan ciddi bir öykü...

T : Eleştirmenler tarafından genellikle anlaşılamayan ilginç bir ayrım. Eğer bir filmin içeriği gülünçse, eleştirmenler de

* Hırsızlık yaparken yakalanan Quebec'deki bir kilise mezarcısı olan Alman mültecisi Otto Keller (Otto E. Hasse), avukat Vilette'yi öldürür. Daha sonra suçunu Rahip Michael'e (Montgomery Clift) günah çıkararak itiraf eder.

Buna karşılık Rahip Michael'a da, rahipliğe kabul edilmeden önceki günlere ait bir aşk ilişkisi nedeniyle, ölümünden önce Vilette tarafından şantaj yapılmaktadır. Keller de cinayet sırasında rahip cübbesi giymiştir. Rahip Michael'ın cinayet gecesi başka bir yerde olduğunu kanıtlayamamış olması olgusuyla birlikte, tüm bu rastlantılar, onun etrafına olumsuz koşullarla ağ gibi sarılmasına yol açar.

Polisin kuşkuları sonucu mahkemeye verilen Rahip Michael, günah çıkarma sırasında yapılan itirafların gizli tutulacağı yolundaki kutsal yeminine sadık kalarak kendisini temize çıkarması mümkün olduğu halde hiçbir şey söylemez. Oysa akla yakın bir kuşkunun doğrulanması sayesinde beraat edecektir. Mahkeme salonunda toplanan izleyeciler de ona hakaret yağdırmaktadır. Keller'in karısı, kocasına karşı çıkınca gerçek açığa çıkar. Keller tam kaçmaya kalkışırken polisler tarafından vurulur ve ölmeden önce son itirafını Rahip Michael'a yapar.

sizden yana çıkacaklardır, ama ciddi bir konuya mizahla yaklaşırsanız nereye varmak istediğinizi her zaman anlayamıyorlar. Kuşlar'da da bu durum sözkonusuydu: Elinizdeki malzeme ciddiydi ama sizin yaklaşımınız oldukça ironikti.

H : Doğrusunu söylemek gerekirse, ne zaman bir senaryo yazsak «onu bu şekilde öldürürsek çok eğlenceli olur» diye aramızda konuşuruz.

T : Filmlerinizde güç unsurların ne ağırbaşlı ne de saldırgan olmasının nedeni bu. Kuşkusuz korkutucu filmler yapmaktan hoşlanmak bir tür fikri planda kalmış sadizmi önermeye bağlıdır, ama gene de aynı zamanda oldukça sağlıklı olabilir.*

H : Ben de böyle düşünüyorum. Bazen bir anne de bebeğine duyduğu sevgiyi «böö, bırr...» gibi sesler el kol hareketleriyle korkutma oyunu oynayarak gösterebilir. Bebek belki korkabilir, ama aynı zamanda gülüp elini kolunu oynatır. Konuşmaya başlar başlamaz da daha fazlasını isteyecektir. Bir İngiliz kadın yazar, Sapık'ın «barbarca bir görmüş geçirmişlik» filmi olduğunu söylemişti. Kimbilir belki de haklıydı.

T : Ne olursa olsun, ilginç bir tanımlama.

H : Ve belki de doğru. Eğer Sapık ciddi bir film olma amacını taşısaydı, esrarengizlik ve gerilim unsurları taşımayan klinik bir vaka olarak gösterilirdi. Eldeki malzeme, bir hastalığın belgelerle anlatılmasında kullanılırdı. Tam bir akla yakınlığın ve özgünlüğün belgesellere has bir şey olduğu-

* 1947 yılında Hollywood'daki bir basın toplantısı sırasında Hitchcock şunları söylemişti: «Benim amacım, halkı sağlığa yararlı şoklara uğratmaktır. Uygarlık günümüzde o denli koruyucu bir hal almıştır ki, artık korkularımızdan içgüdüsel olarak kurtulma olanağımız kalmamıştır. Uyuşukluğumuzu gidermek ve ahlaksal dengemizi canlandırmak için tek yol, şok yaratacak yapay araçlara başvurmaktır. Buna ulaşmak, bana öyle geliyor ki, ancak sinema yoluyla olabilir.»

na daha önceden değinmiştik. Esrarengizlik ve gerilim türlerinde ise ciddi olmayan bir yaklaşım son derece gereklidir. Hem **İtiraf Ediyorum**'da hem de **Lekeli Adam**'da mizah **eksikliği** bu **filmlere** çok zarar verdi. Demek ki burada sorun şu: Ciddi bir konuyu işlerken insan her zaman alaycı bir yaklaşım göstermeli midir, göstermemeli midir. Bana öyle geliyor ki, İngiltere'de yaptığım bazı filmlerim çok hafif kaçtı, Amerika'da yaptıklarımın bazıları ise çok beceriksizceydi. Ancak her şeyi tam kıvamında yapmak dünyanın en zor işidir. Ancak film bittikten sonra insan tam olarak yargılayabiliyor. Cizvitlerden aldığım eğitimle **İtiraf Ediyorum**'daki beceriksizliğim arasında bir ilişki kurabildiniz mi?

T : Pek değil. Ben bu durumu, Otto Keller ve karısından kaynaklanan Almanlara özgü ağırbaşlılıkla daha çok hantallaşan Kanada ikliminin sertliğine yormuştum.

H : Evet orada bir miktar dengesizlik var. Öykü ne zaman karışık etnik toplulukların yaşadığı yerlerde geçse aynı sorunla karşılaşıyoruz: Amerikalılarla İngilizler ya da Fransız asıllı Kanadalılarla Amerikalılar... Bu durum, yabancı ülkelerde çekilmekle birlikte tüm karakterlerin İngilizce konuştuğu filmler için de sözkonusu. Buna bir türlü alışamadım.

Bunlar bir yana, kadın başrol oyuncusu olarak Anne Baxter'in oynamasını istememiştim. Daha önce **Miss Julie**'yi oynayan Anita Bjork'u istiyordum. Buna karşılık, Warner Brothers ona karşıydı, böylece Anita Bjork, ülkesinin fiyordlarına geri gönderilirken filme Anne Baxter'in alındığı bana telefonla bildirildi. Onunla ilk kez, çekimlerden bir hafta önce Quebec'deki Hotel Chateau Frantenac'ın yemek salonunda karşılaştım. Anne Baxter'le Anita Bjork'u kıyaslayınca bunun çok kötü bir değiş tokuş olmadığını söyleyebilir misiniz?

T : Evet, bu konuda sizinle aynı fikirdeyim, ama Montgomery Clift'in oyunu gerçekten dikkat çekiciydi. Tüm film boyunca davranışlarıyla ifadeleri son derece tutarlı. Her zaman son derece soylu bir havası var. Başına gelenlerden

duyduğu şaşkınlığı ise, sadece gözleri aracılığıyla sezebiliyoruz.

Film bir kez daha suçun aktarımı teması üzerine kurulmuş. Yalnız burada bu öge, din ve günah çıkartma üzerine kurulmuş. Montgomery Clift, Otto Keller'in suçu işlediği itirafını dinlediği andan itibaren sanki bir taraf olmuş gibi bir tavır takınıyor. Keller de zaten olayı öyle görüyor.

H : Sanıyorum temel olgu bu. Bir katilin günah çıkarmasını dinleyen herhangi bir rahip de bu olaydan sonra bir taraf haline gelir.

T : Kesinlikle öyle, ama burada sorun, toplumun bunun farkına varmaması. İzleyiciler filmi sevdiler, adeta filmle bütünleştiler, ama Clift'in konuşacağı umudunu sonuna kadar korudular, bu ise olayın yanlış anlaşıldığını gösterir. Sizin bu tür bir tepkiyi hiç ummadığınızdan eminim.

H : Aynı fikirdeyim. Dahası, izleyiciler bir yana, bazı eleştirmenler bir rahibin kendi yaşamını riske sokmak pahasına bir sırrın bekçiliğini yapmasının gülünç olduğunu düşündüler.

T : Başlangıçtaki olağanüstü rastlantı dışında hiçbir şeyin onları şoka uğrattığını sanmıyorum.

H : Katilin, rahip giysisini giydiği anı mı kastediyorsunuz?

T : Hayır, bunu yapmak zorunluydu. Şu anda aklımda olan rastlantı, kurban Willet'le ilgili. Katilin, soymak amacıyla adamı öldürdükten sonra günah çıkarmak için maktulün şantaj yaptığı rahibe gitmesi görkemli bir rastlantı değil mi?

H : Evet, sanıyorum öyle.

T : Sanırım, dostumuz akla yakınlığı oldukça rahatsız eden rastlantı buydu. Yalnızca gerçekleşmesi mümkün olmayan bir durum değil, aynı zamanda istisnai bir durumdu. Doğrusu, istisnaların zirvesi.

H : Eski moda bir entrika başlığı altına girer, evet. Ayrıca, hazır konu açılmışken, size bir soru sormak istiyorum. Bir öykü anlatmak, entrikadan yararlanmak neden artık

eski moda sayılıyor? Günümüzde Fransız filmlerinde de pek entrikaya rastlanmıyor sanırım.

T : Evet, ama bu sistemli bir şey değil. Toplumun geçirdiği değişimi, televizyonun etkisini ve eğlence alanında belgesellerin ve basın malzemesinin giderek yaygınlaşan kullanımını yansıtan bir eğilim, o kadar. Tüm bu etmenler, kurmacaya karşı tavrı belirliyor. Öyle görünüyor ki insanlar artık eski şablonlara bir hayli yan gözle bakarak, bu tür filmlerden uzaklaşma eğilimi gösteriyorlar.

H : Başka bir deyimle, entrikadan kaçış, iletişimin gelişmesinden mi kaynaklanıyor? Evet, mümkündür. Ben de bunları hissediyorum. Bugünlerde entrikadan çok herhangi bir durum çevresinde gelişen bir film yapmayı tercih ederdim.

T : İtiraf Ediyorum üzerinde konuşuyorduk, yeniden bu filme dönersek iyi olur. İzleyicilerin, rahibin konuşacağını umdukları için filmdeki entrika unsurundan rahatsız olduklarında anlaşmıştık. Bu durumun senaryodaki bir zayıflık olduğunu düşünüyor muydunuz?

H : Kesinlikle bir dezavantajdı. Eğer anafikir halka uygun değilse, bu durum filmin tümüne yansır. Bu da bizi başka bir genellemeye götürür : Herhangi bir durumu bir filme salt özgünlüğünü onayladığınız için veya kendiniz denediğiniz için ya da birisinden duyduğunuz için koymakla ille de ortaya iyi bir şey çıkmaz. Daima «bu doğrudur, ben gördüm» diyerek istediğiniz kadar kendinizden emin olabilirsiniz. İstediğiniz kadar tartışabilirsiniz, gene de bu ,halkın ya da eleştirmenlerin onayıyla karşılaşacaksınız demek değildir. Bu durumda, gerçeğin, kurmacadan daha garip olduğu fikrinden söz etmek zorundayız. Bir an Collier kardeşlerden biri gibi sefil ve inzivaya çekilmiş birilerini bir filminizde sunduğunuzu farzedin. Ne de olsa onlar gerçekten vardı, böyle birisini tanıyordum, ama böyle karakterlerin varlığına dair ne kadar ısrar edersem edeyim gene de onları filme koyamazdım, çünkü halk onları tanımadığı için kuşkuları devam edecekti.

T : Başka bir deyimle, alışılmamış şeylerdeki deneyiminiz ve bilginiz sadece filmde işlendiğinde kabul edilebilir .

H : İtiraf Ediyorum'da da sorun buydu. Biz Katolikler, bir rahibin kendisine günah çıkarma sırasında söylenen sırları açığa vuramayacağını biliriz, oysa Protestanlar, ateistler ve agnostistler (Tanrının gerçekliğinin bilinemeyeceğine inananlar) «çok saçma, hiç kimse böyle bir şey için sessiz kalıp yaşamını tehlikeye atmaz» dediler.

T : Bu durumda filmin temel fikrinin yanlış olduğunu mu söylüyorsunuz?

H : Evet, bu filmi hiç yapmamalıydık.

T : Filmin içinde çok sayıda iyi şeyler de var. Bunlardan biri Montgomery Clift'in daima yürürken gösterilmesi. Bu özellik filmin tümünü biçimleyen ileri bir hareket. Böylece Clift'in bütünlüğü olgusu da elle tutulur hale geliyor. Kahvaltı masasındaki sahne de özellikle Hitchcock sahnesi. Rahiplere kahve servisi yapan Otto Keller'in karısı, durmadan Montgomery Clift'in arkasından gidip geliyor. Bu arada Montgomery Clift'in ne yapmayı planladığını anlamaya çalışıyor. Rahipler arasındaki diyaloglar da tümüyle önemsiz. Sadece görüntüler yoluyla insan, sahnenin esas olarak kadınla Montgomery Clitf arasında döndüğünü anlıyor. Bu mesajı bu denli başarıyla verebilcek ya da en azından deneyecek başka bir yönetmen tanımıyorum.

H : Yani ses düzeni bir şey söylerken, görüntüler başka bir şey söylüyor, bunu mu kastediyorsunuz? Film yönetmenin temellerinden biri de budur. Gerçek yaşamda da hemen hemen böyle değil mi? İnsanlar, içlerindeki düşüncelerini başkalarına her zaman açıklamazlar. Konuşma oldukça önemsiz olabilirken gözler, bir insanın gerçekten ne düşündüğünü ya da hissettiğini iletecektir.

T : Evet, bu anlamda filmleriniz kesinlikle gerçekçi.

Bu arada Otto Keller'in davranışındaki dönüm noktası, karısına kan lekeli cüppeyi yıkamamasını emrettiği zaman başlıyor. Saf ve tam anlamıyla dindar bir kişi olma yolundaki iddialarından vazgeçtiği anda, kötü ve şeytansı bir ki-

şi olup çıkıyor ve kendisine günah çıkarmak için gelmiş kişiyi bilerek yok etmeye kalkışıyor.

H : Filmin düşüncesi böyle. Bu noktaya kadar imanına bağlı bir insan gibi davranmıştı.

T : Savcı rolündeki Brian Aherne'in tiplemesi oldukça ilginç. Onu ilk olarak elindeki bıçakla çatalı bir bardağın üzerinde dengede tutmaya çalışırken görüyoruz. İkinci görüşümüzdeyse yere sırtüstü uzanmış, içi su dolu bardağı alnının üzerinde dengede tutmaya çalışıyor. Bu iki olayın denge düşüncesiyle bağıntılı olduğu hissine kapıldım, sanki ikisi de, adamın değerler sisteminde, adaletin aile toplantılarında oynanan eğlenceli bir oyun olmaktan farksız bir yerde durduğunu ispatlamak için konulmuş.

H : Evet, genel olarak doğru. **Cinayet**'te de (Murder) savunma avukatıyla savcıyı, mahkemeye ara verildiği zaman birlikte yemek yerken göstermiştim. **Celse Açılıyor**'da ise Alida Valli'yi asılarak idama mahkum eden yargıç, evde karısıyla birlikte sessizce yemek yiyordu. İnsanın içinden yargıca «söyle bana, bir kadını ölüme mahkum ettikten sonra eve geldiğinde ne düşünüyorsun?» diye sormak geliyor. Buna karşılık Charles Laughton'un soğuk ve kılı kıpırdamayan tavrı, böyle bir soruya vereceği yanıtın şöyle olacağını akla getiriyordu : «Hiç düşünmüyorum!» Aynı düşüncenin bir başka canlandırımı ise **Şantaj**'da vardı. Mahkumu hücresine kilitleyen iki müfettiş, herhangi iki büro memuru gibi erkekler tuvaletine gidiyor ve ellerini yıkıyorlardı. Aslına bakarsanız, ben de aynı şeyi yaparım. **Sapık**'ın ya da **Kuşlar**'ın korkunç bir sahnesini çektikten sonra eve gittiğimde bütün gece kabuslarla boğuşmam. Yaptıklarım günlük çalışmanın bir parçasıdır. Elimden gelenin en iyisini yaparım ve iş orada kalır. Doğrusu, çekimler sırasında çok ciddi olduğum halde, olan bitenlere daha sonra gülebilirim. Ancak canımı sıkan bir şey var. Kurbanın yerinde olmanın nasıl bir duygu olabileceğini elimde olmadan düşünürüm. Yine polise karşı olan ebedi korkuma geliyoruz. Tutuklandıktan sonra bir polis aracında karakola götürü-

lürken, arabanın demir parmaklıkları ardından caddede tiyatroya giden, barlardan çıkan, gündelik yaşamın keyfinin tadını çıkaran diğer insanlara bakan bir kişinin duygularının neler olabileceğini daima hissetmeye çalışmışımdır. Hatta araba sürücüsünün polis arkadaşıyla şakalaşmasının bile görüntüsünü çizebilirim. Bundan da müthiş bir korku hissederim.

T : Evet ama bu iki denge örneğinin bende uyandırdığı çağrışımlar nedeniyle adalet terazisi görüşüne değinmiştim. Ayrıca filmleriniz çok özenli olduğundan...

H : Dolambaçlı bir yönden özenlidirler.

T : O denli özenle ve dikkatle yapılmışlar ki, bütün bu olayların yalnızca filmlerinizde geçmiş olabileceğine inanmak güç. Eğer öyleyse bunu kuvvetli sinemasal içgüdülere borçlu olduğumuzu düşünmemiz gerekir. Ne demek istediğime bir örnek daha vereyim. Montgomery Clift, mahkeme salonundan ayrılırken linç etmeye hazır düşmanca bir kalabalık etrafını sarıyor. Bu sırada Clift'in tam arkasında, çok üzgün görünen Otto Keller'in sevimli karısının yanında elma yiyen ve kin dolu bir ifadeyle bakan iğrenç ve şişman bir kadın görüyoruz.

H : Kesinlikle doğru. O kadını orada özellikle bulundurdum. Hatta elmayı nasıl yemesi gerektiğini bile gösterdim.

T : Evet, benim de söylemeye çalıştığım şey, tüm dikkatler perdedeki ana karakterler üzerinde yoğunlaştığı için bu tür özenli ayrıntıların genellikle halk tarafından farkedilememesi. Siz bütün bu ayrıntıları, kendi kişisel tatmininiz için ve tabii filmi zenginleştirmek adına koyuyorsunuz.

H : Böyle şeyleri yapmamız gerek, filmin tüm örgüsünü bir kanaviçe gibi doldurmalıyız. İnsanlar bu nedenle, tüm ayrıntıları farkedebilmek için filmi tekrar tekrar izleme ihtiyacını hissederler. Bazıları boşa harcanan çaba gibi görünse de aslında filmi sağlamlaştırırlar. İşte bu nedenle bu filmler yıllar sonra yeniden gösterime giriyor, zamana karşı ayakta kalıyor ve modası geçmiyor.

T : Montgomery Clift, İtiraf Ediyorum'da mahkemenin ken-

disine yönelttiği suçlamadan aklanıyor. Aralarında Ölüm Korkusu'**nun da yer aldığı birçok filmde olduğu gibi bu filmde de, sanık yasal yönden aklandığı halde, mahkeme üyelerinden birisinin verilen hükmü onaylamaması nedeniyle bir töhmet altında kalıyor.**

H : Kanıtlar, tam bir kanaat oluşturmada yetersiz kaldığı için bu duruma davalarda sık sık rastlanır. İskoçya mahkemelerinde ek bir hüküm daha vardır: Suçu ispatlanamamıştır.

T : Fransa'da şöyle ifade edilir: Kuşku nedeniyle sanık lehine beraat kararı.

H : 1890 yılında yapılan çok ünlü bir mahkeme vardı. Bu mahkemeyle ilgili iyi bir film yapılıp yapılamayacağını sık sık düşünmüşümdür ama **Jules** ve **Jim**'den bu yana bu düşünceden vazgeçmeye karar verdim. Gördüğünüz gibi ayrıca **ménage à trois**'yı da içeriyor. Gerçek bir öykü. Yaşlıca bir adamla genç karısı, Bay ve Bayan Bartlett, kasabanın papazı Reverend Dyson'la aynı evde yaşamaya karar vermişlerdi. Papazın elbisesi ve terlikleri de evin bir parçası gibidir. Yaşlı koca işe gitmek için evden ayrıldığında, papaz genç kadının başını kucağına alarak şiirler okur. Bu bende komik bir çağrışım yaratmıştı ve yaşlı koca sallanan sandalyesinde oturmuş piposunu içerken, papazın genç kadınla aşk yapmasını izlediği bir sahne çekmek isterdim. Onu halinden memnun olarak pipo içerken ve zaman zaman da piposunu çekerek öpücüğe benzer küçük sesler çıkarırken göstermek isterdim. Her neyse, öykünün devamını anlatayım.

Bir gün papaz dışardayken, yaşlı koca karısına zevklerini paylaşmak istediğini söyler. Kadının yanıtı şöyledir: «Hiçbir şey yapamam. Onu bana sen verdin, şimdi sana geri dönemem.» Her neyse, o günlerde Bay Bartlett, kloroform zehirlenmesinden ölünce Bayan Bartlett ve Reverand Dyson, cinayet suçundan tutuklandılar.

Dyson, polise bu genç ve güzel kadının kendisinden iki

şişe kloroform almasını istediğini anlatmıştı; boş şişeler bulunmuştu. Yapılan otopside Bay Bartlett'in sırtüstü yatıp uzandığı bir sırada öldüğü ve midesinin bu pozisyonda yatarken yandığı anlaşılmıştı. Bu da, onun ayaktayken kloroformu içine çekemeyeceği anlamına geliyordu. Zaten ortaya çıkarabildikleri tek nokta da buydu.

Tüm dava bu noktaya bağlanmıştı ve tıp uzmanları, kurbanın ölümü hakkında bir sürü varsayım öne sürüyor ama kesin bir sonuca varamıyorlardı. Yutma eylemi isteğe bağlı bir eylem olduğu için, Bayan Bartlett'le papazın, adam uykudayken boğazından aşağı kloroform dökmeleri mümkün değildi. Ayrıca adam uykudayken kloroformu dökmeyi başarmış olsalardı dahi kloroform nefes borusuna giderdi ve ciğerler de temiz olurdu. Bununla birlikte adamın intihar etmediğine dair de elde açık kanıt vardı. **İtiraf Ediyorum**'daki jüri kararında işte bu karardan esinlenilmişti. Bayan Bartlett'e karşı kuvvetli kuşkular olduğu halde, kloroformun nasıl alındığına dair hiçbir kanıt olmaması nedeniyle jüri onun «suçlu olmadığını» ilan etmişti.

Mahkeme salonundaki izleyiciler arasında sanığa karşı oldukça büyük bir sempati uyanmış olmalı ki, mahkeme kararı alkışlarla karşılanmıştı. O gece Bayan Bartlett avukatıyla birlikte tiyatroya gittiğinde, daha içeri girdikleri anda herkes onları ayakta alkışlamıştı.

Davanın ilginç bir yanı daha var. Bu konuda çok sayıda kitap yazıldı. Ayrıca meşhur bir İngiliz patoloji uzmanı yazdığı makalesinde bu konuyla ilgili olarak şöyle demişti: «Artık Bayan Bartlett özgürlüğüne kavuştuğuna göre, kendisinden bilim adına bu işi nasıl yaptığını anlatmasını rica ederiz.»

T : Jüri üyelerinin ve halkın Bayan Bartlett'e olan sempatisini nasıl yorumluyorsunuz?

H : Öyle görünüyor ki, kocasıyla olan evliliği aşk evliliği değildi, zorla evlendirilmişti. Önemli İngiliz devlet adamlarından birinin gayrımeşru kızı olduğuna, 15 - 16 yaşlarında

evlendirildiğine ve nikahtan sonra gemiye bindirip öğrenimini tamamlaması için gönderildiğine inanılıyordu. Her neyse, filmle ilgili olarak, bu düşünceyi oluşturan tek nedenin, size betimlediğim sahne olduğunu kabul etmeliyim: Halinden memnun bir halde piposunu üfleyen koca!

Bölüm : 11

Cinayet Var (Dial M For Murder)
Üç boyutlu (3-D) film
Tiyatro, eylemi kısıtlar
Arka Pencere (Rear Window)
Kuleshov deneyimi
Hepimiz röntgenciyiz
Küçük bir köpeğin ölümü
Görüntü boyutlarının dramatik amacı vardır
Şaşırtma öpücüğü gerilim öpücüğüne karşı
Patrick Mahon ve Dr. Crippen davaları
Kelepçeli Aşık (To Catch A Thief)
Perdede seks
Harry ile Derdimiz (The Trouble With Harry)
Dolaylı ifadenin yarattığı mizah
Tehlikeli Adam (The Man Who Knew Too Much)
Sırttaki bıçak
Zillerin çarpışması

FRANÇOIS TRUFFAUT. Şimdi, Cinayet Var'ı **(Dial M For Murder) yaptığınız 1953 yılına geçiyoruz.**

ALFRED HITCHCOCK. Bu film için konuşabileceğimiz pek fazla şey yok, değil mi?

T : Ben pek emin değilim. Bu filmin yapılması gerektiği için yapıldığını söyleyebilecek misiniz?

H : Yine para kazanmak için yapmıştım. O günlerde Warners'e kontratla bağlıydım. Aslında **The Bramble Bush** adlı bir senaryo üzerinde çalışıyordum. Öldürülmek istenen bir kişinin pasaportunu bilmeden çalan birinin öyküsüydü. Senaryo üzerinde uzun süre çalıştım, ama pek iyi değildi. O sıralarda, Broadway sahnelerinde başarılı olmuş **Cinayet Var'ın** haklarının Warners tarafından satın alındığını duydum. Hemen yapacağımı söyledim, sağlam işti.*

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

Ama genç kadın, beklenmedik biçimde saldırganın elinden kurtulmayı başarınca her şey ters gider. Boğuşma sonucu kadın, saldırganı öldürür. Kocası, uğradığı hayal kırıklığını gizleyerek yeni durum karşısında elinden gelenin en iyisini yaparak karısını sakinleştirir. Ama onun aşırı derecede işbirliğine yatkın davranışları, polis müfettişinde kuşku uyandırır ve müfettiş, kadının roman yazarı arkadaşın da yardımlarıyla bir tuzak kurar. Plan işler ve film, tenis hocası kocanın, bu neredeyse cinayetin «yazarı» olduğunun ortaya çıkmasıyla son bulur.

T : Süratle filme alındı, değil mi?

H : 36 günde...

T : Bu filmin ilginç bir yönü, bazı bölümlerinin üç boyutlu çekilmesi. Ancak ne yazık ki filmi Fransa'da düz versiyonuyla izledik. Sinema yöneticileri, filmi izleyebilmek için gereken Polaroid gözlükleri izleyiciye dağıtmakta tembellik etmişlerdi.

H : Filmdeki boyut izlenimi, özellikle alçak - açılı çekimlerde vardı. Kameranın yer döşemesiyle aynı hizada olabilmesi için, döşemede kameranın girebileceği ve ilerleyebileceği bir kanal açtırdım. Bunlar dışında, doğrudan boyut etkisi veren çok az sayıda efekt vardı.

T : Derinliğine verilmesi öngörülen nesneler arasında bir lamba, bir çiçek vazosu ve özellikle makas yer alıyordu.

H : Evet, Grace Kelly kendisini savunmak için tabancayı ararken. Ayrıca bir de anahtar deliğinden yapılan çekim vardı. Hepsi bu kadar.

T : Filmde oyunun kendisine sadık kaldınız mı?

H : Evet. Tiyatro oyunlarından film yaparken kullanılan yöntemlerle ilgili bir teorim var, bunu sessiz film çağında da yapıyorlardı. Sinemacıların çoğu, bir piyesi eline alıp, «ben bunu film haline getireceğim» diyor. Sonra da «açıp genişletmeye» başlıyor. Tiyatroda her şey sahne sınırları içine adeta hapsolduğu için, yapmak istedikleri şey olayı sınırları belli sahne setinin dışına taşıracak bir şeyler yapmaktır.

T : Biz buna Fransa'da «oyunu serbestçe ifade etme» adını veriyoruz.

H : Tüm işlemler en kısa şekilde özetlenir. Karakterlerden birinin piyeste taksiyle geldiğini düşünelim. Filmde taksinin gelişi, insanların taksiden çıkması, parayı ödemesi, merdivenleri çıkması, kapıyı çalması ve odaya girmesi gösterilir. Tüm bunlar, oda içinde geçecek uzun sahnenin tanıtılmasına hizmet eder. Eğer sahnede yer alan karakterlerden birisi, daha önceden yaptığı bir yolculuktan sözederse, filmde bu yolculuk «flashback» (geri-dönüş) yöntemiyle göste-

rilir. İşte bu teknik, temel niteliği sınırlı bir sahne içinde olayları vermek olan piyeslere karşı sinemanın sağladığı bir üstünlüktür.

T : İşin doğrusu, tiyatroda sahneye koyarken böyle bir yoğunluğu sağlamak çok güçtür. Üstelik bir oyunun dramatik etkisi perdeye aktarılma aşamasında tamamen ortadan kaybolabilir.

H : Sinemacıların sık sık yanılgıya düştükleri nokta budur. Oyuna ekledikleri şeylerle boş ve anlamsız yapaylıklar yaratırlar. **Cinayet Var'da** dış çekimlerden kaçınmak için elimden geleni yaptım. Müfettişin araştırma yaptığı sahnelerde, o da çok kısa olmak üzere iki üç dış çekim vardı. Hatta gerçek ayak seslerini alabilmek amacıyla döşemeyi bile mermerle **kaplattırdım. Başka** bir deyimle, yaptığım her şey, oyunun tiyatroda sağladığı etkiyi vurgulamak amacını taşıyordu.

T : Sahne gerçekliğini sağlama çabası, ses düzeninde de belirgindi. Bu açılardan bakınca, bu film Juno ve Paycock'tan **ve** Ölüm Kararı'ndan **çok daha üstündü.**

H : Kesinlikle...

T : Bu sözlerinizle, mahkeme salonunun tamamını göstermektense mahkeme olayını doğal bir arka plan içinde ve dönüp duran renkli ışıklar altında Grace Kelly'nin yüzüne yapılan yakın çekimlerle göstermenizin nedeni kendiliğinden açıklanıyor.

H : Bu yöntem, daha bir samimiyet yaratıyordu, bu yolla duyguların birliği sağlanmış oluyordu. Eğer mahkeme binasının tamamını göstermiş olsaydım, izleyiciler «şimdi ikinci filme başlıyorlar» diye düşünerek sabırsızlıkla öksürmeye başlayacaklardı.

Grace Kelly'nin giysilerinde de ilginç bir renk denemesi yapmıştık. Filmin başlangıcında daha parlak renkli giysiler giyerken, entrika geliştikçe bunlar koyulaşmaya başlamıştı.

T : Cinayet Var'ı bir yana bırakmadan önce ve bu filmi çok az tartıştığımıza göre, bu filmin, tekrar tekrar gördüğüm

filmlerinizden biri olduğuna değinmem gerekiyor. Her görüşümde daha çok sevmiştim.

Temelde diyaloglara dayalı bir film olduğu halde, kesmeleri, ritmi ve oyuncuların yönetimi o denli parlaktı ki, insan her cümleyi huşu içinde dinliyor. İzleyicinin dikkatini bir diyalog üzerinde dağıtmadan tutabilmek o kadar kolay değildir. Buradaki asıl başarının, altında büyük çabalar yatan bir şeyi son derece basit bir işmiş gibi göstermekten kaynaklandığını sanıyorum.

Ve sadelikten söz açılmışken eleştiriye cevap vermenin övgüye cevap vermekten daha kolay olduğunu biliyorum ama, gene de bu konuda cevap verirseniz çok sevineceğim.
H : Benim yaptığım, bir sahne oyunundan alınan bir öyküyü anlatmak için sinemasal deyimler kullanmaktı. **Cinayet Var**'da tüm olaylar, bir oturma odasında geçiyor, ama bunun hiç önemi yok. Bir filmin tüm sahnelerinin çekimini, telefon kulübesinin içinde de yapabilirdim. Bu kulübenin içinde bir çiftin olduğunu varsayalım. Önce elleri birleşiyor, sonra dudakları. Tam o sırada telefon ahizesine yaslanınca, ahize kancasından düşüyor. Onlar farkında bile değil ama, artık santraldaki kişi onların tüm özel konuşmalarını dinleyebiliyor. Burada drama, bir adım daha ilerlemiştir. İzleyici için, görüntülere bakmakla bir romanın açılış paragraflarını okumanın ya da piyesin açıklama diyaloglarını dinlemenin aynı şey olması gerekir. Tıpkı roman yazarının boş kağıtlarını malzeme olarak kullanması gibi, bir sinemacının da basit bir telefon kulübesini aynı amaçla kullanabileceği söylenebilir.

T : Benim en çok sevdiğim iki Hitchcock filminden biri Aşktan da Üstün **(Notorious), diğeri ise şimdi üzerinde konuşacağımız** Arka Pencere'**dir (Rear Window). Arka Pencere'nin konusunun Cornell Woolrich'in bir kısa öyküsünden alındığını biliyorum, ama bu öyküyü hiç okumadım.**
H : Odasına kapanıp kalmış bir hastayla ilgiliydi. Sanıyo-

rum, onun bakımını yapan bir kişi var, ama olaylar sırasında hiç görünmüyordu. Öykü, hasta bir kişinin penceresinden gördüğü şeyleri betimliyor ve yaşamının birden nasıl tehlikeye girdiğini anlatıyordu. Eğer yanlış hatırlamıyorsam, öyküdeki olaylar, katilin avlunun öteki yanından hasta adama nişan alması ve hasta adam Beethoven'in büstünü kavrayıp pencerenin önüne atınca, kurşunun Beethoven'e saplanmasıyla zirveye ulaşıyor.

T : Öykünün size çekici gelen yanının, teknik bir meydan okuma unsuru taşıması olduğunu sanıyorum : Filmin tamamı bir adamın bakış açısından verildiği gibi, büyük ve tek bir sette geçiyor.*

H : Kesinlikle. Tam anlamıyla özgün bir sinema filmi yapmak için bir fırsattı. Elinizde yerinden kıpırdayamayan ve dışarıyı izleyen bir adam var. Bu filmin bir parçası. İkinci parçası ise, onun tepkilerini gösteriyor. Bu, aslında sinemasal düşüncenin en özgün anlatımıdır.

Biliyorsunuz Pudovkin de bu konuyla ilgilenmişti. Montaj sanatı üzerine yazdığı kitaplarından birinde, öğretmeni Kuleşov'un bir deneyimini anlatıyor. Rus aktör Ivan Mosjoukine'in bir yakın-çekimini görüyorsunuz. Hemen ardından ölmüş bir bebeğin çekimi geliyor. Kamera yeniden

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

Mosjoukine'nin yüzüne dönünce, onun yüzünde acıma ve merhamet duygularını okuyorsunuz. Ardından ölü bebeği bir yana bırakıp bir tabak dolusu çorba gösteriliyor. Tekrar Mosjoukine'e dönünce, yüz ifadesi sanki aç bir insan izlenimi veriyor. Her ikisinde de aynı çekim kullanıldığı ve yüz hatları aynı olduğu halde, verdiği anlam farklı.

Aynı biçimde, pencereden dışarı bakınca sepet içindeki küçük köpeği gören Stewart'ın yakın çekimini ele alalım. Yüzünde şefkat dolu bir ifade var. Ama eğer küçük köpeğin yerine, açık pencere önünde cimnastik yapan yarı-çıplak bir kız gösterirseniz ve hemen ardından gülümseyen Stewart'a kesme yaparsanız, bu kez pis ve yaşlı bir çapkın izlenimi verecektir.

T : Stewart'ın sadece meraklı adamın biri olduğunu söyleyebilir misiniz?

H : Gerçek bir gözetleyicidir. Aslında, **«Observer»** gazetesi eleştirmenlerinden Bayan Lejeune, filmin kahramanı tüm vaktini pencereden dışarısını gözetleyerek geçiren bir kişi olduğu için Arka Pencere'nin iğrenç bir film izlenimi verdiğini yazmıştı. Bunun neresi iğrenç? Evet, adam röntgenci. Hepimiz biraz böyle değil miyiz?

T : Yalnız biraz mahrem bir filmi izlerken bile olsa hepimiz birazcık röntgenciyiz. James Stewart da burada hemen hemen film izleyen bir seyirci konumunda.

H : Bahse girerim ki, her 10 insandan dokuzu, yatağa girmek üzere soyunan çıplak bir kadın görse, hatta odasında dolaşan çıplak bir erkek görse, bir an duracak ve bakacaktır. Hiç kimse başını çevirip de «beni ilgilendirmez» demez. İsteseler jaluzilerini indirebilirler, ama hiç yapmazlar; pencerenin önünde durup öylece bakarlar.

T : Tahminime göre, başlangıçta sizi çeken şey, filmin özgün teknik yapısı olduğu halde, senaryo üzerinde çalışırken öykünün kendisine daha büyük önem vermeye başladınız. İster bilerek yapılmış olsun, ister rastlantı olsun, filmdeki avlu, küçük bir dünyaymış imajını veriyor.

H : Her türlü insan davranışını gösteriyor, gerçek bir bi-

reysel davranışlar endeksi. Eğer bunu başaramasaydık, film son derece boş ve anlamsız kalacaktı. Filmde görülenler belki küçük bir öyküler dizisi, ama sizin de dediğiniz gibi, aslında içinde yaşadığımız evrenin küçük bir aynası.

T : Bir ölçüde aşkla ilgili oldukları için, tüm öykülerin ortak bir çıkış noktası vardır. James Stewart'ın sorunu, Grace Kelly ile evlenmek istememesi. Buna karşılık pencereden gördüğü her şey aşk ve evlilik unsurlarının bünyesinde barındırıyor. Hiç seveni olmayan yapayalnız bir kadın, günün her saati yorulmak bilmeden sevişen genç evli çift, kendini içkiye vermiş bekar müzisyen, erkekleri peşinden koşturan küçük dansçı kız, kendilerini küçük köpeklerine adamış çocuksuz çift ve tabii kadının esrarengiz şekilde ortadan kayboluşuna kadar sürekli olarak birbirinin boğazına sarılan evli çift...

H : Filmin simetrik yapısı **Şüphenin Gölgesi**'ndeki yapıyla aynıdır. Avlunun bir yanında Stewart - Kelly çifti var. Erkek bacağı sakat olduğu için yürüyemezken, kadın özgürce gezebiliyor. Avlunun öte yanında ise yatağına bağlanıp kalmış bir kadın var. Onun da kocası rahatça eve girip çıkıyor.

Filmde hoşuma gitmeyen yanlardan biri de müziğiydi. Fransız Waxman'ı tanıyor musunuz?

T : Humphrey Bogart'lı birkaç filmin müziğini yapmıştı.

H : Evet, benim için de **Rebecca**'nın müziklerini yapmıştı. Avludaki karakterlerden birinin de müzisyen olduğunu anımsarsınız. Popüler bir şarkının beste aşamalarını vermek istemiştim. Filmdeki olaylarla birlikte şarkı da gelişecek, filmin final sahnesinde tüm orkestra aletlerinin eşliğinde banttan çalınmaya hazır hale gelecekti. Ancak istediğim gibi yürümedi, bu nedenle de hayal kırıklığına uğradım.

T : Aslında, filmin sonunda müzisyenin artık bitirdiği şarkıyı çaldığı anda, intihar etmeyi düşünen yaşlı hizmetçi kadının intihardan vazgeçmesiyle bu fikir iletiliyor. Zaten ay-

nı sıralarda, bitmiş şarkıyı dinleyen James Stewart da Grace Kelly'e aşık olduğunun farkına varmıyor mu?

Başka bir dokunaklı sahne de, çocuksuz çiftin köpeklerinin ölümünü öğrendikleri sahne. Buradaki en iyi yan, çiftin tepkilerinin kasten ölçü kaçırılarak verilmesi. Telaşlı bağrışlar ve çığlıklar var. Bu olay, ölen sanki bir çocukmuş gibi verilmiş.

H : Öyle tabii, küçük köpekleri aslında onların tek çocukları gibiydi. Bu sahnenin sonunda, karanlıkta sigara içen katil hariç, herkesin pencerelere çıkıp avluya baktığını farkediyorsunuz.

T : Bu sahne, filmdeki bakış açısının değiştiği tek an. Kamerayı bir an için Stewart'ın dairesinin dışına almakla, sahne tümüyle objektif hale gelmiş oluyor.

H : Evet doğru, bakış açısının değiştiği tek sahneydi.

T : Bir kuralınız var. Bir sahne dramatik yönden zirveye ulaşıncaya kadar mekanın kuşbakışı görünümünü vermiyorsunuz. Bu çekim de, kuralınızın yerine getirilmesi değil mi? Örneğin, Celse Açılıyor'da **mahkeme salonunda 50 dakika süren olaylar dizisi, küçük düşen Gregory Peck'in dışarı çıkmak üzere yürümesiyle zirveye ulaşıyor. İşte o anda, Peck'in yürüyüşünü uzak bir açıdan göstererek, salonun tam bir görüntüsünü veriyorsunuz. Yine** Arka Pencere'de, **avlunun tümünü ilk gösterişiniz, köpeğin ölümü üzerine kadının çığlık atmaya başladığı ve komşuların da neler olduğunu anlamak için pencerelere koştuğu ana rastlıyor.**

H : Kesinlikle. Görüntülerin boyutları, dramatik amaçla kullanılır, sadece arka plan oluşturmak için değil...

Geçenlerde yaptığım bir televizyon şovunda, teslim olmak amacıyla polis karakoluna giden bir kişiyi gösteren sahne vardı. Adamın içeriye girişini ve kapının ardından kapanışını yakın - çekimle verdim. Sonra adam, polislerden birinin masasının önüne geliyordu. Mekanın tümünü hiç göstermemiştim. Bana şöyle sordular: «Orasının polis karakolu olduğunu izleyicinin bilmesi için genel çekim gerekmez mi?»

Ben de şu karşılığı verdim: «Neden göstereyim ki? Polis şefinin kolunda üç şerit var, kameranın hemen de önünde... Yalnız bu bile bir fikir edinmek için yeterli. Dramatik anlarda çok işime yarayacak uzun bir çekimi neden burada harcayayım?»

T : Görüntüleri, daha sonraki kullanımlar için ayırarak ziyan etmeme görüşü çok ilginç. Başka bir şey daha: Arka Pencere'nin sonlarına doğru, katil Stewart'ın odasına girdiğinde şöyle diyor: «Benden ne istiyorsunuz?» Ve Stewart, yaptığı her şeyi merak yüzünden yaptığından ve davranışının haksız olduğunu bildiğinden söyleyecek söz bulamıyor.

H : Evet doğru, bir bakıma başına gelenleri hak ediyor!

T : Yine de, flaşı patlatıp katilin gözünü kamaştırarak kendisini savunuyor.

H : Bu flaş patlatması, bizi **Gizli Ajan'daki** mekanizmaya geri götürüyor. Anımsarsınız, İsviçre'nin gölleri, Alpleri ve çikolataları ünlüdür. **Arka Pencere'de** ise, mesleği gereği sahip olduğu kamera donanımını çevreyi gözetlemek için kullanan bir fotoğrafçı var. Kendisini savunması gerekince de, yine kamera donanımından bir parçayı, flaş lambasını kullanıyor. Bunu bir kural olarak, bir karakter ya da bir yerle ilişkili olan unsurlardan yararlanmak için sık sık yaparım. Eğer bu unsurların en üst düzeyde kullanılmasını gerçekleştiremezsem bazı şeyleri ihmal ettiğim hissine kapılırım.

T : Tüm bu açıları gözönüne alınca, filmin açılışı gerçekten kaydadeğer. Önce James Stewart'ın terli yüzüyle başlıyorsunuz, sonra tekerlekli sandalyedeki bacağına geçiyorsunuz. Ardından yanındaki masanın üzerinde duran kırık kamerayı, dergileri ve duvarda asılı duran araba yarışı resimlerini gösteriyorsunuz. Resimlerde devrilen arabalar var. Açılıştaki bu basit kamera hareketleriyle nerede olduğumuzu, ana karakterin kim olduğunu, mesleğini, hatta uğradığı kazanın nasıl olduğunu bile öğreniyoruz.

H : Benim yaptığım, bir öykü anlatmak için sinemanın ken-

di dilini kullanmak. Böyle bir yöntem, herhangi bir kişiyi alıp Stewart'a «bacağınız nasıl kırıldı?» sorusunu sordurmaktan ve «bir araba yarışının resimlerini çekerken, hızla giden arabalardan birinin tekerleği yerinden çıkarak bana çarptı» yanıtını almasından çok daha ilginç. Öyle bir sahne, sıradan bir şey olacaktı. Bence bir senaryo yazarının en büyük ayıplarından birisi, herhangi bir güçlükle karşılaştığı zaman «bunu bir dizi diyalogla hallederiz» diye düşünmesidir. Diyalog, aslında öyküyü gözleriyle anlatan insanların ağzından dökülen, diğer tüm seslerin arasında herhangi bir ses olmalıdır.

T : Farkettiğim başka bir nokta, aşk sahnesini oluşturma yönteminiz. Bu sahnede James Stewart evde yalnız başına otururken, ansızın Grace Kelly'nin yüzü çerçeveye giriyor ve onları öpüşürken görüyoruz. Böyle bir yöntemi niçin kullandınız?

H : Hiç zaman harcamadan önemli noktaya gelmek istediğim için. Buradaki öpücük sürpriz bir öpücüktür. Başka bir yerinde, gerilim öpücüğü de olabilirdi. Gerilim öpücüğü bambaşka bir şeydir.

T : **Öpüşme sahneleri, hem** Arka Pencere**'de hem de** Kelepçeli Aşık**'ta özel bir çekim yöntemiyle veriliyor. Yalnızca öpücüğün kendisi değil, kameranın yüzlere yaklaşımı da düzensiz ve ani hareketlerle gerçekleşiyor. Sanki bu film karelerine, kurgu odasında çift-baskı işlemi uygulamışsınız gibi.**

H : Hiç de değil. Tüm bunlar, bazen kamerayı elle sallayarak, bazen öne arkaya kaydırarak, bazen de her ikisini birden yaparak, filme getirdiğim nabız atışlarıdır. **Kuşlar**'da uygulamak istediğim, ama sonradan yapmadığım bir sahne olacaktı. Bunda, başlangıçta birbirinden ayrı olan, ama gittikçe birbirine yaklaşan iki insan yüzü olacaktı. Bu sahneyi, kamerayı ani bir hareketle kaydırmak suretiyle, hızlı kaydırma yoluyla bir yüzden aynı anda diğerine geçerek almaya çalışacaktım. Sürekli olarak bir yüzden diğerine gidecek ve iki yüz birbirine iyice yaklaştığı zaman, kamera-

nın kaymalarını yavaşlatıp hafif bir titreşim haline getirerek azaltacaktım. Bunu bir ara denemeliyim!

T : Arka Pencere, **bence tüm yönleriyle belki de en iyi senaryolarınızdan birisi. Yapısıyla, esin birliğiyle, ayrıntılardaki sağlamlığıyla...**

H : O günlerde kendimi son derece yaratıcı hissediyordum. Yani pillerim henüz bitmemişti. Filmin diyaloglarını, radyo yazarı John Michael Hayes hazırlamıştı. Cinayetin nasıl olacağı konusunda bazı sorunlar çıktı. Bu nedenle İngiliz basınından iki ayrı haberi konu olarak kullandım. Bunlardan birisi Patrick Mahon, diğeri de Dr. Crippen davasıydı. İlkinde Mahon, Güney İngiltere'de deniz kıyısındaki bir **bungalow**'da bir kızı öldürmüştü. Daha sonra da cesedi parçalara ayırarak trenin penceresinden parça parça dışarıya fırlatmıştı. Ancak cesedin başını ne yapacağını bilememişti. İşte, **Arka Pencere**'de herkese kurbanın başını aratma fikri buradan kaynaklanmıştır. Patrick Mahon, cesedin başını şöminenin içine yerleştirerek ateşe vermek suretiyle ortadan kaldırmaya kalkmıştı. Ama bu işlem sırasında, uydurma gibi görünen, ama aslında tamamen gerçek bir şey olmuştu. Tam cesedin başını ateşe yerleştirirken tıpkı bir tiyatro oyunundaki gibi gökgürültülü ve şimşekli müthiş bir fırtına başlamıştı. Bu arada, ateşin sıcaklığı nedeniyle cesedin gözleri iri iri açılınca Mohen, paniğe kapılmış, çığlık çığlığa plaja koşarak, saatler boyunca yağmur altında dolaşarak eve dönmeye cesaret edememişti. Bu arada ateş, cesedin başını tamamen yakmıştı.

Bu olaydan birkaç yıl sonra Scotland Yard'ın dört başmüfetişinden biri beni ziyaret etti. Mahon'un tutuklanışını izleyen günlerdeki soruşturmayı yürütmüştü. Cesedin başını bulma konusunda güçlüklerle karşılaştıklarını, külleri buldukları halde başın kendisini bulamadıklarını anlattı. Başın yandığını o da biliyordu, ama ateşe ne zaman konulduğuna ve yanma olayının ne kadar zaman aldığına dair bazı bilgiler gerekiyordu. Bu nedenle, kasaptan bir koyun başı almış ve aynı şöminede yakmıştı.

Gördüğünüz gibi, cinayet sonrasında parça parça kesilmiş insan organlarıyla ilgili davalarda, polisin karşılaştığı en büyük sorunlardan biri, cesedin başının yerini belirlemektir.

Dr. Crippen ise Londra'da yaşıyordu. Karısını öldürdükten sonra cesedini parçalamıştı. Komşuları, karısının ortadan kaybolduğunu farkedince de «Kaliforniya'ya gitti» diyerek o bilinen açıklamayı getirmişti. Ama Crippen bağışlanamaz bir hata işlemişti. Karısının ortadan kaybolmasından sonra, ona ait mücevherleri sekreterine verince, bu davranışı dedikodulara yol açmıştı. Scotland Yard olaya el attıktan sonra, bu işle Müfettiş Dew'i görevlendirmişti. Dr. Crippen, karısının yokluğu için gerçekten akla yakın bir mazeret bulmuştu ve artık orada yaşamak için Kaliforniya'ya gittiğinde ısrar ediyordu. Müfettiş Dew, işin içinden çıkamayınca neredeyse soruşturmadan vazgeçmek durumunda kalmıştı. Ama bazı formaliteler için kasabadan ayrıldığı anda Dr. Crippen sekreteriyle birlikte kaçtı. Bu olay, doğal olarak büyük yankılara neden oldu. Kaçak çiftin eşgaliyle ilgili bilgiler denizdeki tüm gemilere gönderildi. Bu olaylar, radyonun gemilerde ilk kullanılmaya başladığı yıllarda meydana gelmişti.

Şimdi izin verirseniz, Antwerp'den Montreal'e giden bu buharlı geminin güvertesine atlayarak olayın gerisini kaptanın ağzından vermek istiyorum.

Yolcular arasında kaptanın gözüne bir Bay Robinson'la genç oğlu çarpmıştı. Ayrıca, babanın oğluna karşı davranışlarının biraz yapay olduğunu da farketmişti. Meraklı bir kişiliği olan kaptan —ki bu merakıyla **Arka Pencere**'de bile yer alabilirdi— Bay Robinson'un Antwerp'den alınmış şapkasının, başına tam uyması için iç kısmının kağıtla doldurulduğunu bile farketmişti. Ayrıca çocuğun pantolonunun beline bir çengelli iğneyle tutturulmuş olduğunu anlamıştı. Aldığı tanımlayıcı bilgilere göre, Dr. Crippen'in takma olan alt ve üst dişleri biraz hatalı yerleştirilmişti. Bunun yanısıra burnunun üst kısmında, altın çerçeveli gözlüğünün

oluşturduğu çizgiler vardı. Kaptan, Bay Robinson'da da böyle bir işaret olduğunu belirlemişti. Bir akşam Bay Robinson'u yemeğe davet ederek, onun kahkahalarla gülmesini sağlayacak bir espri yaptı. Artık dişlerinin hatalı yerleştirilmiş olduğunu da anlamıştı.

Bu noktaya varınca, kaptan aranan çiftin gemide olduğunu bildiren telsiz mesajını kıyıya gönderdi. Mesaj çekildiği sıralarda, tesadüfen telsiz kabininin yanından geçmekte olan ve konuşmaları duyan Dr. Crippen, «şu telsiz ne harika bir icat, öyle değil mi?» demişti.

Her neyse, Müfettiş Dew mesajı alır almaz hemen **Canadian Pacific Line**'ın hızlı gemilerinden birine atlayarak St. Lawrence ırmağı üzerinde **Father Point** denilen yerde gemiye yetişti. **Montrose**'a yanaşarak doğrudan doğruya Bay Robinson'un yanına gitti ve «günaydın Dr. Crippen» dedi ve ikisini de geri getirdi. Mahkeme sonunda Crippen idam edilirken, kız beraat etmişti.

T : Demek; Grace Kelly'nin oynadığı mücevher sahnesi buradan kaynaklanıyor?

H : Evet, evlilik yüzüğünün yer aldığı sahne. Eğer kadın gerçekten yolculuğa çıkmış olsaydı, yüzüğünü de yanında götürürdü.

T : Bu filmde en sevdiğim yönlerden biri de, evlilik yüzüğünün çift anlam taşıması. Grace Kelly, James Stewart'la evlenmek istiyor ama Stewart hiç de öyle düşünmüyor. Kadın, katilin dairesine kanıt aramak için girdiğinde evlilik yüzüğünü buluyor. Yüzüğü parmağına taktıktan sonra elini sırtına götürerek dışarıya doğru sallıyor. Avlunun karşı tarafında elinde dürbünle katilin dairesini izlemekte olan James Stewart böylece hem kızın elini hem de yüzüğü görebiliyor. Bu yüzük, Grace Kelly için çifte zafer anlamını taşıyor. Yalnızca aradığı kanıtı bulmakla kalmayıp kim bilir belki de Stewart'ın kendisine evlilik teklif etmesi için ilham da vermiş olacaktır. Her şey bir yana, yüzüğün sahibi artık o'dur!

H : Çok doğru. İronik bir dokundurmaydı.

T : Arka Pencere'yi ilk kez gördüğüm sıralarda hâlâ eleştirmenlik yapıyordum. Filmin aşırı hüzünlü, bir hayli karamsar ve oldukça da şeytanca olduğunu yazdığımı anımsıyorum. Ama şimdi konuştuklarımızın ışığında filmi hiç de öyle görmüyorum. Hatta oldukça şefkat dolu bir yaklaşımı var. Stewart'ın penceresinden gördükleri, iğrenç şeyler değil, yalnızca zayıf yönlerini sergileyen ve mutluluk arayışı içinde olan insanlar. Filme bakış yönteminiz bu değil miydi?

H : Kesinlikle öyle.

T : *Kelepçeli Aşık*, dış çekimlerini Fransa'da yaptığınız ilk film. Filmin tümü üzerinde neler düşünüyorsunuz?

H : Ağırlığı olmayan bir öyküydü.

T : Arsen Lüpen öyküleriyle aynı çizgide. Cary Grant, artık kendisini emekliye ayırıp Cote d'Azur'da inzivaya çekilmiş «Kedi» (The Cat) isimli eski bir sosyete hırsızını canlandırıyordu. Yerleştiği bölgede de bir dizi mücevher hırsızlığı olunca, hem polisteki dosyası hem de bu konudaki uzmanlığı nedeniyle, doğal olarak ondan kuşkulanılıyor. Huzur içinde yaşamını sürdürebilmek için, kendi becerisine dayanarak hırsızı araştırmaya başlıyor. Bu araştırması sırasında, Grace Kely'nin kişiliğinde aşkı buluyor, sonunda suçlunun «kız - kedi» (She - Cat) olduğu ortaya çıkıyor.

H : Ciddiye almaya değmeyen bir filmdi. Bu filme ekleyebileceğim tek şey, gece mavisinden hoşlanmadığım için, gece sahnelerinde Technicolor mavisinden kaçınmaya çalışmamdı. Bu nedenle, gecenin kendi gerçek rengi olan koyu barut mavisini elde edebilmek için yeşil filtre kullandık. Ama tüm çabama karşın, yine de istediğim gibi olmamıştı.

T : Filmdeki entrika unsuru, diğer pek çok filminizde olduğu gibi, suçun başkasına yüklenmesi çevresinde dönüyordu. Ötekilerden farkı ise kötü adamın bu kez bir kız olması...

H : Bu rolde Brigitte Auber oynamıştı. Rolü vermeden önce, başrolünde oynadığı **Sous Le Ciel De Paris** adlı bir filmini izlemiştim. Julien Duvivier'in yönettiği o filmde, yer-

leşmek için kente gelen köylü kızını canlandırmıştı. Onu seçmemin nedeni, filmdeki karakterin villa çatılarına bile tırmanabilecek kadar çevik ve yapılı olmasının gerekliliğiydi. Aslında o günlerde Brigitte Auber'in, boş zamanlarında akrobat olarak çalıştığını bilmiyordum. Çok güzel bir rastlantı oldu.

T : Bu film sayesinde, basının ilgisi, sizin kadın kahramanlar hakkındaki görüşlerinize yöneldi. Daha önce defalarca, Grace Kelly'nin dolaylı cinsel çekiciliğinin sizin için uygun olduğuna değinmiştiniz.

H : Perdede cinselliğin de, bir gerilim unsuru olması gerektiğini düşünüyorum. Eğer cinsellik, aşırı biçimde göze çarpıyorsa ve çok belirginse gerilim olamaz. Filmlerimde hep görmüş geçirmiş sarışınları seçmemin nedenini biliyor musunuz? Biz, ancak yatak odasına girdikten sonra fahişeleşmeye başlayan, gerçek hanımefendilerin peşindeyizdir. Zavallı Marilyn Monroe, cinsellik sanki yüzünün her yanında yazılıydı. Brigitte Bardot da pek usta ve kurnaz bir kişi değildi.

T : Başka bir deyimle, sizi içteki ateşle dıştaki soğuk görünüm arasındaki paradoks ilgilendiriyor.

H : Kesinlikle. Cinsel yönden en ilginç kadınların İngiliz kadınları olduğuna inanıyorum. İngiliz kadınlarının, İsveçlilerin, Kuzey Almanların ve İskandinavların, cinsel yönlerden Latin kadınlarından, yani İtalyanlardan ve Fransızlardan daha heyecan verici olduğunu hep hissetmişimdir. Cinsellik ilan edilmemelidir. Okul öğretmenine benzeyen bir İngiliz kızı, sizinle hemen bir taksiye binmeye razı olacak ve hatta coşkun bakışlarınız altında pantolonunuzun fermuarını bile kendisi açacaktır.

T : Bakış açınızı takdir etmekle birlikte, bu yöndeki zevklerinizi toplumun büyük bölümünün paylaşacağından kuşkuluyum. Sanıyorum ki, erkek izleyiciler şehvet dolu kadınları yeğler. Bana öyle geliyor ki, Jane Russell, Marilyn Monroe, Sophia Loren ve Brigitte Bardot'un birçok eksiklerine karşın birer yıldız olmaları olgusu, bundan kaynakla-

nıyor. Toplumun büyük çoğunluğu, göze çarpan ve belirgin olan şehvet türünü tercih ediyor.

H : Söylediklerinizi belki doğru olabilir ama, bu oyuncuların oynadığı filmlerin genellikle kötü olduğunu siz de kabul edersiniz. Neden biliyor musunuz? **Şaşırtmaca** unsuru taşımayan sahnelerin anlamı olmuyor. İzleyiciye cinselliği **keşfetmesi** için hiçbir olanak tanınmıyor. **Kelepçeli Aşık**'ın açılışına bakın. Grace Kelly'i kasten buz gibi soğuk olarak görüntüledim. Klasik, güzel ve mesafeli bir görünümü olan profilinden kesmeler yaptım sürekli olarak. Daha sonra, Cary Grant ona otel odasının kapısına kadar eşlik ederken Grace Kelly ne yapıyor? Dudaklarını onun ağzına teslim ediyor.

T : Perdede «buz gibi bir cinsellik» şeklindeki görüşünüzü, bir ölçüye kadar izleyiciye empoze etmeyi başardığınızı kabul etmek isterdim, ama yine de izleyicilerin gözle görünen ve gerçek seks türünü yeğlediklerini düşünüyorum.

H : Belki olabilir. Her neyse, film bittiğinde izleyiciler büyük oranda tatmin olmuşlardı.

T : Bunu da biliyorum ama, tahminime göre, filmlerinizin erkek izleyicilerden çok kadın izleyicileri tatmin ediyor olmasının nedenlerinden biri de bu olmalı.

H : Şunu belirtmek istiyorum. Bir çift sinemaya gitmeye karar verdiği zaman, hangi filmi görecekleri konusunda son söz genellikle kadınlarındır. İzledikten sonra da filmin iyi ya da kötü olduğuna karar verecek olan yine kadınlardır. Perdedeki bayağılıkları ve adilikleri de, kendi cinslerinden biri yapmadığı sürece reddetmeyeceklerdir. Her neyse, **Cinayet Var**'dan **Kelepçeli Aşık**'a kadar her filminde, Grace Kelly'i daha fazla ortaya çıkarmak için ona her seferinde daha ilginç bir rol verdik.

Kelepçeli Aşık'ın oldukça nostaljik bir havası olduğu için, filmi tam anlamıyla mutlu bir sonla bitirmek istemedim. Cary Grant'ın Grace Kelly ile evlenmeyi kabul ettiği ağaç sahnesini çekmemin nedeni de budur. Kayınvalidenin

de gelip onlarla birlikte yaşayacağının anlaşılmasıyla final sahnesi biraz buruklaşır.

T : Bundan sonra alışılmamış bir film olan Harry ile Derdimiz'i **yaptınız. Bu filmin Paris'teki ilk gösterimi, Champs-Elysées'teki çok küçük bir sinemada yapılmıştı. Bir iki haftadan fazla gösterilmeyeceği sanılırken, altı ay boyunca kapalı gişe oynadı. Bu ilginin Parislileri eğlendirmesinden mi yoksa izleyicilerin büyük oranda İngiliz ve Amerikalı turistlerden oluşmasından mı kaynaklandığını hiçbir zaman çözemedim. Dünyanın diğer ülkelerde pek başarılı olmadığını sanıyorum.***

H : Romanı kendim seçtim, istediğim gibi özgürce çalışma izni verildi. Film bittiği zaman dağıtımcılar filmin işletmesini nasıl gerçekleştireceklerini bilemediler. Çok özel bir film olduğunu düşünüyorlardı, ama ben filmimi hiçbir zaman böyle görmedim.

Jack Trevor Story'nin bir romanından alınmıştı. Öyküyü pek değiştirmedim. Oldukça zengin olan mizahi yönü tam benim zevkime göreydi. En iyi sahnelerden biri, ihtiyar Edmund Gwenn cesedi sürüklemeye çalışırken yanına gelen bir kadının «ne derdin var kaptan?» demesiydi. Ben-

* Vermont'un kırsal kesiminde bir sonbahar günü üç el silah sesi duyulur. Ormanda oynayan bir çocuk, bir cesetle karşılaşır. Yapılan araştırma sonucu, cesedin Harry'e ait olduğu anlaşılır. Aralarında daha önce Harry'i öldürmeye teşebbüs etmiş eski karısı Jennifer (Shirley MacLaine), bir ressam (John Forstythe), emekli kaptan (Edmund Gwenn), yaşlı hizmetçi ve bir doktor da olan çeşitli kişiler, kaza sonucu ölümden birbirlerinin sorumlu olduğuna inanmaktadırlar. Bu karmaşaya ek olarak Harry, en can sıkıcı anlarda katılaşan cesedin tüm parlaklığı içinde ortaya çıkmaktadır. Bu arada Harry'nin doğal nedenlerden öldüğü ortaya çıkar ve topluluk sakin günlerine geri döner. Ama Jennifer'in olağanüstü cazibesine kendini kaptıran ressam için, hiçbir şey artık eskisi gibi olmayacaktır.

ce son derece hoş bir şey; üstelik de tüm öykünün özü.

T : Bu filmi çok sevdiğiniz anlaşılıyor.

H : Geleneksel olana karşı çıkmaya, klikleri parçalamaya, bir kontrast oluşturmaya her zaman özel bir ilgi duymuşumdur. **Harry** ile melodramı karanlık ve siyah gecelerden kurtarıp dışarıya, gün ışığına çıkardım. Sanki ağır ağır akan bir derenin kıyısında cinayet işlenmesi ve bir damla kanın tertemiz suya damlaması gibi... Bu zıtlıklar, bir karşıtlık oluşturarak, insanların ortak yaşamındaki ortak noktaları daha yukarı düzeylere çekerler.

T : Çirkin ve korkutucu unsurların —ki bu unsurlar, kolaylıkla iğrençlik ve alçaklık haline dönüşebilirler— iğrençliğe düşmeden nasıl filme alınabileceğini göstermedeki başarınızı burada belirtmem gerekiyor. Hatta çoğu zaman bu unsurları, büyüleyici bir hale de getiriyorsunuz.

Filmin sonlarına doğru, her karakterin birer dilekte bulunma şansının olduğu bir sahne yer alıyor. Shirley MacLaine, dileğini yanındakinin kulağına fısıldadığından, dileğinin ne olduğunu tam olarak kestirmek mümkün değil, ama insan yine de çok özel bir şey olması gerektiği hissine kapılıyor. Hemen ardından dilediğinin, çift kişilik bir yatak olduğunu öğreniyoruz. Böyle bir bölüm, kitapta yer almıyordu, değil mi?

H : Hayır yoktu. Filme, John Michael Hayes eklemişti.

T : Yapılan bu küçük ekleme, finale ilgiyi artıran bir tür gerilim dolu soru işareti yaratıyor.

H : Bu sahneler, diğer filmlerimdeki «crescendo» veya «coda» bölümleriyle eşdeğerlidir. Buna benzer bir şeyi, **Yaşamak İstiyoruz**'da ve **Ölüm Kararı**'nda da yapmıştık.

Harry ile Derdimiz, Shirley MacLaine'in ilk filmiydi. Bu filmde çok iyiydi, sonra da hep iyi götürdü zaten. Genç adamı oynayan John Forsythe ise şu sıralarda televizyonda çok ünlü. Bir ara benim yaptığım bir saatlik şovlarda da başrol oynamıştı.

T : Bu filmdeki mizah ögesi, sadece tek bir araca dayalıdır. Sinir bozucu bir soğukkanlılık, bir kayıtsızlık... Filmdeki

kişiler, cesetten o denli kayıtsızlık içinde sözediyorlar ki, sanki bir paket sigara hakkında konuşuyorlar.

H : Zaten anafikir de buydu. Beni hiçbir şey, imalı konuşma kadar güldüremez.

T : Tehlikeli Adam'ın (The Man Who Knew Too Much) İngiliz ve Amerikan versiyonları arasındaki farklardan daha önce sözetmiştik. Hiç kuşkusuz bu farklardan biri, yeni çevrimde James Stewart'ın gösterdiği üstün performans. İyi bir aktör ve bu filmde siz, hiç kuşkusuz en iyi yönlerini ortaya çıkarmışsınız. Çalışmalarınızda Cary Grant'la James Stewart, karşılıklı olarak değiştirilebilir gibi görünse de, aslında onları farklı yöntemlerle kullanıyorsunuz. Cary Grant'lı filmleriniz mizahı vurgularken, James Stewart'lı filmlerinizde duygusallık ön plana çıkıyor.

H : Son derece doğal. Benzer noktaları olduğu halde, aslında ikisi de birbirinden oldukça farklıdır. James Stewart, **Tehlikeli Adam**'da dürüst ve sessiz bir kişinin portresini çizdi. Cary Grant olsaydı, onun yaptığını bu şekilde yapamazdı. Eğer filmde Cary Grant'ı kullanıyorsam, karakter de farklı olacak demektir.

T : Farkettiğim kadarıyla, sansür sorunuyla yüzyüze gelmemek için, belirli bir ülkenin ismine değinmekten kaçınmaya çaba gösterirken, başka birtakım sorunlarla karşılaştınız. Filmin ilk çevrimi İsviçre'de başlarken, ikincisi Fas'ta açılıyor. Ayrıca, Halk Cumhuriyetlerinden birini temsil etmekle görevli diplomatın hangi ülkeyi temsil ettiği de açıkça belirtilmemiş.

H : Kuşkusuz, herhangi bir ülkeyle **aram** bozulsun istemedim. Burada vurgulamak istediğimiz şey, casusların elçiyi öldürerek İngiliz hükümetini rahatsız etmek istemeleriydi. Bu arada canımı sıkan asıl nokta, elçi rolünü oynayacak olan aktörün seçimi oldu. Bu konuda kadro oluşturma bölümünün değerlendirmelerine güvenemiyorsunuz. Onlardan asansörcü çocuk rolünü oynayacak birisini bulmalarını istediğinizde, o büyük dosyalarını raftan indirip «A» harfini

bulduktan sonra daha önce asansörcü çocuk rolü oynamış her aktörü telefonla tek tek arıyorlar sanki.

T : Bu yöntemle mi çalışıyorlar?

H : Hemen hemen böyle. Londra'da film çekerken elçiyi oynayacak bir aktör bulmalarını istemiştim. Bana keçi sakallı ve kısa boylu bir yığın adam gönderdiler. Onlara tek tek «daha önce kimleri oynadınız?» diye sorduğumda kimisi «şu şu şu filmlerde başbakandım» derken kimisi de, «şu şu şu filmlerde içişleri bakanı rolündeydim» diyordu. Sonunda o kadar bıktım ki, kadro oluşturma bölümünü arayarak artık yeni yeni elçiler göndermemelerini, adamlarından birini gazete arşivine göndererek, o günlerde Londra'da yaşayan tüm yabancı elçilerin resimlerini bulmalarını istedim. Resimlere baktığımda, elçilerin bir tanesi bile keçi sakallı değildi!

T : Sizin seçtiğiniz aktör son derece iyiydi. Tamamen saçsız başı, yumuşacık ve tatlı bakışlarıyla tıpkı bir çocuk gibiydi.

H : Kopenhag sahnelerindeki en ünlü aktörlerden biriydi.

T : Filmin Marakeş'teki açılışına yeniden dönelim. Orijinal versiyonunda Pierre Fresnay tabancayla vurulmuştu. Burada ise Daniel Gelin sırtından bıçaklanıyor.

H : Sırta saplanan bıçak, çok çok eskiden aklıma gelen bir fikirden kaynaklanıyor. En sonunda, bu eski düşüncemi, bu filmimde kullanmayı başardım.

Sözünü ettiğim düşünce, Hindistan'dan kalkan bir geminin dörtte üçü Hintli olan mürettebatıyla Londra limanına girmesini göstermekti. Polis tarafından izlenmekte olan gemicilerden biri, bu kovalamaca sırasında bir pazar sabahı, St Paul Katedrali yönünde giden bir otobüse binmeyi başarıyor. **Whispering Gallery** denilen bir yerde iniyor, ama orada da polisler var. Denizci bir yöne koşarken polisler başka yöne koşuyor. Tam yakalanmak üzereyken sıçrayarak kilisenin en mukaddes yerine düşüyor. Ce-

maatten hayret dolu seslerin yükselmesiyle ayin bölünüyor ve koro da okuduğu ilahiyi kesiyor. Herkes, adamın düştüğü yere aceleyle koşup vücudunu çevirince, sırtında bir bıçak saplı olduğunu görüyor. Halktan bir kişi, elini denizcinin yüzüne dokundurunca, siyah rengin kalktığını ve altında beyaz çizgilerin belirdiği görülüyor. Adamın gerçek Hintli olmadığı böylece açığa çıkıyor.

T : Bu bölüm, yani yüzdeki beyazlar, filmde Daniel Gelin'in öldürüldüğü...

H : Evet ama bu düşüncemi hiçbir zaman bitiremedim. Polisten kaçmakta olan bir kişinin, yere düştükten sonra nasıl olup da sırtından bıçaklandığı bilmecesini işlemek ilginç olacaktı.

T : Tahrik edici bir düşünce. Ayrıca boyalı yüz de güzel bir yöntem. Ama bu sahnede garip bir şey var. James Stewart, Daniel Gelin'in siyaha boyanmış yüzüne elini dokundurduktan sonra kaldırdığında, mavi bir leke olduğunu görüyoruz. Oldukça esrarengiz görünüyor.

H : Evet, bu da bitmemiş başka bir düşünceydi. Takip sekansının başında, Daniel Gelin'in Marakeş'teki pazar yerinde yüz boyayan adamlarla çarpıştığı bir sahne olacaktı. Yanlarından geçerken ayakları ve giysileri mavi boyaya bulanacaktı. Öyle ki, koşarken arkasında mavi ayak izleri bırakacaktı. Şu bizim eski kan izlerinin değişik bir çeşidiydi. Kovalayanlar, kırmızı yerine mavileri izlemiş olacaklardı.

T : Tıpkı, yürüdüğü patikaya, küçük beyaz taşlar atan Tom Thumb gibi.

1934'deki İngiliz versiyonuyla 1956'daki Amerikan versiyonundaki Albert Hall sahneleri arasındaki farkları daha önce tartışmıştık. İkincisi çok daha süper düzeydeydi.

H : Evet ben de, ilk versiyon üzerinde konuşurken gereken her şeyden sözettiğimize inanıyorum. Yine de eğer tüm izleyiciler çalınan müziğin notalarını okuyabilseydiler, bu

sahnenin çok daha büyük etki yapabileceği düşüncesinden kurtulamıyorum.*

T : Neden peki?

H : Zillerin rolünü herkesin anlayabilmesi için büyük zorluk çektim. Kameranın, müzisyenin notalarını adeta yalayarak geçtiği o anı anımsıyor musunuz?

T : Evet, nota sehpasının tam yanından yapılan bir kaydırma çekiminiz vardı.

H : Bu çekimde kamera, müzisyenin çalması beklenen tek notaya gelininceye kadar tüm sessiz pasajlarda hareket halindeydi. Eğer izleyiciler, notaları da okuyabilseydiler, gerilim daha kuvvetli olmaz mıydı?

T : Tabii öylesi daha ideal olurdu. Orijinal versiyonda müzisyenin yüzü görünmediği halde, ikinci çevrimde bu hatanın düzeltildiğini gördüm. Unutmadan söyleyeyim, müzisyenin yüzü biraz size benziyordu.

H : Sadece bir rastlantı!

T : Tümüyle duygusuz ve vurdumduymaz bir görünümü var.

H : Müzisyen, cinayet sırasında kullanılacak aletlerden biri olacağının farkında olmadığı için bu görünümü önem kazanıyor. Kendisi gerçi işin farkında değil, ama aslında bir bakıma gerçek katil O'dur.

* Diplomatı öldürmekle görevlendirilen casusa, Albert Hall'deki konser esnasında, sıra tam zilleri çalacağı tek notaya geldiğinde ateş etmesinin söylendiği ve böylece öldürücü darbenin sesinin duyulmayacağının belirtildiğini okurlar anımsayacaklardır.

Bölüm : 12



Lekeli Adam (The Wrong Man)
Mutlak özgürlük
Ölüm Korkusu (Vertigo)
Her zamanki alternatifler : Gerilim ya da şaşırtmaca
Nekrofili
Setteki Kim Novak
Hiç filme alınmayan iki proje
Bir politik gerilim filmi
Gizli Teşkilat (North by Northwest)
Fotoğraflı belgeselin önemi
Zaman ve mekanla ilgilenme
Absürdün pratiği
Hiçbir yerden gelmeyen ceset

FRANÇOIS TRUFFAUT. Bundan sonra, gerçek yaşamdan alınma bir gazete haberine dayalı bir öyküye sadık kalarak Lekeli Adam'ı **(The Wrong Man) yaptınız.**

ALFRED HITCHCOCK. Bu filmin senaryosu, «**Life**» dergisinde okuduğum bir öyküyü temel alıyordu. 1952 yılında oldu sanıyorum, New York'taki Stork Klüp'de çalışan müzisyenlerden biri, sabaha karşı saat 2'de evine gittiğinde, kapının önünde yakasına yapışan iki kişiyle karşılaşıyor. Müzisyeni sımsıkı tutan bu iki kişi peşinden onu sürükleyerek barlara, çevrede toplananlara «bu muydu?» diye soruyorlar. Sonuçta, müzisyen tutuklanarak yol kesip adam soymakla suçlanıyor. Tamamen suçsuz olduğu halde mahkemeye çıkarılıyor. Başlarına gelen bu olaylar, karısının da aklını kaybederek akıl hastaneye kaldırılmasına neden oluyor.

Kadın belki de hâlâ oradadır. Mahkemedeki jüri üyelerinden bir tanesi, müzisyenin suçlu olduğuna öylesine kanaat getirmiş ki, savunma avukatı tanıklardan birinin sorgulamasını yaparken ayağa kalkarak; «Sayın yargıç, böyle şeylerle uğraşmanın ne gereği var?» diyor. Geleneklerin bu şekilde ihlal edilmesinin sonucu mahkeme görevsizlik kararı alıyor. Bu arada, yeni duruşma başlamadan önceki günlerde, polis gerçek hırsızı yakalıyor.

Başkasının işlediği bir suçtan dolayı acı çeken masum bir insanın bakış açısından tüm olayları yansıtırsak, bu öykünün ilginç bir film olabileceğini düşündüm. Müzisyenin başına gelen bu acı deneyin en müthiş yanlarından biri de, müzisyen suçsuz olduğunu iddia ettiği zaman, çevresindeki insanların «evet, tabii» diyerek ona inanır gibi görünmeleriydi.

T : Bu konunun size uygun gelmesinin nedenini anlayabiliyorum : Çok sevdiğiniz bir temanın, gerçek yaşamdan alın-

ma somut bir örneği, yani başkasının işlediği suçtan dolayı başı derde giren bir insan... Tüm kanıtlar da aleyhinde...

Merak ettiğim konu, filminizin ne derece otantik olduğu. Başka bir deyimle, gerçeklerden yola çıkmayı niçin ve nereye kadar gerekli gördünüz?

H : Çok güzel bir soru. Bu filmin çekimleri sırasında çok şey öğrendim. Örneğin otantikliği sağlamak adına, gerçek olaya karışmış insanlar da dahil her şey, aynen yeniden biçimlendirildi. Hatta bu insanlardan bazılarını birkaç episodda da kullandık, diğer oyuncuları da olabildiğince az tanınmış kişiler arasından seçtik. Çekimleri, olayların gerçekten meydana geldiği yerlerde yaptık. Mahkumların yatak takımlarını ve giysilerini nasıl kullandıklarını hapishaneye giderek yerinde gözlemledik. Henry Fonda için boş bir hücre bulduk ve mahkumların her gün yaptıkları bu tür gündelik işleri ona da yaptırdık. Ayrıca müzisyenin karısının gönderildiği psikiyatri kliniğinden de yararlandık, doktor rollerini de gerçek doktorların oynamasını sağladık.

Tüm sahneleri gerçeğe uygun olarak yapılandırılan bir film çekiminde insanın neleri öğrenebileceğini gösteren bir örnek var elimizde. Filmin sonunda gerçek suçlu, bir şarküteri dükkanını soymaya çalışırken dükkan sahibi kadının cesareti sayesinde yakalanıyor. Bu sahneyi, adamın dükkana girip silahını çekmesi ve kasadaki paraları istemesi şeklinde vermeyi düşünmüştüm. Kadın da bir yolunu bulup alarma dokunmayı başaracak ya da bir boğuşma sonunda hırsız yakalanacaktı. Oysa olayın gerçek şeklinde —ki filmde kullandığımız yöntem de buydu— adam dükkana girip kadından sosis ve jambon istemişti. Kadın tezgahın arkasına geçmek için tam yanından geçerken cebindeki tabancayı çıkararak ona doğrultmuştu. Kadının elinde de jambonu kesmek için aldığı büyük bir et bıçağı vardı. Ve kadın, sinirlerine hakim olmayı başararak elindeki bu bıçakla adamın karnını göstermiş, bu arada biraz geri çekilip ayağını iki kez yere vurmuştu. Oldukça telaşlanan adam, «sakin olun bayan» demişti. Ama şaşılacak kadar sa-

kin olan kadın bir milim bile kıpırdamadan durmuş ve tek kelime konuşmamıştı. Kadının kararlılığı karşısında duralamak zorunda kalan adam ne yapacağını bilemez olmuştu. Tam o sırada, kadının ayağını yere vurarak haber verdiği kocası, dükkanın altındaki kilerden çıkarak hırsızı omuzlarından tuttuğu gibi yiyecek raflarının bulunduğu köşeye doğru itmişti. Kadın da hemen telefonla polisi aramıştı. Korkuya kapılan hırsız, «bırakın gideyim; karım ve çocuklarım beni bekliyor» diye yalvarmaya başlamıştı. Bu tarzı çok sevmiştim. Hiç kimsenin senaryoya koymayı hayal bile edemeyeceği türden bir olay. Sanıyorum siz de olsanız kullanmaya cesaret edemezdiniz.

T : Kuşkusuz bazen gerçekler, kurmacadan çok daha gariptir. Ancak böyle olsa bile öyküyü dramatize ettiğiniz belli oluyor. Nasıl bir yöntemle yaptınız?

H : Asıl sorun tabii ki buydu. Örneğin, gerçek suçlunun açığa çıkarılışını dramatize etmeyi denedim. Önce Henry Fonda'yı İsa'nın resmi önünde dua mırıldanırken çektik. Sonra karıştırma yöntemiyle gerçek suçluya geçtik. Ardından da katilin görüntüsünü, Fonda'nınkinin üstüne bindirdik.

Sonra, **Boomerang** ya da **Northside 777** gibi, hapiste bulunan suçsuz kişinin serbest bırakılabilmesi için dışarıda araştırma yapan müfettişlerin bakış açılarından anlatılan filmlerin tam tersine, benim filmim, mahkumun bakış açısından yapılmıştır. Müzisyen filmin başlarında tutuklandığı sırada, polis arabasında iki dedektifin arasına oturtulmuştu. Bu sahnede müzisyenin yüzünün yakın çekimi var. Sola bakınca, muhafızının profilini onun bakış açısından görüyoruz. Sağ tarafa baktığında da öteki muhafızını sigara yakarken görüyoruz. Ön tarafa bakıyor, bu kez de dikiz aynasından kendisini gözetleyen şoförü görüyor. Araba hareket ettiği zaman, geriye dönüp evine bakıyor. Apartmanın köşesinde her zaman gittiği barı görüyor. Önünde küçük çocuklar oyun oynuyorlar. Park etmiş bir arabanın yanından geçerlerken genç bir kadının arabasında radyonun

sesini ayarladığını görüyor. Dışarıdaki dünyada her şey normal biçiminde sürüyor, sanki olağanüstü hiçbir şey yokmuş gibi... Oysa kendisi arabanın içinde bir mahkumdur.

Tüm yaklaşım subjektiftir. Örneğin, müzisyeni başka bir mahkuma kelepçelemişlerdir. Karakol ile hapishane arasındaki yolculuk sırasında ona muhafızlık eden başka kişiler de vardır. Ama müzisyen halinden utandığından başını eğerek ayakkabılarına dalgın dalgın bakıyor, bu yüzden muhafızları hiçbir biçimde göstermedik. Zaman zaman kelepçelerden biri açılıyor ve bu kez farklı bir bilek görüyoruz. Bu yöntemi sonuna kadar izleyerek tüm yolculuk boyunca sadece muhafızların ayaklarını, dizlerinden aşağısını, döşemeyi ve kapıların alt kısımlarını gösterdik.

T : Özenle yapılan bu ayrıntıları farketmiştim. Yalnız, filmin sonucundan tatmin olup olmadığınızı merak etmemek elimde değil. Başka bir deyimle, Lekeli Adam'ın **sizin her zamanki standartlarınıza uygun bir film olduğunu düşünüyor musunuz?**

H : Orijinal öyküye bu derece sadık kalışımız, filmin yapısında bazı kusurların ve boşlukların oluşmasına yol açtı. İlk zayıflık, müzisyenin karısının aklını nasıl oynattığını derece derece göstermeye çalışırken müzisyenin öyküsünde meydana gelen oldukça uzun boşluktu. Sıra mahkemeyi göstermeye geldiğinde gerilim kaybolmuştu bile. Sonra, mahkeme gerçek yaşamda olduğu gibi ansızın bitiverdi. Yeterli dramatik doğruluk peşinde koşamayacak kadar gerçekliğe eğilmiş olmam mümkündür.

T : Sanıyorum asıl sorun, mükemmelliğini kurmaca alanında bulan sizin stilinizden kaynaklanıyor. Bu stiliniz, belgesellerin kendine özgü estetiğiyle karşıtlık oluşturuyor ve bu terslik tüm film boyunca açıkça görünüyor. Gerçeklik asla stilize edilemez bir olguyken sizin filminizde yüzler, bakışlar ve el kol hareketleri stilize edilmiş. Otantik olayların dramatize edilmesinin, gerçeklik unsurunu azaltmaya yol açtığı görüşüne katılıyor musunuz?

H : Lekeli Adam'ın ticari bir film olarak yapıldığını unutmamalısınız.

T : Tabii. Ancak yine de, bu film daha yeteneksiz, daha özensiz, izleyici katılımını sağlayan dramatik kurallara pek aldırmayan, hatta bunlardan haberi bile olmayan başka bir yönetmen tarafından yapılsaydı, çok daha ticari bir film olurdu diye düşünmemek elimde değil. Eğer bu film tıpkı bir belgesel gibi, tümüyle özgün ve objektif bir yöntemle ele alınsaydı, tamamen farklı bir film olacaktı. Umarım, söylediklerimden alınmıyorsunuz.

H : Hayır, hiç değil. Sizinle aynı fikirde olmadığım anlamında söylemiyorum, ama bana öyle geliyor ki bunu tahlil etmek oldukça zor. Sizin düşüncenize göre, son derece önemli bir konunun anlatılması için, filmin hiç aktör kullanılmadan çekilmesi gerekecekti.

T : Pek değil. Henry Fonda, mükemmel ve son derece doğaldı. Tıpkı sokaktaki herhangi bir kişi kadar gerçekti. Asıl sorun, yönetimden kaynaklanıyor. Halkın Fonda'yla özleşmesini istiyorsunuz ama, bir örnek verecek olursak, Fonda hücresine girerken kameranın önünde onu değil, dönen duvarları gösteriyorsunuz. Bu, hiç de gerçekçi olmayan bir efekt. Eğer sadece Henry Fonda'yı hücresindeki sandalyesinde otururken gösterseydiniz, sanıyorum çok daha ikna edici olurdu.

H : Olabilir belki ama, bu da çok kuru olmaz mıydı?

T : Sanmıyorum, çünkü bu tür olaylar, kendi dramatik gerilimlerini de içlerinde taşırlar. Bu sahnenin, kamera normal düzeyde tutularak belgesel gibi objektif bir yöntemle yapılması gerekirdi. Tıpkı bir haber röportajı gibi ele alınmalıydı.

H : Bana öyle geliyor ki, benim sanatevleri için çalışmamı istiyorsunuz.

T : Tabii ki hayır. Bu noktadaki ısrarcılığımı affedeceğinizi umarım. Dr. Crippen ve Patrick Mahon'un gerçek yaşamlarından esinlenilerek yapılan sahneler, Arka Pencere'de başarıyla kullanılmıştı, ama yüzde yüz otantik malzemenin,

sizin stilinize pek uymadığına tüm içtenliğimle inanıyorum.

H : Öyleyse, benim türümde bir film olmadığını söyleyelim. Ancak o dönemde sinema endüstrisi kriz içindeydi. Benim de Warner Brothers için birkaç film yapmam gerektiğinden dolayı, **Lekeli Adam**'ı çalışmam karşılığında ücret almadan yaptım. Bu film, onların malıydı.

T : Bu filme itirazlarımı, sizin kendi görüşlerinize dayandırdığımı belirtmek istiyorum. En iyi Hitchcock filmlerinin, izleyiciler arasında en popüler olan filmleriniz olduğu konusunda beni ikna etmiştiniz. Zaten böyle olması da gerekir, zira halkın tepkisi, sizin eserlerinizin temel öğesidir.

Ayrıca, Lekeli Adam'ın **bazı sahnelerini çok beğendiğimi de belirtmem gerekiyor. Özellikle de avukatın bürosundaki ikinci sahneyi... Daha önceden, Henry Fonda'nın oldukça cesareti kırılmış olarak göründüğü sahnede, Vera Miles bir hayli canlı ve konuşkandı. Hem de avukatın canını sıkacak kadar... İkinci sahnede ise Henry Fonda, ilkine oranla kendinden hayli emin, avukat da oldukça iyimser görünüyor. Buna karşılık Vera Miles, tümüyle ilgisiz, konuşulanları istemeyerek dinliyor gibi bir hali var. Henry Fonda, karısını her gün gördüğü için ondaki değişmenin farkında değil. Ancak duruma şaşıran avukat, kadına bir şey olduğundan kuşku duyuyor. Müvekkilinin karısının aklını kaybettiğine inandığı açıkça belli oluyor. Çiftin arkasında bir yere gitmek için, masasından kalkarken ne düşündüğü yüzündeki ifadeden anlaşılıyor. Diyalogda durumu belirleyen bir şey olmadığı halde, tüm bu unsurlar görüntüler yoluyla açıkça veriliyor. Tam anlamıyla özgün bir sahne, özel Hitchcock sinemasının üst düzeyde bir örneği. Ancak gerçek öykünün aslına sadık bir kopyasını biçimlendirmek üzere yola çıkmanıza karşın burada yeniden kurmaca biçimine geri döndüğünüzü düşünüyorum.**

H : Pekala, **Lekeli Adam**'ı kaygısız, hiçbir şeyi önemsemeyen Hitchcock filmleri arasında sınıflandıralım.

T : Benim varmak istediğim nokta bu değildi. Filminizi savunacağınızı umuyordum.

H : İmkansız, bu filmime karşı pek kuvvetli duygular beslemiyorum. Filmin açılışını, o da kendi polis korkumdan dolayı beğendiğimi söylemeliyim. Ayrıca, Fonda dua ederken gerçek katilin ortaya çıkarıldığı sahneyi de beğenmiştim. Evet, bu ironik rastlantıyı beğenmiştim.

T : Ölüm Korkusu **(Vertigo), tarafınızdan sinema filmi yapılabilmesi amacıyla Boileau - Narcejac'ın özel olarak yazdığı** D'entre les morts **adlı romandan alınmıştı.**

H : Hayır değildi. Daha biz telif haklarını almadan önce yayınlanan bir kitaptı.

T : Farketmez, gene de kitap özel olarak sizin için yazılmıştı.

H : Gerçekten böyle mi düşünüyorsunuz? Ya satın almasaydım?

T : Bu durumda, daha önceki Les Diaboliques'in **elde ettiği başarı nedeniyle başka bir Fransız yönetmen satın alacaktı. Doğrusunu söylemek gerekirse, Boileau ve Narcejac, bu konuyla ilgili dört beş roman daha yazmışlardı. Sizin** Les Diaboliques'in **telif haklarıyla ilgilendiğinizi duyunca, Paramount'un sizin adınıza satın aldığı** D'entre les morts'u **yazdılar.**

Bu kitapta, size özellikle çekici gelen yönün ne olduğunu söyleyebilir misiniz?*

* «Scottie» ismiyle tanınan ve San Francisco Polis Kuvvetlerinden akrofobi (yükseklik korkusu) nedeniyle istifa etmek zorunda kalan Ferguson'a (James Stewart) eski bir arkadaşı, intihar saplantısı içinde olarak tanıttığı karısı Madeleine'yi (Kim Novak) gölge gibi izlemesini teklif eder.

Eski dedektif, izlediği kadına gittikçe artan bir sevgi beslemeye başlar. Bir keresinde kadın tam denizde boğularak intihar etmek üzereyken hayatını kurtarır. Ama yükseklik korkusu nedeniyle, bir süre sonra kadının bir kilisenin kulesinden kendini atarak intihar etmesine engel olamaz. Suçluluk duygusuyla perişan olan Scotie'nin sinirleri mahvolmuştur.

H : Kahramanın, yaşamakta olan bir kadından yararlanarak ölü bir kadının imajını yeniden yaratma girişimi dikkatimi çekmişti.

Bildiğiniz gibi, öykü iki bölüme ayrılır. İlk bölümü Madeleine'in çan kulesinden düşüşüyle biterken, ikinci bölüm kahramanın Madeleine'e çok benzeyen kumral saçlı Judy adında bir kızla tanışmasıyla başlıyor. Kitapta kahramanın Judy'yle karşılaşması ve onu Madeleine'e benzetme çabaları ikinci bölümün başında yer alır. Ve okuyucu olsun kahraman olsun ancak kitabın sonunda Judy ile Madeleine'in aslında aynı kişi olduklarını anlarlar. Bu, sona saklanmış bir şaşırtmacadır.

Senaryoda biz farklı bir yaklaşım izledik. İkinci bölümün başlangıcında Stewart, esmer kızla tanıştığında Judy'nin gerçek kimliği ortaya çıkmıştır. Ama sadece izleyiciler için... Stewart henüz durumun farkında olmadığı halde, izleyiciler Judy'nin Madeleine'e çok benzeyen bir kız değil, ta

Ama eski bir kız arkadaşı olan Midge'nin (Barbara Bel Geddes) yardımıyla yeniden normal yaşama dönmeyi başarır.

Günün birinde caddede, ölmüş olan sevgilisinin tıpatıp eşi, adeta canlı imajı olan bir kızla tanışır. Kız, adının Judy Burton olduğunu, onu daha önce hiç görmediğini ve Madeleine adını hiç duymadığını iddia etmektedir. Kıza büyük ilgi duyar, ama büyük benzerlik nedeniyle de düşüncelidir. Gerçekte Judy, Madeleine'dir ve daha önce tanıştırıldığı gibi Elster'in karısı değil, metresidir. Sözde ölümü gerçek karısından kurtulmak için dikkatle planlanan bir oyunun parçasıdır. Ve iki ortak, öldürme olayını öyle bir yöntemle sahnelemişlerdir ki, zavallı dedektif, Bayan Elster'in intiharına tanık olduğuna yemin edecek durumdadır.

Sonunda Scottie durumdan kuşkulanmaya başlar. Judy'i itiraf ettirmek için girişimlerde bulunur. Onu kuleye götürerek sadece korkmuş kadının düştüğü yeri yakından görmek için kendini kızla birlikte tepeye çıkmaya zorlar. Ve bu kez kız, gerçekten düşerek ölür.

kendisi olduğunu bilirler. Çevremdeki herkes bu değişikliğe karşı çıktı. Hepsi de gerçeğin açıklanmasının, filmin sonuna kalması gerektiğini söylüyordu. Bu değişikliği düşünürken kendimi annesinin öykü anlattığı küçük bir çocuk yerine koymuştum. Çocuğun annesi masala ne zaman ara verse, çocuk sabırsızlanıp «sonra ne olmuş anne?» diye sorar. Romanı okuduğumda, ikinci bölümün sanki sonradan gelecek hiçbir sürpriz yokmuş gibi yazıldığını hissetmiştim. Oysa benim formülümde küçük çocuk, Madeleine ile Judy'nin aslında aynı kişi olduğunu bilerek, «ben durumu biliyorum, ama Stewart bilmiyor, öğrendiği zaman ne yapacak, tepkisi nasıl olacak?» diye soracaktı.

Başka bir deyimle, her zamanki alternatif ikilimize geri dönüyoruz. Gerilim mi istiyoruz, yoksa şaşırtmaca mı? Kitabı belli bir noktaya kadar izledik. Başlangıçta Stewart da, Judy'nin Madeleine olabileceğini düşünüyor ama, kızın Madeleine'e her açıdan benzemeyi kabul etmesi üzerine bu düşüncesinden pişmanlık duyarak vazgeçiyor. Ama aynı zamanda biz izleyicilere bu noktada gerçeği veriyoruz. Yarattığımız gerilim unsuru ise, Judy ile Madeleine'in aslında aynı kişi olduğunu öğrendiğinde, Stewart'ın tepkisinin nasıl olacağı sorusunda düğümleniyor.

Düşüncemin ana çizgisi bu... Ama senaryoda ek bir ilgi noktası daha var. Madeleine'e benzetilme düşüncesine Judy'nin karşı çıktığını anımsayacaksınız. Kitaptaki şekliyle, görünümünü değiştirmeye biraz gönülsüz olarak razı oluyordu, ama bu davranışı için haklı bir nedeni yoktu. Buna karşılık filmde ise, kızın değişikliğe karşı mücadele etmesinin nedeni, maskesinin düşebileceğini düşünmesiydi. İşte filmin entrika unsuru burada...

Meseleyi daha açık koymak gerekirse, adam ölmüş bir kadınla yatağa girmek istiyor. Adeta nekrofilinin bir türüne saplanıp kalmış.

T : Madeleine'in giydiklerine benzer giysiler almak üzere James Stewart'ın Judy'i mağazaya götürdüğü sahne ile

ayakkabıları denemesi için takındığı tavırlar, filmin en iyi yerleri. Adam tıpkı bir manyak gibi davranıyor.

H : Filmdeki temel durum budur zaten. Stewart'ın ölmüş bir kadını yeniden yaratmak için gösterdiği tüm çabalar sinematografik açıdan öylesine bir yöntemle ele alınmıştır ki, sanki Stewart'ın yaptığı, kızı giydirmek değil, aksine soymaktır. Benim en çok beğendiğim sahne, kızın saçlarını sarıya boyattıktan sonra ortaya çıktığı sahnedir. Topuz yaptırmadığı için James Stewart hayal kırıklığına uğruyor. Adam için bu, çırılçıplak soyunmuş bir kızın kilotunu çıkartmamakta direnmesiyle aynı anlama geliyor. Adam ısrar edince, kız «pekâlâ» diyerek banyoya giriyor, adamsa dışarıda bekliyor. Bu sırada Stewart'ın asıl umduğu kadının bu sefer çırılçıplak ve sevişmeye hazır biçimde ortaya çıkması.

T : Bana pek öyle gelmemişti ama, Stewart'ın yakın planda gösterilen yüzünün kadının banyodan çıkmasını beklerken aldığı ifade harikaydı. Sanki gözlerinde yaşlar vardı.

H : James Stewart filmin başlarında kadını mezarlığa doğru izlerken sisli filtre kulanmak suretiyle kadına hayal gibi ve esrarengiz bir nitelik kazandırmıştık. Bu filtre bize parlak güneş ışığı üzerine vurmuş sise benzer yeşil renkte bir efekt sağlamıştı. Daha sonra, Stewart ile Judy'nin ilk kez karşılaştıkları sahnede Madeleine'i, Post Caddesindeki Empire Hotel'de oturur gösterdim, çünkü bu oteldeki pencerenin dışında sürekli yanıp sönen yeşil neon lambası vardı. Bu yeşil ışık, kız banyodan çıkarken onu aynı ince ve hayale benzer kimliğe bürümüştü. Kamerayı, kadına bakmakta olan Stewart üzerinde odakladıktan sonra yeniden kadına döndüğümüzde bu yumuşak efekti yavaşça kaldırdık. Böylece Stewart'ın gerçekle yüzyüze gelmesini de belirtmiş olduk. Sevgili Madeleine'inin ölüler diyarından geri döndüğü sanrısıyla bir an sersemleyen Stewart, madalyonu farkettiği anda kendine geliyor. Judy'nin kendisiyle oyun oynadığı gerçeği şimşek gibi beyninde çakıyor.

T : Filmin tüm erotik yanları son derece büyüleyici. Başın-

da Stewart'ın, Kim Novak'ı suda boğulmaktan kurtardığı sahneyi anımsıyorum. Onu evine götürüyor. Kızı onun yatağında uyurken görüyoruz. Kız yavaş yavaş kendine gelirken belirgin olarak değinilmediği halde adamın kızı soyduğuna ve çıplakken seyrettiğine dair imalar var. Bu sahnenin geri kalan kısmı da üst düzeydeydi. Giydiği bornozun altından ayak parmaklarının uçları gözüken kız, şöminenin yanına gidip çöküyor. Bu sırada Stewart, sürekli olarak kızın önünde ve arkasında dolaşıp duruyor.

Diğer filmleriniz çoğunlukla ani geçişlere ve hızlı hareketlere dayalı olduğu halde, Ölüm Korkusu **bu filmlere zıtlık oluşturan kuraldışı ritmiyle oldukça temkinli bir adımı ortaya koyuyor.**

H : Öyküyü duygusal yönden bunalım içinde olan bir kişinin bakış açısından anlattığımız için böyle olması son derece doğal.

Stewart'ın kulenin tepesinden aşağıya uzanan merdivenlere baktığı sahneyi farketmiş miydiniz? Bu sahneyi nasıl yaptık biliyor musunuz?

T : Hızlı bir optik kaydırmayla karıştırılmış olarak verilen bir geriye kaydırma değil miydi?

H : Evet öyleydi. **Rebecca'yı** çekerken, Joan Fontaine adlî soruşturma sırasında baygınlık geçirdiğinde, onun yere yığılmasından önce her şeyin nasıl kendisinden uzaklaşıverdiğini hissettiğini göstermek istemiştim. Londra'daki Albert Hall'un Chelsea Arts Salonunda aşırı içkili olduğum bir geceyi hiç unutmam. O gece, her şeyin benden uzaklaşıverdiği hissine kapılmıştım. Bunu **Rebecca'da** da uygulamak istediğim halde yapılamadı. Bildiğiniz gibi, perspektifin uzunlamasına çekilirken değişmesine karşın, bakış açısının sabit tutulması gerekiyordu. Bu sorun üzerinde tam 15 yıl boyunca düşündüm. **Ölüm Korkusu'nu** çekme zamanı geldiğinde bu sorunu geriye kaydırma **(dolly)** ile optik kaydırmayı **(zoom)** aynı anda birlikte kullanarak çözümledik. Ne kadara malolacağını sorduğumda, 50 bin doları bulacağını söylediler. Nedenini ise şöyle açıklıyorlardı : «Kamerayı

merdivenlerin tepesine koymak için, onu kaldıracak, karşı ağırlığı sağlayacak ve boşlukta tutacak büyük bir alet kullanmamız gerekiyor.»

Ben de «bu sahnede insan unsuru olmadığına göre ve sadece bir bakış açısını göstermek sözkonusu olduğuna göre, neden maket merdiven kullanıp çekimi ondan uzaklaşarak yapmayalım? Geriye kaydırmayla aşağıda bir optik kaydırma kullanabiliriz» dedim. Benim dediğim biçimde yapınca bu sahne bize sadece 19 bin dolara maloldu.

T : Hepsi bu kadar mı? Ölüm Korkusu'nu **sizin de beğendiğinizi sanıyorum.**

H : Canımı sıkan yönlerinden biri öyküdeki bir hatadır. Adam, karısını kulenin tepesinden aşağıya atmayı planlıyordu. Ama, James Stewart'ın merdivenleri tırmanamayacağını nasıl bilebilirdi?

T : Evet doğru, ama bunu, izleyicilerin benimseyebileceğini düşündüğünüz varsayımlardan bir tanesi olarak görüyorum. Hatırladığım kadarıyla film çok başarılı olmamıştı ama gişe hasılatı da pek fena sayılmazdı.

H : Bugüne kadar iyi para yaptı.

T : Sizin deyimlerinizle bu, bir «başarısızlık» sayılmaz mı?

H : Sanıyorum öyle. Yapımcılar olarak, bir film iyi gitmediği zaman yaptığımız kaprislerden biri de, suçu gösterimin hatalı yapılmasında bulmaktır. Öyleyse biz de geleneğe uyalım ve işletmecilerin filmin satışlarını beceremediklerini söyleyelim. Bu film için aslında, Vera Miles'ın aklımda olduğunu, hatta onunla son test çekimlerini bile yapıp tüm gardrobunu aldığımızı biliyor musunuz?

T : Paramount mu istemedi?

H : Paramount yöneticileri de, Vera Miles'ı oynatmak istiyordu ama, tam filmin çekiminden önce hamile kaldı. Oysa bu film, onu yıldız haline getirebilecekti. Daha sonra da ona karşı ilgimi yitirdim ve yeniden birlikte çalışacak bir uyum tutturamadım.

T : Anlıyorum. Daha önceki röportajlarınızdan Kim Novak'la çalışmanın pek hoşunuza gitmediği anlaşılıyor. Bense

onun, bu film için ideal olduğunu düşünmüştüm. Kim Novak'ta bu rol için gerekli olan pasif ve hayvansı nitelikler vardı.

H : Bayan Novak, sete benim asla kabul edemediğim peşin hükümlerle geldi. Bildiğiniz gibi, sette oyuncularla tartışmaktan nefret ederim. Kendi aramızdaki sorunlara, setteki elektrikçileri de karıştırmanın hiçbir anlamı yoktur. Kim Novak'ın odasına giderek aylardan beri planlarını yaptığım giysilerden ve saç biçimlerinden sözettim. Ayrıca beni öykünün kendisinden çok genel etkinin, bir bütün olarak filmin ilgilendirdiğini açıkladım.

T : Bana öyle geliyor ki birtakım formaliteler yüzünden bu filmin değerlendirilmesinde biraz haksızlık yapıyorsunuz. Ölüm Korkusu'nu beğenenlerin Kim Novak'ı da beğendiklerine sizi temin ederim. Amerikalı kadın oyuncuların çok azının perdede şehvet dolu olabildikleri bir gerçek. Oysa Judy'yi sokakta yürürken gördüğünüz zaman bile, sarıya kaçan kahverengi saçları ve makyajıyla hayvani bir şehveti iletebiliyordu. Bu niteliği de sanıyorum sütyen kullanmamasından kaynaklanıyordu.

H : Doğrudur, sütyen kullanmamıştı. Doğrusunu söylemek gerekirse, bundan da gurur duyuyordu.

T : Gizli Teşkilat'ı (North by Northwest) çekmeden önce başka bir projeyle ilgilendiğinizi sanıyorum. Bir gemi kazasını anlatan bir konuyla ilgilenip sonradan vazgeçtiğiniz doğru mu?

H : İsmi, Mary Deare Kazası'ydı (The Wreck of the Mary Deare). Ernest Lehman'la çalışmış, sonuçta pek iyi bir şey olmayacağını anlamıştık. Üstesinden gelinmesi oldukça zor türden bir filmdi. «Marie Celeste'nin Sırrı» adlı çok ünlü bir efsane vardır. Hiç duydunuz mu? 19. yüzyılın ortalarında Atlantik'te yelkenleri açık bir gemi keşfedildiğinde meydana geldiği söylenir. Gemiye çıkanlar, cankurtaran kayıkları ile hâlâ sıcak olan mutfak fırını ile karşılaşmışlardı. Ayrıca yemek artıkları da bulunmuştu. Ancak hiçbir yaşam belirtisi yoktu.

Neden bu tür bir öykünün üstesinden gelemezdik? Bir kere, olay daha filme başlarken çok kuvvetli. Sonra, açıklamaya kalkışılması bile son derece zahmetli ve yorucu olan çok sayıda esrarengizlik var. Ayrıca öykünün, daha sonraki kısımları başındaki kadar canlı değil.

T : Ne demek istediğinizi anlıyorum.

H : Her neyse, Hammond Innes adlı bir yazar, **The Wreck of the Mary Deare** adında bir roman yazmıştı. Bu romanda, Manş Denizinde yol alan ve üzerinde sadece fırına kömür atan tek bir kişi olan bir kargo gemisi anlatılıyordu. Oradan geçmekte olan bir kurtarma gemisindeki iki denizci gemiye çıkarlar. Neyse, üzerinde sadece tek bir kişi olan esrarengiz geminin güvertesi aslında çok güzel bir başlangıç noktasıdır. Buraya kadar güzel ama açıklamalara geçtikçe, her şey gittikçe basmakalıp hale gelmeye başlar. İzleyiciler, durumu bu noktaya getiren olayları neden göstermediğinizi merak etmeye başlar. Aslında bu, öykünün doruk noktasını alıp en başına koymak gibi bir şeydir. Film yapma konusunda o sıralarda Metro'ya bağlı olduğum için, öykünün yürümeyeceğini söyleyerek başka bir konu üzerinde çalışmayı önerdim. Böylece yeniden sıfıra dönerek, **Gizli Teşkilat** projesi üzerinde çalışmaya başladık.

Herhangi bir projeyle ilgilendiğinizde, eğer onun yürümeyeceğini görürseniz, yapılacak en akıllıca şey ısrar etmeyip her şeyi bir yana bırakmaktır.

T : Bildiğim kadarıyla bu dediğinizi birkaç kez uyguladınız. Bunların arasında Afrika'yı konu alan bir film de yok muydu?

H : Aynı zamanda diplomat olan Güney Afrikalı bir yazarın **Flamingo Tüyü** (Flamingo Feather) adlı bir öyküsünü satın almıştım. Yazarın ismi Laurens van der Post'du. Kitap, bugünün Afrikası'nda geçen bazı esrarengiz olayları konu alıyordu. İşin içine çok sayıda insan da karışmıştı. Öykünün esas noktası, Rusların komutası altında eğitim yapan çok sayıda yerlinin karıştığı gizli bir komployduydu. Çekim için ön araştırmalar yapmak amacıyla Güney Afrika'-

ya gittiğimde anladım ki, ihtiyacımız olan 50 bin Afrikalıyı bulmak mümkün değil. «Peki, burada **Kral Solomon'un Hazineleri**'ni nasıl çektiler» diye sorduğumda, filmde sadece birkaç yüz yerli kullanıldığını, kostümlerin Hollywood'dan gönderildiğini söylediler. Bu kostümleri Afrika'da yapmadıkları açıktı. 50 bin Afrikalıyı bulamayışımızın nedenini sorunca da, yerlilerin ananas tarlalarında ve diğer işlerde çalıştıkları, film çekimi için işlerin durdurulamayacağı söylendi. Araziye bakmak istediğimde bana, Natal'daki Thousands Hills vadisini gösterdiler. «Aynı manzarayı Los Angeles'in 60 mil kuzeyinde de bulabiliriz» dedim. Her şey o denli can sıkıcıydı ki, bu projeyi de bir kenara attım sonunda...

T : Filmin politik yönlerinin oluşu, vazgeçme kararınızda bir rol oynamış mıydı?

H : Sanıyorum öyle.

T : Filmlerinizde genellikle politikadan uzak duruyorsunuz.

H : Bunun nedeni, izleyicilerin politika üzerine yapılan filmlere önem vermemesi. Demirperde politikasını anlatan filmlerinin büyük çoğunluğunun başarısızlığa uğraması başka nasıl açıklanabilir? Aynı durum, iç politika hakkındaki filmler için de sözkonusu.

T : Çoğunlukla propaganda filmi oldukları ve oldukça safça yapıldıkları için mi?

H : Doğu ve Batı Berlin hakkında çok az film vardır. Carol Reed, **The Man Between**'i; Kazan, **Man on a Tightrope**'u; Fox da oğlu Doğu Almanlar tarafından kaçırılan işadamını anlatan ve Gregory Peck'in oynadığı bir film yaptı. Bu filmin adını anımsayamıyorum. Sonra Montgomery Clift'li **The Big Lift** vardı. Bu filmlerin hiçbiri de gerçek anlamda başarılı olamamıştı.

T : Belki de halk, gerçekle kurmacanın karışımından hoşlanmıyor. Bu konudaki en iyi film, tam anlamıyla bir belgesel olmalı.

H : Bildiğiniz gibi, günümüzdeki soğuk savaşla ilgili gerçekten iyi bir gerilim filmi yapma düşüncem var. Son de-

rece akıcı biçimde Rusça konuşabilen bir Amerikalı paraşütle Rusya'ya iner. Onu getiren öteki kişi de, paraşütün açılması sırasında kazayla paraşüte takılınca ikisi birden tek bir paraşütle inerler. İlki, sadece çok iyi Rusça konuşmakla kalmayıp Rus vatandaşı sanılmasını sağlayacak tüm belgelere de sahiptir. Oysa ötekinin hiçbir belgesi olmadığı gibi, tek kelime Rusça da bilmez. Öykünün hareket noktası bu. Her saniyesi gerilim dolu bir film olacaktı.

T : Burada getirilebilecek çözümlerden biri, Rusça konuşan kişinin ötekini sağır ve dilsiz kardeşi olarak tanıtması olabilirdi.

H : Evet bu dediğiniz yapılabilirdi, ama filmdeki tüm diyaloglar Rusça sunulacağı için, ikinci adamın varlığının değeri, sürekli olarak. «ne dediler?» ya da «ne yaptılar?» diye sormasındaydı. Gördüğünüz gibi, onun gerçek nedeni, olayın anlatımına hizmet etmek olacaktı.

T : Böyle bir filmde zevkle çalışılırdı.

H : Evet ama yapmama asla izin vermeyecekler!

T : Daha önceki konuşmalarımız sırasında Gizli Teşkilat **filmine birkaç yerde değinmiştik. Bana öyle geliyor ki,** 39. Basamak'ın **İngiltere'deki çalışmalarınızın,** Gizli Teşkilat'ın **ise Amerika'daki çalışmalarınızın birer özeti olduğunu söylesem siz de kabul edersiniz. Film konularının iniş ve çıkışlarını, birkaç sözcükle özetlemek kolay değildir. Hele bu filmde hemen hemen imkansız.***

* Burada Gizli Teşkilat'ın sinopsisinden çok ana hatlarıyla konusunu veriyoruz. Öykünün kahramanı CIA tarafından yaratılan hayali bir ajandır. Aslında böyle bir ajan varolmadığı halde, «Kaplan» ismi verilerek bir kimlik verilmiş, New York'taki otellerden birinde lüks bir suit oda tutulmuş ve iyi giysiler hazırlanmıştır. Düşman casusluk örgütü, yanlışlık sonucu Cary Grant'ı Kaplan sanınca, Cary Grant takip edilme-

H : Bu da bizi çekimin en eğlendirici yanına getiriyor. Anımsayacağınız gibi, filmin ilk yarısında kahramanın başına gelen olaylar o denli çıldırtıcı bir hızla gelişiyordu ki, ne olduğunu kendisi bile anlamıyordu. Neyse, çekim sırasında Cary Grant yanıma gelerek «korkunç bir senaryo bu... Filmin üçte birini bitirdik, hâlâ ne başını ne sonunu anlayabilmiş değilim» demişti.

T : Konunun çok fazla karmaşık olduğunu mu düşünmüştü?

H : Evet, ama farkında olmadan kendi diyalogundan bir satır kullanmıştı.

T : Bu arada, bazı gereksiz diyalogları, izleyicinin dikkatini çekmeyeceğini bile bile filmin bazı sahnelerinde kullanıp kullanmadığınızı sormak istiyorum.

H : Tanrı aşkına, neden yapalım ki böyle bir şeyi?

T : İki gerilimli an arasında izleyiciye nefes aldırmak için ya da filmin başını kaçırmış bir izleyiciye durumu özetlemek için...

H : Bu uygulama çok gerilere, ta Griffith dönemine kadar gider. Griffith, filmlerinin ortalarında bir yerde, geç gelenler için o ana kadar olanları özetleyecek birkaç satırlık ara yazılar koyardı.

T : Siz de bunun bir benzerini Gizli Teşkilat'ın **ikinci üçte birlik bölümünde yaptınız. Havaalanında geçen ve Cary Grant'ın karşı istihbarat ajanı Leo G. Carroll'a filmin ba-**

ye başlanır ve öyle inanılmaz koşullar altındaki tuzaklara düşer ki, gidip polise bile anlatamaz. Cary Grant'ın yürek parçalayıcı kabusları, casuslar adına çalışan Eva Marie Saint'in akıl karıştırıcı davranışlarıyla daha da karmaşık bir hal alır. Bazen gülünç, bazen de korkunç bir dizi serüvenden sonra, casuslar belirlenir ve esrar çözülür. Eva Marie Saint'in yeraltı ajanı (köstebek) olarak ABD adına çalışan bir ajan olduğu ortaya çıkar ve film, kahramanımızla sevimli serüven arkadaşının romantik aşkıyla noktalanır.

şından itibaren başına gelenleri anlattığı bir diyalog sahnesi var.

H : Bu sahnenin ikili bir işlevi var. Birincisi, izleyiciye olayların gelişmesini özetleyip netlik kazandırmak. İkincisi, olan biten esrarengiz olaylar hakkında bazı gözden kaçan unsurları bizzat karşı casusluk ajanına anlattırarak ipuçlarındaki boşlukları doldurmak.

T : Evet ama, adamın sesi uçak pervanesinin yoğun gürültüsü nedeniyle eriyip gittiği için ne dediğini bile anlamıyoruz.

H : Duyulmasına gerek yoktu, çünkü izleyici zaten yeterli bilgiye sahip olmuştu. Bir önceki sahnede, karşı casusluk ajanlarının, Cary Grant'a yardım etmenin öteki casusların kuşkusunu daha da arttıracağına karar vermeleri sırasında tüm olgular dile getirilmişti.

T : Tabii şimdi anımsıyorum. Uçakların kulakları sağır edici gürültüsü, ayrıca başka bir amaca da hizmet ederek zaman kavramını unutmamızı sağlıyor. Böylece de karşı casusluk ajanı, anlatılması en azından üç dakika alacak bir öyküyü Cary Grant'a 30 saniye içinde anlatmış oluyor.

H : Tamamen öyle. Benim bu yaptığım, zamanla yapılan bir çeşit oyundur. Bu filmde hiçbir şeyi şansa bırakmadım, bitirdiğim zaman da sonuna kadar savunma gücünü buradan aldım. Bundan önce MGM ile hiç çalışmamıştım. Filmi kurgularken en sondaki sekansın tamamının kesilmesi için bana büyük baskı yaptılar. Hepsini reddettim.

T : Hangi sekanstı bu?

H : Kafeteryada geçen, halkın teleskopla Rushmore Dağına baktıkları sahneden hemen sonra gelen sahne... Anımsarsınız, burada Eva Marie Säint, Cary Grant'a bir el ateş ediyor. Öldürmek ister gibi davranıyor, ama asıl amacı, onun hayatını kurtarmak. Daha sonraki sekansta Cary Grant'ın kızla karşılaştırılmak üzere ormana götürülüşünü görüyoruz.

T : İki arabanın buluştuğu sahne mi? Ama bu, filmin anahtar sahnelerinden biri değil miydi?

H : Cary Grant'ın, kadın hakkındaki gerçeği, yani onun James Mason'ın metresi olduğunu öğrenişinden sonraki ilk karşılaşmaları. Bu yüzden son derece önemli bir sahne. Gene bu sahnede Cary Grant, kadının aslında CIA adına çalıştığını keşfediyor. MGM'yle kontratım, bağlı olduğum ajans olan MCA tarafından yapılmıştı. Kontratı yeniden okuduğum zaman prodüksiyon süresi, maliyet ya da diğer unsurlar gözönüne alınmadan filmin tüm sanatsal denetimini bana veren bir cümlenin benim haberim olmadan kontrata eklenmiş olduğunu gördüm. Artık kibarca «özür dilerim ama bu sahnenin filmde kalması gerekiyor» diyebilirdim.

T : Bana öyle geliyor ki, bu filminizde çoğu gözle hemen hemen hiç farkedilmeyen çekim hileleri ve maketler, taklit setler gibi özel efektler yer alıyordu.

H : Birleşmiş Milletler binasındaki lobinin bir kopyesini yaptırmıştık. Birileri bu binayı **Cam Duvar** (The Glass Wall) adlı filminin çekiminde kullanmış; ondan sonra da Dag Hammarskjöld, Birleşmiş Milletler salonlarında sinema için film çekimlerini yasaklamıştı.

Neyse, görevliler bizim eşyalarımızı ararken biz, Cary Grant'ın binaya girişini gizli kamera kullanarak çektik. Oysa fotoğraf bile çekemeyeceğimiz söylenmişti. Bu nedenle kamerayı bir kamyonun arkasına gizlemiş ve böylece arka fonu oluşturacak yeterince malzeme çekmiştik. Daha sonra binanın içinde renkli fotoğraf çekmek için izin alabilecek bir fotoğrafçıyla anlaştık. Ben de onunla birlikte bir ziyaretçi gibi binaya girerek içeride dolaşırken «şunu, şuradan çek; şimdi de şurasını yukarıdan aşağıya doğru alalım» diye fısıldıyordum. Bu renkli fotoğraflardan daha sonra stüdyoda içinde seti kurarken çok yararlandık.

Adamın sırtından bıçaklandığı yer, aslında delegelerin dinlenme salonuydu. Ancak, Birleşmiş Milletlerin prestijini korumak için burayı dinleyiciler salonu diye adlandır-

dık. Böylece bıçaklı adamın oraya nasıl girdiği de açıklanmış oluyordu. Neyse, olayın geçtiği yer, aslına tam anlamıyla sadık kalınarak stüdyoda yeniden inşa edildi. Set malzemelerinin ve mobilyaların gerçeğe uygunluğuyla her zaman yakından ilgilenirim. Asıl olayın geçtiği yerlerde çekim yapmamız mümkün olmadığı zaman, her şeyin mutlaka fotoğraflarını çektirerek araştırma yaparım.

James Stewart'ın yüksek eğitim görmüş, polislikten emekli bir dedektifi oynadığı **Ölüm Korkusu'nun** çekimleri için hazırlık yaparken San Francisco'ya bir fotoğrafçı göndermiştim. Fotoğrafçının görevi özellikle üniversite mezunu dedektifleri bularak yaşadıkları evlerin fotoğraflarını çekmekti.

Aynı şey, **Kuşlar** için de geçerli. Karakterleri doğru oturtabilmek için, Bodega Körfezinde kadın, erkek, çocuk tüm halkının fotoğraflarını çektirerek kostüm bölümüne ilettim. Filmdeki restaurant, oradakinin tam bir kopyasıydı. Okul öğretmeninin evi de, Bodega Körfezindeki öğretmenin eviyle San Francisco'daki öğretmenlerin oturdukları evlerin bir karışımından oluşuyordu. Böyle yapmamın nedeni ise, anımsayacağınız gibi, Bodega Körfezinde görev yapan öğretmenin aslında San Francisco'lu olmasıydı.

Kuşların öldürdüğü çiftçinin evi de orada mevcut bir çiftlik evinin tıpkısıydı: Aynı giriş, aynı duvarlar, aynı odalar, aynı mutfak... Hatta koridordaki pencerenin dışında görünen dağ manzarası bile aslının aynısıydı.

Gizli Teşkilat'ın sonunda kullanılan ve uzak bir mesafeden görülen ev de Frank Lloyd Wright'ın evinin maketidir. Bu evin bir kısmını, Cary Grant'ın ev çevresinde dolaştığı sahneyi çekmek için stüdyoda yeniden inşa ettik.

T : Uçağın tepede belirmesinden çok önce başlayan ve Cary Grant'ı mısır tarlasındayken gösteren o uzun sekansa değinmek istiyorum. Yedi dakika kadar süren bu sahne tümüyle sessiz, Gerçek bir «tour de force»... Tehlikeli Adam'da Albert Hall'daki konseri gösteren sahnede de diyalogsuz geçen 10

dakikalık bir süre vardı. Ancak bu sahne, söylenen kantatın ve biraz sonra gerçekleşmesi beklenen olayın beklentisiyle bir ölçüde besleniyordu. Bu tür sahneleri yönetirken kullanılan klasik yöntemin, kısa kısa kesmeler kullanmak suretiyle hızlandırma yöntemi olduğunu sanıyorum. Oysa, Gizli Teşkilat'da tüm çekimler eşit süreleri kapsıyor.

H : Burada zamanla değil, mekanla ilgileniyorsunuz. Çekimlerin uzunluğu, adamın gizlenebilmek için koşması gereken çeşitli mesafeleri gösteriyordu. Daha doğru bir deyimle, gizlenecek bir yerin sözkonusu olmadığını gösteriyordu. Bu türden bir sahnenin sübjektif olması mümkün değildir, çünkü sübjektif sahne, bir flaş gibi çakıp geçer. Ayrıca yaklaşan uçağı da Cary Grant'ın farketmeden öncesiyle de göstermek gereklidir. Eğer çekim hızlı olursa, uçağın çerçeveye girmesiyle çıkması bir olur ki, izleyici ne olup bittiğini farkedemez. Tippi Hadren, kayıkta kuşların saldırısına uğradığı zaman Kuşlar'da da aynı şeyi yaptık. Eğer martılar, film karesine bir flaş gibi hızla girip çıkarsa, izleyici kızın yüzünün önünden beyaz bir kağıt parçasının uçtuğunu bile sanabilir. Bu sahneyi sübjektif yapmak için, kayıktaki kızı rıhtıma bakarken gösterirsiniz, sonra ansızın kafasına bir şey çarpar. Ama bu bile çok hızlıdır. Burada bakış açısı kuramını terketmek zorundasınız. Sübjektif bakış açısını kasten terkedip martıları kıza çarpmadan önce de göstererek objektif bakış açısına geçmelisiniz. Böylece izleyici, ne olup bittiğinden tam olarak haberdar olabilir.

Aynı kuralı, **Gizli Teşkilat'da** da uygulayarak uçağın inişe geçmesiyle meydana gelecek tehlikeye karşı izleyiciyi hazırlamış olduk.

T : Hızlandırılmış temponun çoğu filmlerde teknik güçlüklerden kaçınmak ya da her şeyi kurgu odasında birleştiririz düşüncesiyle kulanıldığına inanıyorum. Yönetmen, yeterince malzeme çekmediği zaman, kurgucu çeşitli çekimlerden atılmış parçaları kurguda kısa çekimler haline getirir. Ancak bu yöntem, gerçek anlamda tatmin edici olmaz.

Bu tekniği, genellikle bir kişinin araba altında kalması gibi sahnelerde kullanırlar.

H : Her şeyin çok çabuk olup bitivermesini kastediyorsunuz.

T : Çoğu filmler için evet.

H : Televizyon için hazırladığım şovlardan birinde, bir araba kazası sahnem vardı. Bu kaza, daha sonra yapılacak mahkemenin temelini oluşturacaktı. Burada yaptığım şey, kazanın kendisini göstermeden önce, olaya tanıklık edenlerin beş ayrı çekimini kullanmaktı. Yani kazanın gürültüsünü duyan beş ayrı kişiyi gösterdim. Sonra da kazanın sonunu görüntüledim. Bu sahnede, çarpan araç hızla uzaklaşırken, motosikleti ters dönen adam yere çarpıyordu. Bunlar, olayı uzatmak için zamanı durdurmanız gereken anlardır.

T : Anlıyorum. Şimdi yeniden mısır tarlasındaki sahneye geri dönelim. Uçak sahnesi çekiminin en belirgin yanı, tümüyle gereksiz ve nedensiz olması. Tüm akla yakınlığı yokeden, hatta önemini bile kaybettiren bir sahne bu. Böyle bir yöntemle yaklaşıldığında sinema, tıpkı müzik gibi son derece soyut bir sanat oluyor. Ve burada bu gereksizlik —sizin en çok eleştiriye uğrayan yönünüz— sahneye gerilim ve ilgi sağlayıcı bir ögeye dönüşüyor. Bu durum, otobüse binmek üzere olan çiftçinin, gelmekte olan uçağı işaret ederek Cary Grant'a «bakın, ilaçlama uçağı geliyor; çok garip, çünkü mısırlar bu mevsimde ilaçlanmaz» dediği diyalog sayesinde bilerek vurgulanıyor. Çiftçi haklıdır, çünkü olayın en can alıcı yanını vurguluyor: İlaçlanacak mısır yok! Bu derece bilerek yapıldıktan ve planlandıktan sonra, gereksizliğe kim karşı çıkabilir ki? Açıkça görülüyor ki, anlamsızlığın fantezisi sizin film yapım formülünüzün ana katkı maddesini oluşturuyor.

H : Anlamsızlığı oldukça sofuca uyguladığım bir gerçek!

T : Bu sahne, eylemi ilerletmeye hizmet etmediğine göre, belli ki bu iş senaryo yazarının aklına bile gelmeyen fikir-

lerden biri. Ancak bir yönetmen böyle bir fikri geliştirebilir.

H : Bu fikrin aklıma nasıl geldiğini anlatayım. Artık klişeleşen bir durumla yüzyüze geldiğimi anlamıştım: Randevuya gönderilen bir kişi; büyük bir olasılıkla öldürülecek. Şimdi bu adam nasıl öldürülebilir? Kentin ıssız bir bölgesindeki karanlık bir gece... Kurbanımız sokak lambasının ışığı altında ayakta dikiliyor. Arnavut kaldırımı taşlar, «yağmurla daha yeni yıkanmış.» Karşı evin duvarında sinsi sinsi yürüyen bir karakedinin yakın çekimi... Sonra kapanan bir pencerenin ve gizlenmeye çalışan bir insanın hafifçe araladığı bir perdenin çekimi. Siyah bir limousine arabaya ağır ağır yaklaşan bir başka çekim daha vb. vb.... Şimdi böyle bir sahneye getirilebilecek anti-tez ne olabilir? Karanlık yok, sokak lambasının ışığı yok, esrarengiz figürler yok, kısacası hiçbiri yok... Sadece pırıl pırıl güneş ışığı, bomboş ve açık bir çevrede insanın gizlenebileceği ne bir ağaç ne de bir ev olan bir arazi...

İsviçre'de çikolata, Hollanda'da yeldeğirmeni kullanma konusundaki teorimi anımsayacaksınız. Biraz bu ruhla, biraz da serbest fantezilere yönelik duygularımla, **Gizli Teşkilat** için bir sahne düşünmüştüm, ama bu düşüncemi aslında gerçekleştirmedik. New York'tan kuzey-batı yönüne doğru yola çıktığımızda aklıma gelen bir düşünceydi. Yolumuzun üzerindeki duraklardan biri de Detroit'ti. Yani Ford otomobillerinin yapıldığı kent... Bir bağlantı görebildiniz mi?

T : Hayır göremedim.

H : Kesinlikle fantastik bir düşünce. Fabrikada bantlar boyunca yürürlerken Cary Grant'la fabrika işçilerinden biri arasında geçecek uzun bir diyalog sahnesi düşünmüştüm. Örneğin, ustabaşılardan biri hakkında konuşuyor olabilirlerdi. O sırada da, arkalarında bir araba, parça parça birleştirilecekti. Sonra yapılışını seyrettikleri araba en son civatasına kadar tamamlanacak, yağı benzini konacak, harekete hazır hale gelecekti. İki adam, arabaya bakarak «ne

harika değil mi?» diyerek arabanın kapısını açarlar, o anda dışarıya bir ceset düşer!

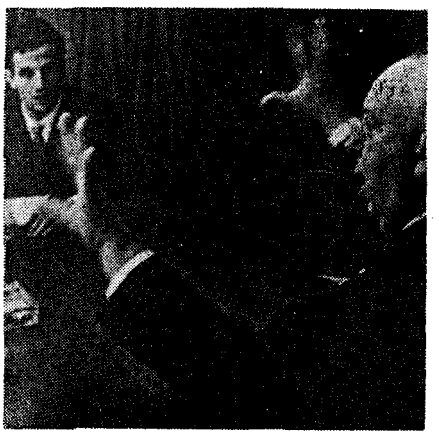
T : Olağanüstü fikir!

H : Ceset nereden geliyor? Arabadan değil, bu kesin. Çünkü sıfırdan yapılışını izlemişler. Hiçbir yerden düşen bir ceset, anlıyorsunuz, değil mi? Bu ceset, iki adamın hakkında konuştukları ustabaşının cesedi olabilir.

T : Mutlak hiçliğin mükemmel bir örneği! Bu fikirden niçin vazgeçtiniz? Sahne çok uzun süreceği için mi?

H : Zamanla ilgisi yoktu. Asıl sorun, bu fikri öykünün içine entegre edemeyişimizdi. Nedensiz bir sahne bile olsa, bildiğiniz gibi öykünün içinde bulunmasının bazı haklı gerekçeleri olması gerekir!

Bölüm : 13



Geceyarısında düşünceler
Beyazperde tarihindeki en uzun öpüşme
Katışıksız teşhircilik olayı
Uzamı asla ziyan etmeme
Perdedeki görüntüleme inandırır
Psycho (Sapık)
Janet Leigh'nin sütyeni
Tütsülenmiş ringa balığı
İzleyiciyi yönetmek
Arbogast nasıl öldürüldü?
Duşta gelen ölüm
İçi doldurulmuş kuşlar
Kitlesel bir heyecan nasıl elde edilir?
Sapık : Bir sinemacının filmi

FRANÇOIS TRUFFAUT. Bay Hitchcock, bu sabah bana, dün gece çok kötü bir gece geçirdiğinizi söyleyerek, eski günleri konu alan sohbetlerimizin aklınıza getirdiği bazı anıların sizi rahatsız etmiş olabileceğine değindiniz. Söyleşilerimiz sırasında, Aşktan da Üstün, Ölüm Korkusu ve Sapık gibi filmlerinizin rüyalara yakınlığı üzerinde konuştuk. Çok rüya görüp görmediğinizi merak ediyorum.

ALFRED HITCHCOCK. Çok fazla değil... Bazen... Rüyalarım son derece akla yakındır.

Gördüğüm rüyalardan birinde, Sunset Bulvarında ayakta durmuş, öğle yemeğine gidebilmek için taksi bekliyordum. Çevrede ağaçlar vardı. Ama hiç taksi gelmiyordu. Önümden gelip geçen araçların hepsi de 1916 modeldi. Ben de kendi kendime «burada dikilip taksi beklemenin anlamı yok. Bu, 1916 yılına ait bir rüya» diyerek yemeğe yürüye yürüye gittim.

T : Bu rüyayı gerçekten gördünüz mü yoksa şaka mı yapıyorsunuz?

H : Hayır şaka değil, gerçekten gördüm.

T : Hemen hemen bir periyod rüyası! Rüyalarınızın, çalışmanızı etkilediğini söyleyebilir misiniz?

H : Gündüz gördüğüm hayaller için belki...

T : Bilinçaltının ifadesi olabilir. Bu da bizi bir kez daha «perimasalları»na götürüyor. Düşmanca unsurların her türünün arasında, adeta çevresinden yalıtılmış bir halde kalan insanları anlatarak aynı zamanda tehlikelerin ve yalnızlığın da dünyası olan rüyaların dünyasının krallığına giriyorsunuz.

H : Belki de bu benim, içimdekiler böyle.

T : Öyle olmalı. Çünkü eleştirmenlerin de dediği gibi, filmlerinizdeki mantık, rüyaların mantığını oldukça andırıyor. Örneğin, Trendeki Yabancı **ve** Gizli Teşkilat, **kabusların**

kalıbını andıran bir dizi garip formlara göre biçimlendirilmiş.

H : Bu durum, sıradan şeylerden tatmin olamayışımdan kaynaklanmış olabilir. Kolay yapılan şeylere sinirlenirim.

T : Son derece açık bir gerçek var: Ölümle ya da anormalle ilgili olmayan bir Hitchcock filmi hayal bile edilemez. Sanırım, siz, sizi derinden etkileyen duyguları, örneğin korkuları çekiyorsunuz.

H : Kesinlikle. Ben korkularla dolu bir kişiyim. Bu nedenle, her tür karmaşadan ve güçlükten kaçınmak için elimden geleni yaparım. Çevremdeki her şeyin bir kristal gibi açık ve tümüyle sakin, ılımlı olmasından hoşlanırım. Başımın üzerinde kara bulutlar istemem. Düzenli ve her şeyi yerli yerinde bir masa bana huzur verir. Banyo yaptıktan sonra her şeyi düzgün olarak yerli yerine koyarım. Banyoya girip çıktığımı anlamazsınız bile. Düzene karşı duyduğum arzu, karmaşıklığa olan tepkimle elele gider.

T : Sözleriniz, kendinizi koruma yöntemlerinizi açıklıyor. Film yönetiminde karşınıza çıkabilecek her türlü anlık sorun, riskleri en aza indiren ve daha sonraki dertleri önleyen, önceden dakikası dakikasına düzenlenmiş şemalarınızla hallediliyor. Jacques Becker, sizin için şöyle derdi: «Alfred Hitchcock, hiç kuşkusuz acele çalışması gerekse bile en az sürprizle karşılaşan bir yönetmendir.»

H : Evet doğrudur. Hiç aceleye gerek kalmayacak bir günü her zaman hayal etmişimdir. Şu anda rüyalardan konuştuğumuza göre, küçük bir öykü anlatmak için bir dakikalığına konudan ayrılmak istiyorum.

Aklına en iyi düşünceler gece yarısı gelen bir film yazarı vardı. Ama sabah uyandığında bunların hiçbirini anımsayamıyordu. Bir gün aklına parlak bir fikir geldi. Kendi kendine, «yatağımın yanına kağıtla kalem koyarsam, aklıma fikir geldiğinde hemen yazarım» dedi. Yatağına yatıp uyudu. Tabii geceyarısı, aklına geliveren müthiş bir fikirle uyandı. Güzelce yazdıktan sonra tekrar uyumaya devam etti. Ertesi sabah uyandığında her şeyi unutmuştu. Ancak

tam traş olurken : «Tanrım, dün gece aklıma müthiş bir fikir gelmişti, ama unuttum, ama dur, yanıma kağıt kalem koymuştum, evet yazdım da» diye bağırarak koşa koşa yatak odasına gitti ve kağıdı eline alıp yazdıklarını okudu : «Oğlan, kızla buluşur.»

T : Çok güzel...

H : Bu öyküde biraz gerçek payı da var. Gecenin o saatinde gerçekten çok büyük fikir gibi görünen şeyler, şafağın soğuk ışığında yeniden düşündüğümüzde bize çok çirkin gelir.

T : Anlıyorum ki, rüyalarınızın çalışmanıza etkisi konusundaki söyleşimizden hiçbir yere varamayacağız. Bu boyutla pek ilgilenmiyor gibi görünüyorsunuz.

H : Kesin olan bir şey var : Hiç erotik rüya görmem!

T : Oysa aşk, hatta erotizm çalışmalarınızda önemli rol oynuyor. Henüz bu konu üzerinde konuşmadık. Aşktan da Üstün'**den sonra, sadece gerilim ustası olduğunuz söylenmekle kalmadı, aynı zamanda perdedeki fiziksel aşk konusunda da uzman olduğunuz belirtildi.**

H : Sanıyorum **Aşktan da Üstün**'ün aşk sahnelerinin fiziksel bir yönü var. Herhalde Ingrid Bergman'la Cary Grant'ın öpüşme sahnesini kastediyorsunuz.

T : Anımsadığım kadarıyla, izleyiciler bu sahneyi «beyazperde tarihindeki en uzun öpüşme» olarak niteleldiler.

H : Doğrusunu söylemek gerekirse, oyuncular da bundan nefret etmişlerdi. Birbirlerine sımsıkı sarılmak zorunda olmaktan dolayı kendilerini son derece rahatsız hissettiklerini söylüyorlardı. Ben ise, «neler hissettiğiniz umurumda değil. Beni ilgilendiren tek şey, yaptıklarınızın perdede nasıl görüneceği» diyordum.

T : Sanıyorum, Ingrid Bergman ve Cary Grant gibi iki profesyonel oyuncunun, bu sahne sırasında bu kadar huzursuz olmalarının nedenini okurlarımız da bilmek isteyeceklerdir. Ayrıntıları konuşturmak gerekirse ikisi birlikte tüm seti boydan boya dolaşırlarken yüzleri yakın çekimde gösteriliyordu. Onların açısından sorun, birbirlerine böylesine ya-

pışmış halde nasıl yürüyecekleriydi. Sizi ilgilendiren tek şey ise, iki yüzü perdede birlikte gösterebilmekti.

H : Tamam. Oyuncuların da arzusuna uyarak, bu sahneyi romantik anı bölmeyecek biçimde iyice düşündüm. Dramatik atmosferi kesmemek çok önemliydi. Birbirlerinden ayrıldıkları takdirde tüm heyecan kaybolacaktı. Kuşkusuz bir de hareket halinde olmaları gerekiyordu. Çalan telefona birlikte gitmeli, telefon konuşması sırasında birbirlerine sımsıkı sarılmış halde kalmalı, sonra da yine birlikte kapıya gitmeliydiler. Ayrılmamalarının son derece gerekli olduğunu, ayrıca burada kamera tarafından temsil edilen izleyicinin de bu sıcak kucaklaşmaya katılan üçüncü kişi olması gerektiğini hissediyordum. İzleyiciye Cary Grant'la Ingrid Bergman'ı aynı anda kucaklayabilmek gibi son derece büyük bir imtiyaz verilmişti. Bir tür geçici «**üçgen öykü**»nün bir parçasıydı.

Romantik anın kesilmemesi fikrini, yıllar önce Fransa'da gördüğüm bir olayın bende kalan anılarından esinlenmiştim.

Boulogne'den Paris'e giden trendeydim. Etaples adlı küçük bir kasabanın içinden ağır ağır geçiyorduk. Bir pazar öğleden sonrasıydı. Kırmızı tuğlalı büyük bir fabrikanın yanından geçerken duvarın dibinde bir çift gördüm. Erkek duvara doğru işerken kız onun kolunu hiç bırakmıyordu. Ayrıca ara sıra çevreyi gözetliyor, sonra yeniden gözlerini erkeğe dikiyordu. Gerçek aşkın işte böyle bir şey olduğunu hissetmiştim.

T : İdeal olarak iki sevgili hiçbir zaman ayrılmamalı.

H : Doğru. İşte, **Aşktan da Üstün**'de de öpüşme sahnesiyle sağlamaya çalıştığım efektin mucidi o anılardır.

T : Yönetmenin amaçladığı şeyi anlayamayan aktörlerin sinirlenmelerine değinmeniz, ilginç bir noktayı gündeme getiriyor. Sanıyorum ki çoğu yönetmenler, sonuçta perdede görünecek olandan çok, setle ilgili görüşleri temel alarak çekim yapıyorlar. Özellikle sizin filmlerinizi izlerken sık sık düşündüğüm bir şey vardır. Büyük ve özgün sinemanın,

gerçek sinemanın çekim ekibine olduğu kadar oyunculara da anlamsız ve gülünçmüş gibi gelen belirli çekimlerden kaynaklandığını anlıyorum.

H : Kesinlikle, örneğin...

T : Aşktan da Üstün'deki öpüşme sahnesi bunun bir göstergesi. Bir başka örnek de, Gizli Teşkilat'da **Cary Grant'la Eva Marie Saint'in tren vagonu içinde birbirine sarılmaları... Vücutları birbirine yapışmış gibi, birbirlerini öperken ikisi birlikte dönüyorlar. Çekim sırasında mantıksız görünse bile, perdedeki görüntü tam anlamıyla mükemmel...**

H : Evet duvara karşı oldukları yerde dönüyorlar. Orada da aynı kuralı, yani çiftlerin ayrılmaması kuralını uyguladık. İnsanın bir aşk sahnesinde yapabileceği çok şey vardır. Her biri odanın bir köşesinde duran bir çift arasındaki aşk sahnesi fikrini geliştirebilmeyi isterdim. Ama sanıyorum imkansız, çünkü böyle bir durumda aşkı ima etmenin tek yolu, erkeğin pantolonunun fermuarını açarak, kadının ise eteğini çıkararak kendilerini birbirlerine sunmaları olurdu. Bu arada olayla ilgisi olmayan bir de diyalog olur: «Bu akşam yemekte ne var?» gibilerinden bir şey... Ama sanıyorum böyle bir şey, teşhirciliğin son sınırı olurdu. Her neyse, böyle ilgisiz bir diyalogu **Aşktan da Üstün**'de kullanmıştık. Kadınla erkek öpüşürlerken akşam yemeğindeki piliçten ve tabakları kimin yıkayacağından sözediyorlardı.

T : Biraz geriye dönebilir miyiz? Sanıyorum, siz setteki durum ile film karesindeki gerçeklik üzerinde bir şeyler söylemek üzereyken sözünüzü kestim.

H : Bu konuda sizinle aynı fikirdeyim. Bir yönetmenin ilgileneceği tek şeyin, ekrana nasıl bir şeyin yansıyacağı olması gerekirken, çoğu yönetmenler setteki atmosferle çok aşırı biçimde uğraşıp canlarını sıkıyorlar. Bildiğiniz gibi ben asla kameranın vizöründen bakmam. Buna karşılık, kameraman, aktörlerin çevresinde boşluk istemediğimi ve her sahne için daha önceden düzenlenen planı tam olarak izlemesi gerektiğini çok iyi bilir. Eğer aklınızda filmi son haline kavuşturmak için makası elinize alıp gereksiz boş-

lukları atmak varsa kameranın önündeki boşlukla ilgilenmeye hiç gerek yoktur.

Aynı konunun bir başka yönü de, boşluğun ziyan edilmemesi gereğidir. Çünkü bu boşluk, dramatik efekt yapmak için kullanılabilir. Örneğin, Kuşlar'da kuşlar barikatlarla korunmuş eve saldırdığında, divanda oturan Melanie çığlık atarken kamerayı geriye çektim. Buradaki amacım, onun korkudan büzülmesine neden olan şeyin hiçliğini göstermek üzere boşluğu kullanmaktı. Yeniden ona döndüğümde, kamerayı bu sefer de yükseğe yerleştirerek, onda gittikçe artan korku izlenimini güçlendirdim. Ondan sonra Melanie'nin çevresinde ve tepesinden dolanan başka bir kamera hareketi vardı. Ama başlangıçtaki boşluk, sahnenin asıl önemli unsuruydu. Eğer hemen başlangıçta kamerayı kızın yüzüne tutmuş olsaydım, onun görebildiği, ama izleyicinin göremediği bir şeyden korkup geri çekildiği duygusunu almış olacaktık. Ben tam tersini oluşturarak perdenin dışında bir şey olmadığını vurgulamak istedim. Bu yüzden tüm boşluğun belirli bir anlamı vardı.

Bazı yönetmenler, aktörleri dekorun önüne yerleştiriyor ve ardından da aktörlerin oturmasına, ayakta durmasına ya da yatmasına bağlı olarak kamerayı belli bir uzaklığa yerleştiriyorlar. Bence böyle bir şey çapsız düşüncenin örneğidir. Tam ve titiz olmadığı gibi, kesinlikle hiçbir anlamı da yoktur.

T : Başka bir deyimle, izleyiciye sunulan film çerçevesi içine gerçekçiliği vermek için, bir yönetmenin bu çerçeveyi çevreleyen boşlukta belli seviyede gerçekliğe aykırı davranışlara göz yummalıdır. Örneğin, ayakta durdukları farzedilen iki kişinin öpüşmesinin yakın çekimi ancak bu kişileri mutfak masası üzerinde diz çöktürerek sağlanabilir.

H : Uygulanacak yollardan biri de bu. Hatta masayı çerçeveye girsin diye 20 cm kadar yukarıya bile kaldırabiliriz. Bir adamı masanın arkasında ayakta dururken göstermek mi istiyorsunuz? Adama yaklaştıkça masayı da yukarı kaldırmalısınız. Tabii masanın da görüntüde yer almasını isti-

yorsanız... Her neyse, çoğu yönetmenler böyle şeyleri küçümsedikleri için ,masayı da görüntüye almak amacıyla kamerayı çok uzağa yerleştirirler. Her şeyin perdeye, tıpkı sette göründüğü gibi yansıyacağını sanırlar. Çok gülünç!

Burada çok önemli bir noktaya parmak bastınız. Hem de temel bir noktaya. Açıklamak istediklerinizin ışığında görüntüleri perdeye yerleştirmek, hiçbir zaman olgulara bağlı bir tarzda ele alınmamalıdır. Asla! İstediğiniz her şeyi, gerek duyduğunuz görüntüyü almanızı sağlayacak sinema tekniğinin yerinde kullanımıyla elde edebilirsiniz. Kısa kesmeler yapmaya gerek kalmayacağı gibi, almak istediğiniz görüntü ile elde ettiğiniz görüntü arasına da uzlaşma sağlamaya da gerek yoktur. Çoğu filmlerin yeterince kuvvetli olamamasının nedenlerinden biri, sinema endüstrisinde çalışan çok az kişinin, betimleme sanatı hakkında bilgi sahibi olmasıdır.

T : «Betimleme» sözcüğü çok uygun, çünkü burada sözünü ettiğimiz şey, şiddet duygusunu iletmek için ille de şiddet olayının kendisinin görüntülenmesinin gerekmediği, bunun için şiddet izlenimi uyandıracak biçimde çekim yapmanın yeteceğidir.

Bu, Gizli Teşkilat'ın açılış sahnelerinden birinde kötü adamlar, Cary Grant'ı hırpalamaya başladığı zaman sergileniyor. Eğer bu sahneyi, kurgu odasındaki küçük ekranda yavaşlatılmış olarak incelerseniz, kötü adamların Cary Grant'a aslında hiçbir şey yapmadıklarını göreceksiniz. Ama sinema perdesine projeksiyonla yansıtıldığında, hızlı çerçevelemedeki başarı ve kameranın küçük kımıldayışları, zalimlik ve şiddet duygusunu yansıtıyor.

H : Arka Pencere'de adamın gelip James Stewart'ı pencereden atmaya çalıştığı sahne daha da iyi bir örnek sayılabilir. Başlangıçta her şeyi daha gerçekçi biçimde filme çekmiştim. Ama zayıf bir sahne oldu, etkileyiciliği yoktu. Bu nedenle, sallanan bir elin yakın çekimini, sonra Stewart'ın yüzünün ardından da bacaklarından birinin yakın çekimini

yaptım ve hepsini doğru bir ritm içinde birleştirdim. Sonuçta tam doğru etkiyi elde ettim.

Şimdi gerçek - yaşamla kıyaslamasını yapalım. Eğer bir istasyondan son hızla geçmekte olan bir trene yakın durursanız, sizi neredeyse düşürecek gibi olduğunu hissedersiniz. Ama aynı trene bir - iki millik mesafeden bakarsınız hiçbir şey hissetmezsiniz. Aynı biçimde eğer birbiriyle dövüşen iki adamı gösterecek olursanız, bu kavgayı sadece fotoğraflamakla bir şey elde edemezsiniz. Fotoğraftaki gerçeklik her zaman gerçekçi değildir. Bunu yapmanın tek yolu kavga olayını ele alarak, izleyiciye hissettirmektir. Bu yöntemle doğru gerçekçiliğe ulaşırsınız.

T : **Gerçekçi bir efekt elde etmek amacıyla gerçekçi olmayan çekimler yapmanın yöntemlerinden biri de aktörlerin arkasındaki dekoru hareket ettirmektir.**

H : Bu da bir yol, ama kural değil. Böyle bir şey, tümüyle aktörlerin hareketlerine bağlı olacaktır. Ben ancak filmin parçalarının hareketi yaratmasından tatmin olurum. Örneğin, **Sabotaj**'da çocuk otobüsün içinde yanında bombayla otururken bombayı her gösterişimde farklı açılardan kesme yaptım. Bombayı canlandırmak, hareketlendirmek amacıyla bu çekimleri yaptım. Eğer sürekli olarak aynı açıdan gösterseydim, izleyici pakete alışacak ve «tamam işte, eninde sonunda bir paket» diyebilecekti. Oysa ben, böyle yapmakla : «Dikkatli olun! İyi bakın!» diyordum.

T : **Bir süre önce sözünü ettiğiniz** Gizli Teşkilat'daki **trene geri dönersek, trenin içinde meydana gelen bir olayı gösteren bir sahne vardı. Oysa siz trenin tamamını dış taraftan gösteriyordunuz. Bunu yapmak için de kamerayı dışarıya, yani tarlalara yerleştirmek yerine trenin dış kısmına bağladınız.**

H : Geçmekte olan trenin görüntüsünü almak için kamerayı kırlara yerleştirmek, trenin geçmesini izleyen bir ineğin bakış açısını verecekti. İzleyiciyi trenle **birlikte** ve trenin içinde tutmaya gayret gösterdim. Tren ne zaman bir dönemece girse, trenin penceresinden uzun çekimler alıyor-

duk. Yaptığımız şey, üç kamerayı Twenteeth Century Limited'in arka platformlarına yerleştirmek ve filmin yolculuğuna, günün aynı saatinde devam etmekti. Kameralarımızdan bir tanesi dönemece giren trenin uzun çekimleri için kullanılırken, diğer ikisi arka plan malzemesi için kullanılıyordu.

T : Tekniğinizde her şey dramatik etkiye bağımlı kılınmıştır. Kamera, karakterleri tıpkı bir muhafız gibi izliyor.

H : Hazır, kamera akışı ve bir sahneden diğerine kesme yöntemiyle geçiş üzerinde konuşurken, temel bir kuralımı belirtmek istiyorum : Eğer oturmakta olan bir karakter yürümek üzere ayağa kalkarsa, açıyı asla değiştirmem ya da kamerayı geriye çekmem. Daima yakın çekimle hareketi izlemeye başlar ve oturduğu sırada kullanmış olduğum yakın çekim ölçüsünü kullanmayı sürdürürdüm.

Çoğu filmlerde, iki kişi oturmuş konuşurken önce birinin sonra ötekinin yakın çekimleri verilir, sonra kamera yeniden ileri geri hareket ettirilir. Ardından da karakterlerden birinin yürümek üzere ayağa kalkışını göstermek için kamera ansızın geriye kayar. Bence bu yöntemi kullanmak yanlış.

T : Evet **çünkü böyle bir teknik, harekete** eşlik etmek **yerine hareketin** önünden gidilmesine **yol açar. Karakterlerden birinin ayağa kalkmak üzere olduğunu izleyicinin tahmin etmesine izin verir. Başka bir deyimle,** kamera **izleyeceği şeyin önüne geçmemelidir.**

H : Kesinlikle. Heyecan unsurunu azalttığı için yanlış olduğuna inanıyorum. Eğer bir karakter hareket ederse ve siz de onun yüzündeki duygu ve heyecanı korumak istiyorsanız, yapılacak tek şey onu yakın çekimle izlemektir.

T : Sapık **üzerinde konuşmaya başlamadan önce, filmlerinizin açılış sahneleriyle ilgili herhangi bir teoriniz olup olmadığını öğrenmek istiyorum. Bazıları bir şiddet sahnesiyle başlarken, bazıları da sadece olayların geçeceği bölgeyi gösteriyor.**

H : Aslında bu konu, amacımın ne olduğuna bağlı. **Kuşlar'ın**

açılış sahnesi San Francisco'daki normal, sıradan günlük yaşamı vermeyi amaçlıyor. Bazen San Francisco'da ya da Phoenix'te olduğumuzu izleyiciye belirtmek amacıyla bir yazı kullanırım. Bildiğiniz gibi böylesi hem kolay hem de ekonomiktir. Bazen, bir yöreyi çok iyi bilinen bir yer olsa bile çok güzel bir biçimde tanıtma arzusuyla ekonomik davranma arasında kararsız kalırım. Öte yandan, arka planında Eyfel Kulesi görünen Paris'i ya da Big Ben görünen Londra'yı tanıtırken hiçbir sorun yoktur.

T : Şiddet sahnesiyle açılan filmleriniz hariç, diğerlerinde değişmez bir biçimde, hep aynı gösterim kuralına başvuruyorsunuz : En uzaktan en yakına... Önce kenti, sonra kentteki bir binayı, en sonra da bu binadaki bir odayı gösteriyorsunuz. Sapık*'ın **açılışında izlediğiniz yöntem de böyle.**

H : Sapık'ın açılışında Phoenix'te olduğumuzu belirtmek istemiştim. Hatta günü ve saati bile belirledik. Ama bunları çok önemli bir olguyu yönlendirmek amacıyla yaptım : Saat, öğleden sonra 2.30'dur ve zavallı kız ancak bu saatlerde aşığıyla birlikte olabilmektedir. Tüm öğle tatilini adamla birlikte geçirdiğini belirtmenin bir yolu buydu.

T : Çok güzel bir yöntem çünkü, aynı zamanda bu ilişkinin yasalara aykırı bir aşk ilişkisi olduğunu da belirliyor.

H : Ayrıca, izleyicinin de röntgenci durumuna girmesini sağlıyor.

* Marion'la (Janet Leigh) sevgilisi Sam (John Gavin), evlenmek istedikleri halde, evlilik için yeterli parayı bulamamaktadırlar. Kızın çalıştığı yerin patronu, bankadaki hesabına yatırması için 40 bin dolar verince, kız parayı çalıp Phoenix'i terkeder. O geceyi yol üstündeki bir motelde geçirir. Onunla arkadaş olan motelin genç sahibi Norman Bates (Anthony Perkins), Victoria döneminden kalma büyük bir konakta hasta ve güç bir kadın olan annesiyle birlikte yaşıdığını anlatır ve onu evine davet eder.

Marion, gece yatağına çekilmeden önce duş alırken yaşlı kadın, ansızın ortaya çıkarak kadını bıçaklayarak öldürür.

T : Fransız film eleştirmeni Jean Douchet, bu sahne için nükteli bir yorum getirmişti. Bu eleştirisinde, John Gavin beline kadar çıplak olduğu halde, Janet Leigh'nin sütyen taktığını belirtiyor ve bu sahnenin izleyicilerin sadece yarısını tatmin edebildiğini yazıyordu.

H : Gerçekten de Janet Leigh'nin sütyen kullanmaması gerekirdi. Ben bu sahnede ahlaka aykırı bir şey göremiyorum, ama eğer kızın çıplak göğüsleri, adamın göğsüne değebilseydi çok daha ilginç bir sahne olacaktı.

T : Bütün film boyunca sürekli olarak konuyu bilerek yanlış yönlere çektiğinizi farkettim, aynı şekilde bu erotik açılışın nedeni de gene izleyicileri aldatmaktı, sanırım. Filmdeki seks ögesinin yüksekliği, izleyiciye Anthony Perkins'in bir röntgenci olduğunu düşündürecektir. Eğer yanılmıyor-

Dakikalar sonra görünen Norman soğukkanlı bir şekilde banyodan kan lekelerini temizler ve Marion'un cesedini kucağına alarak, kızın arabasının arka bagajına yerleştirir. Sonra da arabayı yakındaki küçük bir göle doğru sürerek gölün çamurlu sularının cinayet kanıtlarını yutmasını izler.

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

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

sam, 50 filminizin içinde, bu filminiz kadını sütyenle gösteren tek filmdir.

H : Evet sahnenin bu şekilde yapılmasını istememin nedenlerinden biri, izleyicinin artık değişmesidir. Bana öyle geliyor ki, doğrudan doğruya öpüşme sahnesi genç kuşak izleyiciler tarafından küçük görülüyor, aptalca olduğunu düşünüyorlar. Onların da John Gavin ve Janet Leigh gibi seviştiklerini biliyorum. Bu sahneleri, artık insanların bugünlerde çoğunlukla yaptıkları biçimlerde göstermeniz gerekir.

Ayrıca bu sahnede umutsuzluk ve yalnızlığın görsel izlenimini de vermek istemiştim.

T : Evet kanımca Sapık, film izlemeye başlayan yeni kuşaklara göre hazırlanmış bir film. Daha önceki yıllarda asla yapmayacağınız birçok şey vardı bu filmde...

H : Evet aslında bu görüş, Kuşlar'ın teknik yönleri için de doğrudur.

T : Sapık'ın konusunun alındığı kitabı okumuştum. Canımı sıkan yönlerinden biri de, insanı aptal yerine koymasıydı. Örneğin şöyle pasajlar vardı: «Norman annesinin yanına oturdu ve sohbete başladılar.» Kadın yaşamadığına göre açıkça yanlış yönlendirme var. Buna karşılık filmdeki anlatımda, bu uyumsuzlukların ortadan kaldırılmasına özellikle gayret edilmiş. Bu romanı sizin için çekici kılan unsur neydi?

H : Sanıyorum bana çekici gelen ve film yapma kararı verdiren şey, kadın duş yaparken katilin bir ruh gibi ansızın ortaya çıkıvermesiydi. Hepsi bu kadar.

T : Cinayet olayı, bir ırza tecavüzü andırıyordu. Sanırım roman bir gazete haberine dayandırılmıştı.

H : Wisconsin'de, annesinin cesedini evinde saklayan bir kişinin öyküsüydü.

T : Sapık'taki olaylar, sizin genellikle kaçındığınız bir mekanda geçiyor: Perili bir ev...

H : Buradaki esrarengiz atmosfer, bir bakıma tamamen rastlantı. Aslında olayın geçtiği yerde, yani Kaliforniya'da bu tip evler bir hayli yaygındır. «Kaliforniya Gotiği» ya da

eğer çirkin bir şeyse «Kaliforniya Zencefilli Ekmeği» adını verirler. Artık modası çoktan geçmiş türden bir Universal korku filmi atmosferi oluşturmak istemedim. Tek istediğim şey, gerçekçi olmaktı. Hem evin hem de motelin asıllarının gerçekçi birer reprodüksiyonları oldukları kesin. Bu evle moteli seçtim, çünkü, eğer sıradan bir bungalow kullanırsam, vereceği etkinin aynı olamayacağını farketmiştim. Bu tür bir mimarı yapının, öykü atmosferinin oluşmasına yardımcı olacağını hissetmiştim.

T : Dikey ev ile yatay motel arasındaki mimari zıtlığın göze oldukça hoş göründüğünü belirtmem gerek.

H : Kesinlikle. Bu, bizim yaptığımız bir kompozisyondu. Bir dikey bir de yatay blok...

T : Filmin bütününde izleyicinin özdeşleşebileceği bir tek karakter bile yok.

H : Buna gerek yoktu. Yine de zavallı kız öldüğü zaman izleyiciler üzüldü. Aslında öykünün ilk bölümü, konuyu değişik yönlere çeken bir bölümdü. Cinayetin gerilimini yükseltmek amacıyla izleyicilerin dikkatlerini başka yönlere çekmek için bilerek yapılmıştı. Hırsızlık ve kızın kaçışını kısa verirken, bu başlangıç sahnesini amaçlı olarak uzun tuttuk. Böylece izleyici, ister istemez kadının yakalanıp yakalanmayacağı sorusuna dalacaktı. Hatta 40 bin dolar sorununun çözümünü de sona bırakmıştık ki, izleyici paranın ne olduğunu merak etsin dursun.

Bildiğiniz gibi, insanlar öykünün bir adım ötesinde olmaktan hoşlanırlar. Yani daha sonra nasıl bir şeyin geleceğini hissetmeyi severler. Bu nedenle, denetim altına almak için bu olgudan sonuna kadar yararlanarak onların düşüncelerini denetim altına alabilirsiniz. Kızın yolculuğuyla ilgili ne denli ayrıntıya gidersek, izleyici de o denli kızın kaçışına dalar gider. Motosikletli polis ve araba değişimi konularının bu kadar üstünde durulmasının nedeni de buydu. Anthony Perkins motelde kıza hayatını anlatırken ve karşılıklı konuşurlarken bile, hâlâ kızın sorunları ön plandadır. Kız sanki geri dönerek paraları geri vermeye karar vermiş

gibi bir tavır takındığı için izleyici «ah işte bak, kız genç adamın etkisinde kalıp fikrini değiştiriyor» diye düşünecektir. İzleyiciyi bir o yöne, bir bu yöne çevirerek onu asıl olacaklardan olabildiğince uzak tutabilirsiniz.

Ortalama bir yapımda Janet Leigh'ye öteki rol verilirdi. Ölen kızın araştırma yapan kızkardeşini oynatırlardı. Filmin ilk üçtebirlik kısmında, filmin yıldızını öldürmek pek alışılmış bir şey değil. Cinayeti daha da beklenmedik bir olay haline getirmek amacıyla yıldızı kasten öldürdüm. Doğrusunu söylemek gerekirse, film başladıktan sonra gelenlerin sinema salonuna alınmaması görüşünde ısrar etmemin temel nedeni bu. Çünkü geç gelenler, filmde Janet Leigh'nin oynadığını bildiklerinden, çoktan ölmüş olduğu halde hâlâ onun görünmesini bekliyorlar.

Sapık, çok ilginç bir yapıya sahipti, ayrıca izleyiciyle oynanan bu oyun son derece büyüleyici bir şeydi. Bu filmde aslında ben izleyiciyi yönetiyordum. Onlarla top gibi oynadığımı söyleyebilirsiniz.

T : Bu filmi çok takdir etmekle birlikte, şerifin yer aldığı iki sahnede hayal kırıklığına uğradığımı belirtmem gerekiyor.

H : Şerifin olaya karışmasının nedeni, daha önce de tartışmasını yaptığımız «neden polise gitmiyorlar?» sorusunu karşılıksız bırakmamak içindi. Ben her zaman söylemişimdir : «Polise gitmezler, çünkü yararı yoktur.» İşte, polise gittiklerinde başlarına neler geleceğini gösteren mükemmel bir örnek...

T : Yine de filmin akışı, şerifli sahneden hemen sonra yeniden düzeliyor. Filmdeki ilginç özelliklerden biri de izleyicinin sürekli taraf değiştirmesini sağlama yöntemi. İzleyici, ilk anlarda Janet Leigh'nin yakalanmayacağını umuyor. Cinayet ise gerçekten son derece şok edici. Ama Perkins, cinayetin izlerini yok eder etmez, onun yanında olmaya başlıyor ve onun yakalanmamasını istiyor. Daha sonra şerifften Perkins'in annesinin sekiz yıl önce öldüğünü öğrenince yeniden taraf değiştirip ve Perkins'e karşı oluyoruz, ama

bu kez salt meraktan. İzleyicilerin duyguları pek tekin değil.

H : Bu durum, bizi röntgenci durumuna getirilen izleyicilerin duyguları konusuna geri götürüyor. Bunu bir ölçüde **Cinayet Var**'da da yapmıştık.

T : Evet doğru. Milland karısına telefon etmekte geç kaldığı ve katilin sanki Grace Kelly'i öldürmeden apartmandan dışarıya çıkacakmış gibi bir hali olduğu sahnede. O anda izleyicinin tepkisi, onun birkaç dakika daha oralarda oyalanacağını ummaktı.

H : Bu, genel bir kuraldır. Daha önce de bir hırsızın odaya girmesi üzerinde konuşmuştuk. Çekmeceleri ararken izleyici onun adına endişelenir. Perkins göl suları içine gömülmekte olan arabaya baktığında, arabanın batması bir an için kesilse izleyici o anda Perkins'in bir cesedi yok etmekle meşgul olduğunu bile bile «İnşallah bir an önce batar» diye düşünür. Bu doğal bir içgüdüdür.

T : Ancak filmlerinizin çoğunda izleyicinin tepkisi daha masumcadır, çünkü daha çok bir cinayetle suçlanan masum kişiler adına endişelenmektedir. Sapık'ta izleyici önce hırsızlık yapan kız için endişe duyar, sonra bir katil adına üzülür, en sonunda da bu katilin bir sırrı olduğunu öğrendiğinde, öykünün tamamını öğrenebilmek için katilin bir an evvel yakalanmasını bekler.

H : Özdeşleşmenin bu denli mükemmel olduğundan kuşkuluyum.

T : Buna özdeşleşme demek pek doğru olmayabilir, ama Perkins işlediği suçun izlerini özenle yok ettiği için izleyici ona bağlanmaya başlıyor. İyi yapılmış bir iş her zaman takdirle karşılanır.

Ana başlıklara ek olarak Saul Bass'ın film için bazı taslaklar da hazırladığını sanıyorum.

H : Tek bir sahne hazırlamıştı, ama onun kurgusunu kullanmadım. Bana başlıkları yapacağı söylenmişti, ama filmle çok yakından ilgilendiği için, dedektifin sırtından bıçaklanmadan önce merdivenleri çıktığı sekansı hazırlamasına izin

verdim. Çekimin yapıldığı günlerden birinde ateşim çıktı ve stüdyoya gidemediğimden, kameramanla asistanıma, Saul Bass'ın hazırladığı çizgileri kullanabileceklerini söyledim. Ama sadece, adamın öldürülüşünden önce merdivenlerden çıkışını gösteren bölümdü bu. Trabzanın üstündeki bir elin çekimiyle, trabzanın demirleri boyunca yukarıya doğru çıkan ayakların profilden görüntüleri yer alıyordu. Bu sahnenin bitmiş haline baktığım zaman iyi olmadığını farkettim. Ancak bu çekimler, ilginç bir şeyin ortaya çıkmasını sağladı. Bu sahneler kurgulandığında, merdivenleri çıkan kişinin suçsuz değil, tam tersine uğursuz bir kişi olduğu izlenimi ortaya çıkıyordu. Eğer amacımız bir katili göstermek olsaydı, bu çekimler gerçekten harika olabilirdi, ama bizim öykümüzde elde etmek istediğimiz sahnenin ruhuyla tam bir çatışma oluşturuyordu.

İzleyiciyi bu sahneye hazırlayabilmek için bir hayli ter döktüğümüzü unutmayın: Evde esrarengiz kadın yaratmıştık, sonra bu esrarengiz kadının aşağıya inip duş alan kadını bıçağıyla delik deşik ettiği olgusunu kurmuştuk. Dedektifin üst kattaki dolaşmasındaki gerilimi iletecek tüm unsurlar, sözünü ettiğim biçimde daha önceden verilmiş olduğu için, burada son derece basit bir ifadeye ihtiyaç duyuluyordu. Yapacağımız tek şey, önce bir merdiveni ve bu merdivenden normal biçimde çıkan bir kişiyi göstermekti.

T : Bu sahnenin orijinal akışının, doğru anlatıma varmanıza yardımcı olduğunu sanıyorum. Fransızca'da biz buna «bir çiçek gibi geldi» deriz. Bu söz, adamın yolunmaya hazır olduğunu anlatır.

H : Aldırmazlık değildi, buna kendini beğenmişlik diyelim. Her neyse, Arbogast'ın merdivenleri çıkışını tek bir çekimle verdikten sonra, son basamağa varışında kamerayı iki nedenden dolayı bilerek çok yükseğe yerleştirdim. İlk nedeni, böyle yapmakla anneyi yukarıdan aşağıya bir çekimle tepeden gösterebilecektim. Eğer onu sırtından göstermiş olsaydım, kadının yüzünü kasten gizlediğim sanılacak ve izleyici hoşlanmayacaktı. Bu yüksek açıyı, kadını göstermek-

ten kaçınmaya çalıştığım izlenimi vermemek amacıyla kullandım.

Ama kamerayı bu denli yükseltmemin asıl nedeni, bıçağı yiyen adamın kocaman kafasına yapılacak yakın çekim ile daha önceki uzun çekim arasında bir kontrast oluşturmaktı. Tıpkı müzikte olduğu gibi... Yüksekten çekimde kemanlar çalıyor ve ansızın vurgulu çalgılar eşliğinde beliren kocaman bir kafa... Yüksekten yapılan çekimde anne dışarı fırlıyor ve bıçağın aşağıya inme hareketine kesme yapıyorum. Sonra da Arbogast'ın yakın-çekimine geçiyorum. Arbogast'ın yüzüne hemoglobin dolu plastik tüp yerleştirmiştik. Bıçağın çarpışı gerçekleştiği anda, daha önceden şeklini çizdiğimiz şekilde kanı onun yüzüne yayacak olan sicimi çektik. Sonra da merdivenlerden aşağı yuvarlandı.

T : Bu sırtüstü yuvarlanma sahnesi bana çok çekici gelmişti. Aslında adam yuvarlanmıyor. Film karesinde ayakları görünmüyor, ama insanın kapıldığı duygu onun merdivenlerden sırtüstü indiği, sanki her basamağa ayağının ucuyla dokunan bir dansçı.

H : Bizim de yaratmak istediğimiz izlenim buydu işte. Nasıl yaptığımızı biliyor musunuz?

T : Eylemi uzatmak için bu yola başvurduğunuzu anladım, ama nasıl gerçekleştirdiğinizi çıkaramadım.

H : Bu sahneyi aşamalar halinde yaptık. Önce, üzerinde insan olmayan merdivenin bir çekimini aldım. Sonra oyuncuyu, merdivenleri gösteren saydam perdenin önüne yerleştirdiğimiz sabit bir sandalyeye oturttuk. Sonra sandalyeyi çektik. Arbogast da sanki dengesini kaybetmiş gibi elini kolunu salladı.

T : Olağanüstü etkileyici. Filmde daha sonra, Perkins annesini kucağında bodruma götürürken bir yüksek-çekim daha kullanıyorsunuz.

H : Perkins üst kata çıkarken kamerayı yükselttim. Sonra odaya girdi, onu perdede göremez olduk, ama annesine «anne, seni bodruma taşımalıyım. Etrafta dolaşıyorlar» de-

diğini duyuyoruz. Sonra annesini kucağında mahzene indirirken görüyoruz. Annesini aşağıya götürürken yüksek - çekime kesme yapmak istemedim. Çünkü, kameranın niçin ansızın uzaklaştığını düşünen izleyici kuşkuya düşebilecekti. Bu nedenle Perkins'i merdivenden çıkarken izleyen asılı bir kamera kullanarak odaya girdiği zaman da odanın içine kesme yapmadan kapıyı göstermeye devam ettim. Kamera kapının üst kısmına vardığı zaman döndürerek yeniden aşağıya uzanan merdivenleri gösterdim. Bu arada Perkins'le annesi arasında bir tartışma yaratarak izleyicinin dikkatini kamera hareketinden uzaklaştırdım. Bu yöntemle, Perkins annesini aşağıya taşırken kamera yeniden Perkins'in üzerine doğrultulmuştu ve izleyici bir şey farketmemişti. İzleyiciyi kandırmak için kamerayı kullanmak çok ilginçti, doğrusu.

T : Ayrıca **Janet Leigh'nin sırtından bıçaklanması da çok iyi çekilmişti.**

H : Bu sahneyi çekmemiz yedi gün aldığı gibi, 45 saniyelik bir çekim için de tam 70 kamera yerleştirimi oluşturuldu. Bu sahnede kullanmak üzere, özel bir kukla yaptırmıştık, bıçak değdiği an kanlar fışkıracaktı; ancak çekim sırasında onu kullanmadım. Onun yerine, Janet Leigh'nin yerine duşun altında ayakta duracak çıplak bir fotomodel kız kullandım. Bayan Leigh'nin sadece ellerini, omuzlarını ve başını gösterdik. Diğer çekimlerin hepsinde o kız vardı. Tabii bıçak kızın vücuduna hiç değmedi. Her şey kurgulama sırasında yapıldı. Bazılarını göğüsleri de kapsayacak biçimde yavaşlatılmış hareketlerde çekmiştim. Yavaşlatılmış çekimler daha sonra hızlandırılmadı. Çünkü normal hız izlenimi verecek şekilde kurgun içinde eritilmişti.

T : **Son derece az rastlanır bir şiddet sahnesiydi bu.**

H : Filmdeki en şiddetli sahnedir. Baştaki bu cinayetin dehşetli anıları, daha sonraki gerilimli pasajlara taşındığı için, filmin ilerleyen bölümlerinde daha az şiddet unsuru var.

T : **Hatta Perkins'in suç izlerini temizlemek için fırça ve**

süpürge kullandığı sahne cinayet sahnesinden de daha iyi, tabii dengelemek açısından. Filmin tamamı, bir tür anormallikler galerisi gibi. Önce zina sahnesi, sonra bir hırsızlık, ardından birbirini izleyen cinayetler ve son olarak da psikopatlık... Her bölüm, bizi bir önceki basamaktan daha yükseğe getiriyor, öyle değil mi?

H : Sanıyorum öyle, Janet Leigh de sıradan bir kentsoyluyu mükemmel biçimde oynuyor ama, değil mi?

T : Ama bizi anormale, yani Parkins'e ve içi doldurulmuş kuşlarına doğru yönlendiriyor.

H : Bu kuşlar benim dikkatimi çekmişti: Birer simge gibiydiler. Perkins'in, kendi annesinin cesedinin içini saman çöpleriyle doldurduğuna göre **taxidormy** ile ilgilendiği açıktı. Ama örneğin filmdeki baykuşun başka bir anlamı vardır. Baykuşlar, gecelerin dünyasına aittirler, gözetleyicidirler. İşte bu, Perkins'teki mazoşizmi çağrıştırıyor. Kuşları yakından tanıyor ve kendisini her zaman izlediklerini biliyor. Kendi suçunu, onların bilen gözlerinden okuyor.

T : Sapık'ın deneysel bir film olduğunu söyleyebilir misiniz?

H : Mümkündür. Beni en çok memnun eden şey, filmin izleyiciyi etkilemiş olmasıdır. Bu, benim için çok önemlidir. Konuya aldırmam, oyunculuğa aldırmam. Buna karşılık filmin bölümlerine, fotoğraflanmasına, ses düzenine ve izleyiciye çığlık attıracak her türlü teknik ayrıntıya büyük önem veririm. Kitlenin ortak heyecanını ve duygulanmasını sağlayabilecek bir sinema sanatı kullanımının, bizler için son derece tatmin edici olduğunu düşünürüm. Ve **Sapık** ile buna kesinlikle ulaştık. Belki izleyiciyi harekete geçirecek bir mesajı yoktu ya da oyunculuk yönünden olağanüstü bir şey değildi. Ama izleyiciler salt sinemaya özgü bir olayla uyarıldılar.

T : Evet, çok doğru.

H : Bu nedenle, **Sapık'ın**, öteki filmlerimden çok daha yüksek oranda sizin ve benim gibi sinemacılara ait bir film olmasından gurur duyuyorum. Şu anda kullandığımız terimlerle bu filmin doğru bir değerlendirmesini yapmak

mümkün değil. Halk, «rezil bir filmdi, konu iğrençti, insanlar küçüktü, içinde iyi hiçbir değer yoktu» diyecektir. Bunların hepsini biliyorum ama, bildiğim bir şey daha var ki, öykünün yapılandırılması ve anlatılışında izlenen yöntem, tüm dünyadaki izleyicilerin tepki göstermesine ve duygulanmasına neden oldu.

T : Evet, duygusal ve hatta fiziksel olarak.

H : Duygusal. Küçük ya da büyük bir film olmuş, buna önem vermiyorum. Zaten önemli bir film yapmak için başlamadım. Bu konuyla ve içindeki olaylar dizisiyle biraz eğlenebilirim diye düşündüm. Film, 800 bin dolara maloldu. Şu anlamda bir deneydi denilebilir: Bir televizyon şovu koşulları altında sinema filmi yapabilir miyim? Çabuk çekebilmek için tam bir televizyon birimi kullandım. Amacımdan ayrıldığım tek yer, cinayet sahnesi, temizleme sahnesi ve zamana gereksinme gösteren diğer sahnelerdi. Sadece buralarda yavaşladım. Geri kalan kısmı, tıpkı televizyondakine benzer yöntemlerle yapıldı.

T : Sapık'ın aynı zamanda yapımcısı da olduğunuzu biliyorum. Bu filmden ne kadar kazandınız?

H : Sapık'ın maliyeti 800 bin doların üzerine çıkmamıştı. Bugüne kadar 15 milyon doların üzerinde para topladı.

T : Harika! Bugüne kadar elde ettiğiniz en büyük başarı olduğunu söyleyebilir misiniz?

H : Evet. Sizin de başınıza gelmesini dilerim. Dünyanın her yanında milyonlarca dolar toplayan bir film. İçerikten çok tekniğin sizi hoşnut kıldığı başka bir sinemacılık alanı... Kameranın çok şey yüklendiği bir film türü. Eleştirmenler daha çok senaryoyla ilgilendikleri için, kuşkusuz en iyi eleştirileri almış olması gerekmiyor. Ama filmlerinizi tıpkı Shakespeare gibi tek bir şey için yapmanız gerekir: İzleyiciler için...

T : Bu sözleriniz bana, Sapık'ın evrenselliğinin yarı - sesli bir film olmasından kaynaklandığını anımsattı. Tek bir diyalogun bile yer almadığı en az iki bobin var. Bu durum, alt yazı ve seslendirme gibi sorunları da en aza indirgiyor.

H : Tayland'da ne alt yazı ne de seslendirme yaptıklarını biliyor muydunuz? Orada filmin sesini kapatırlar, adamın biri perdeye yakın bir yerde durup farklı sesler kullanmak suretiyle tüm söylenenleri aktarır.

Bölüm : 14



Kuşlar (The Birds)
Yaşlı ornitolojist
Oyulmuş gözler
Yaldızlı kafesteki kız
Doğaçlama
Görüntünün boyutları
Vazgeçilen sahne
Heyecan yüklü kamyon
Elektronik sesler
Pratik şakalar

FRANÇOIS TRUFFAUT. Daphne du Maurier'in Kuşlar'ını kitabın yayınından önce mi yoksa daha sonra mı keşfetmiştiniz?

ALFRED HITCHCOCK. Daha sonraya rastlar. Aslında bu kitap, «Alfred Hitchcock Sunar» dizisinden çıkan kitaplardan biriydi. Kuşlar'ı radyo ya da televizyona uyarlamak isteyenler olduğunu duymuştum, ancak pek başarılı olamadılar.

T : Kuşlarla ilgili çıkabilecek teknik sorunların halledileceğinden emin olmak amacıyla, projeyi üstlenmeden önce bazı incelemeler yaptınız mı?

H : Kesinlikle hayır. Hatta aklıma bile gelmedi. Kendi kendime, «bu bir iş, öyleyse ele alalım» dedim. Ancak konu eğer akbabalarla ya da bunlar gibi yırtıcı kuşlarla ilgili olsaydı sanıyorum ki ilgilenmezdim. Beni asıl cezbeden yönü, her gün gördüğümüz sıradan kuşları konu almasıydı. Ne demek istediğimi anlıyor musunuz?

T : Evet filmlerinizin plastik boyutlarında olduğu gibi, entellektüel boyutunda da sizin şu ünlü «en küçükten en büyüğe» kuralınızı uygulayabilmeniz için bir fırsattı bu konu. Şu kibar minik serçelere, insanların gözünü oydurmaya nasıl cesaret ettiniz? Peki, öldürücü kokular yayan güzelim çiçekler üzerine bir film çekmeye ne dersiniz?

H : İnsan yiyen çiçeklerden daha iyisini yapabilirdik.

T : 1945'den bu yana insanlık için en büyük tehdidi atom bombasının oluşturduğu varsayıldığından sizin, dünyanın sonunu binlerce küçük kuşun getirebileceğini önermeniz oldukça şaşırtıcı.

H : Bu sözleriniz, hiçbir şeye inanmayan ornitologun tavrını yansıtıyor. Yaşlı kadın gericiydi ya da sizin gibi kuşların böylesine bir felaketten sorumlu tutulabileceğini kabul edemeyecek kadar tutucuydu.

T : Kuşların saldırmaları için herhangi bir neden göstermediğinize memnun oldum. Sizin yaptığınız açıkça bir spekülasyon, bir çeşit fantezi.*

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

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

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

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

O akşam, Melanie'yle Brenner'ler, içerideki insanları ele geçirmek amacıyla eve doğru intihar edercesine dalışlar yapan, damdaki kiremitleri parçalayan ve kapıları kemiren kuşlardan kendilerini tam zamanında koruyarak pencerelere tahtalar çakarlar. Sessizlik sağlandıktan sonra üst kattan sesler duyan Melanie, ne olduğuna bakmak için çatı aralığına çıkar. Orada kendisini zalimce saldıran bir oda dolusu kuş arasında bulur. Sonunda Mitch tarafından kurtarılan kız şoka girer .Bir anlık sessizlikten yararlanan Mitch, oradan hep birlikte kaçmaya karar verir. Saldırıya maruz kalmış evden

H : Ben de böyle görüyorum zaten.

T : Daphne du Maurier'in, kuşların gerçek yaşamda meydana gelen bir olaydan esinlendiğini sanıyorum.

H : Evet, böyle şeyler zaman zaman da olsa meydana gelir. Genellikle bir kuş hastalığından kaynaklanır. Bir tür kuduz diyebiliriz. Ama böyle bir hastalığı filmin içine koymak, son derece iğrenç olacaktı, öyle değil mi?

T : Pek bilemiyorum ama izlemek yönünden pek büyüleyici bir şey olmayacağından kuşkum yok.

H : Bodega Körfezinde çekimleri sürdürürken bir San Francisco gazetesinde karga sürülerinin kuzulara saldırdığını anlatan bir haber okumuştum. Yalnız orada değil, çalıştığımız bölgedeki hemen her yerde de aynı olay meydana gelmişti. Kargaların kuzularını öldürmek amacıyla nasıl saldırıya geçtiklerini anlatan bir çiftçiyle tanışmıştım. Kuşların, ölmüş bir insanın gözlerini oyması fikrini işte buradan aldım.

Filmimiz, San Francisco'da yaşayan iki ana karakterimizin tanıtımıyla açılıyor. Sonra onları Bodega Körfezine alıyoruz. Evi ve çiftliği sette inşa ettik. Orada mevcut evlerin aslına sadık kopyelerini gerçekleştirdik. 1849 yılında yapılmış çok eski bir Rus çiftliği vardı. O yıllarda bu sahillerde çok sayıda Rus yaşıyordu. Hatta Bodega Körfezinin 12 mil kuzeydoğusunda Sivastopol adını taşıyan bir kasaba bile vardır. Alaska Rusların elindeyken, ayıbalığı avlamak üzere o kıyılara gelirlerdi.

T : Sizin yaptığınız türdeki filmlerin en önemli dezavantajlarından biri de, filmi beğendikleri halde izleyicilerin kandırıldıklarını kabul etmekten şiddetle kaçınmaları. Filme duydukları hayranlığa sık sık biraz da olsa küskünlük karışır. Sanki onlara verdiğiniz zevki almak istemiyorlar gibidirler.

çıkan grup, arabaya doğru ağır ağır ilerlerken, ev ile garaj arasında göz alabildiğince binlerce kuş, tehdit edici bir şekilde dizilmiş olarak beklemektedir.

H : Kuşkusuz. Sinemaya gelirler ve koltuklarına yerleşip, «tamam, şimdi göster bana!» derler. Olayın bir adım ilerisinde olmak isteyerek, «ne olacağını biliyorum» derler. Ben de onları düelloya davet ederek «demek ne olacağını biliyorsunuz. Pekala, görelim bakalım!» derim. **Kuşlar'ı** yaparken, izleyicilerin bir sonraki sahneyi önceden tahmin etmemeleri için çok gayret gösterdim.

T : Bu da, sanıyorum ki izleyicinin önceden tahmin etmeye çalışamadığı bir film yarattı. Kuşların saldırılarının gittikçe daha büyük boyutlara ulaşacağından kuşkulanıyorlar. Filmin ilk bölümü, içeriğinde yer alan psikolojik tonlarıyla son derece normal. Sadece her sahnenin sonunda, kuşların potansiyel tehdidini gösteren bazı ipuçları var.

H : İzleyicinin merakı en az basında yayınlanan yazılarla olduğu gibi, ağızdan ağıza dolaşan sözler nedeniyle de aşırı derecede artacağından böyle yapmam gerekiyordu. İzleyicinin, kuşlar konusunda fazla sabırsız olmasını istemedim. Çünkü böyle bir durum, onları iki ana karakterin kişisel öyküsünden uzaklaştırmış olacaktı. Her sahnenin sonundaki bu değinmeler, benim «sabırlı olun, yakında geliyorlar» deme yöntemimdi.

Bildiğiniz gibi filmde çok sayıda ayrıntı vardır. Bazı küçük nüanslar, filmin yaratacağı etkiyi zenginleştirdiği ve filmi kuvvetlendirdiği için kesinlikle gerekliydi.

Rod Taylor'ı filmin başında bir kuş dükkanında gösteriyoruz. Kafesinden uçan kanaryayı yakalıyor ve kafesine koyarken Tippi Hedren'e : «Sizi yaldızlı kafesinize iade ediyorum Melanie Daniels.» diyordu. Bu cümleyi konuya çekim sırasında ekledim. Ekleyişimin nedeni ise, kızın tiplemesine zengin ve yüzeyde bir «playgirl»lik katacağını hissetmiş olmamdı. Daha sonra martılar köye saldırdığında Melanie Daniels cam telefon kulübesine sığınıyor. Burada onu kafes içinde bir kuş gibi gösteriyorum. Bu kez yaldızlı kafeste değil, çaresizliğin kafesi içindedir. Ayrıca bu olay, onun oldukça çetin geçecek sınavının başlangıcıdır. İnsanlarla kuşlar arasında eski çağlardan beri süregelen çatışma-

nın tersine çevrilmiş şeklidir. Burada insanlar kafesin içindeyken, kuşlar dışarıdadır. Ancak böyle bir sahneyi çekerken ne demek istediğimi izleyicinin farketmesinin zor olacağını da biliyordum.

T : Bu mecaz bu denli açıkça anlaşılmamakla birlikte —en azından benim için— gerçekten şaşılacak ölçüde kuvvetli bir sahne. Filmin açılış sahnesine, muhabbet kuşlarıyla ilgili bir diyalog koymak çok hünerlice bir yaklaşım. Çünkü daha sonra tüm film, aşk değil nefret dolu kuşlar çevresinde dönüyor. Filmin içeriğindeki ironiyi vurgulamak amacıyla muhabbet kuşları daha sonra film boyunca çeşitli yöntemlerle kullanılıyor.

H : İronik yaklaşım bir yana, tüm olan biten felaketlere karşın aşkın yine de varolacağını göstermek için bu gerekliydi. Filmin sonunda küçük kız, «muhabbet kuşlarımı alabilir miyim?» diye soruyor. İşte bu iki muhabbet kuşu, tüm konu içinde iyimser bir yön oluşturuyor.

T : Muhabbet kuşları, biri anneyi diğeri okul öğretmenini içermek üzere birçok sahnede çifte bir anlam iletiyorlar.

H : Aşk gibi güzel bir sözcüğün, küçük bir gayretle nasıl uğursuz bir hale getirilebileceğini göstermek için yapılmıştı.

T : Öykünün yapılandırılışı, klasik trajedilerin üç temel kuralını izliyor: Yer, zamanın ve eylem birliği... Tüm olay, Bodega Körfezinde üç günlük bir zaman dilimi içinde geçiyor. Kuşlar, gittikçe çoğalan miktarlarda görünürken, olay geliştikçe artan oranlarda tehlikeli olmaya başlıyorlar. Zor bir senaryo olmalı, ama konu gerçekten etkiliyor.

H : Yaşadığım duyguları size anlatabilirim. Çekim yaparken asla senaryoya bakmamakla her zaman övünmüşümdür. Çünkü filmin tamamını tüm kalbimle bilirim. Sette eklemeler yapmaktan her zaman korkarım. Çünkü, insanın yeni fikirler üretmek için bol zamanı olabilir, ama bu yeni fikirlerin değerini tartışmak için stüdyoda yeterli zaman olmayabilir. Çevrede dolaşan kalabalık bir çekim eki-

bi vardır. Bu durum yeterince insanın kafasını karıştırır. Ayrıca yapımcılık parasını boşa ziyan edemeyecek kadar insaflıyım. Bazı yönetmenler, oturdukları yerde güzel şeyler tasarlayabilecek bir ekibi yanlarında ayakta bekletirler. Ben asla böyle çalışamam.

Ancak bu film sırasında bir hayli gergindim. Bu da benim açımdan hiç de doğal değildi. Çünkü bir kural olarak, çekim sırasında çok neşeliyimdir. Ama bu filmde, geceleri eve, eşimin yanına gittiğim zaman da hâlâ gergin ve üzgündüm.

O güne kadar edindiğim tecrübelere aykırı, yepyeni şeyler gelişiyordu içimde. Çekim devam ederken senaryo üzerinde çalışmaya başlamıştım. Senaryoda bazı zayıflıklar olduğunu gördüm. Yaşadığım bu duygusal yenilik içimde varolan ek bir yaratıcılığın ortaya çıkmasına neden oldu.

Fikirler üretmeye başladım. Örneğin, kuşların görünmeden dışardan eve saldırdıkları sahne tümüyle sette o an aklımıza geldiği gibi çekilmiştir. Böyle bir şeyi daha önce hiç yapmamıştım. Ama durumu hemen değerlendirip evin içindekilerin davranışlarını aceleyle yeniden düzenledim. Annenin ve küçük kızın, sığınacak bir yer bulmak için koşuşmalarına karar verdim. Oysa gizlenecek yer yoktu. Bu nedenle onların, kaçacak delik arayan fareleri bir ölçüde de olsa andıracak biçimde sağa sola koşuşmalarını sağladım.

Melanie Daniels'in çekimini kasten belirli bir uzaklıktan yaptım. Çünkü, onun aslında olmayan bir şeyden saklanıp geri çekilmeye çalıştığını göstermek istiyordum. Saklanmaya çalıştığı şey ne olabilirdi? Divanın üzerinde adeta bir köpek gibi siniyor, ama neden saklanmaya çalıştığını bile bilmiyor.

Merak dolu bir heyecan içinde olduğum için her şey, çok kolay ve çabuk oldu. Sonra filmin diğer bölümleri için de bende kuşkular uyanmaya başladı. Serçelerin baca deliğinden aşağıya düştükleri ilk saldırıdan sonra şerif, Mitch ile durumu konuşmak için eve geliyordu. Şerif, gözleriyle

gördüğü şeylere bile inanmayan kuşkucu bir kişiydi. Bu nedenle: «Serçeler, bu bacadan mı aşağı düştüler? Peki, onların saldırdıklarını da nereden çıkarıyorsunuz?» diyordu. Sahneyi gözden geçirince, eski moda bir yaklaşım olduğunu farkederek tümünü değiştirdim. Anneyi Melanie'nin gözüyle göstermeye karar verdim. Sahne, şerif, Mitch, anne ve arka planda Melanie'den oluşan grupla açılıyor ve bunu izleyen sahne, objektif bakış açısından subjektif bir bakış açısına dönüşüyor. Şerif «tamam, anlaşıldı, bir serçe» diyor. Ve statik gruptan annenin figürü ayrılıyor ve yere eğiliyor. Aşağıya doğru olan bu hareket Melanie'nin ilgisini çekiyor ve sahne artık, kızın bakış açısından sürüp gidiyor. Burada Melanie, anneye dikkatle bakarken, onun gözünü temsil eden kamera da, değişik pozisyonlarda odanın içinde dolaşarak yerdeki kırık çay fincanlarını toplamakta olan anneyi görüntülemek suretiyle filmi sağlamlaştırıyor. Bu arada annenin gidiş - gelişlerini izlemekte olan Melanie'ye yapılan kesmeler, kızın ne düşündüğünü incelikle yansıtıyor. Annenin garip davranışlarından endişe duyduğu, kızın gözlerinden ve hareketlerinden anlaşılıyor. Burada gerçekliğin gücü, kızdan gelmektedir. Hatta Mitch'in yanına gidip «ben bu gece burada kalsam iyi olur» derken bile... Mitch'in yanına varmak için odayı bir uçtan diğer uca boydan boya geçmesi gerekiyordu. Ancak kızın yürümesi sırasında bile yakın çekimini kullanmaya devam ettim. Çünkü duyduğu endişe ve ilgi görüntüyü perdede aynı boyutta kullanmamızı gerektiriyordu. Eğer kesme yapıp herhangi bir çekim kullansaydım, tüm etki kaybolabilirdi.

Heyecan unsurunun sağlanmasında görüntünün boyutları çok önemlidir. Özellikle bu görüntüyü, izleyicinin karakterle özdeşleşmesi amacıyla veriyorsanız... Mitch'in annesinin bunalıma girdiğini göstermeyi amaçlayan bu sahnede, Melanie izleyiciyi temsil ediyordu.

Hiç hazırlık yapılmadan (improvize olarak) yapılan bir başka sahne ise, annenin arabayla çiftliğe geldiği, en-

kaz haline gelmiş odayı farketmeden önce çiftçiye seslendiği ve ardından çiftçinin cesediyle karşılaştığı sahneydi. Bu sahneyi çekerken kendi kendime, «bu sahne, konuya hiçbir anlam yüklemiyor» diye düşündüm. Kadın, çiftçiyi çağırıyor ve hiç cevap alamıyor. Olabilir, ama böyle bir durumda karşılaşan bir kadın, daha ileriye gitmez ve evin dışına çıkardı. İşte, kadının saplarından asılı duran kırık çay fincanlarını görünce orada durması fikri buradan aklıma geldi.

T : Böylece, daha önce Brenner'lerin evine kuşların saldırısı sırasında kırılan fincanları görmüş olan izleyici, aynı sıralarda o evde de neler olduğunu tahmin edebiliyor. Gerçekten son derece etkileyici ve özgün bir görüntü...

Kuşlar'da **yaptığınız son dakika değişikliklerinden sözettiniz. Daha sonra, filmin kurgulanışı sırasında attığınız bazı çekimler de yapmış mıydınız?**

H : Çiftçinin cesedinin bulunmasından sonrasını gösteren bir iki şey sadece. Örneğin kızla erkek arasında bir aşk sahnesi vardı. Bu sahne daha sonra çıkarıldı. Annenin, küçük kızı okula götürmek üzere evden ayrılmasından hemen sonra yer alıyordu. Melanie, aşağıya inerek kürklü mantosunu giyiyor ve o anda uzakta kuşları ateşe atan erkeği görüyor. Ona doğru yürümeye başlıyor. Onunla birlikte olmak istediği açıkça belli. Adamın kuşları ateşe atma işini tamamladıktan sonra kıza doğru geldiğini göstermiştim. Kızın yüzünden adamı elde etme isteğini açıkça okuyabiliyordunuz. Sonra adam, ansızın yön değiştirip eve giriyor. Ne oldu acaba? Melanie, hayal kırıklığına uğruyor. Bunu, Melanie'nin Mitch'e karşı nasıl istek duyduğunu vurgulamak için koymuştum. Birkaç dakika sonra erkek yeniden evden çıkıyor ve «öteki gömlek kuş koktuğu için değiştirdim» diyordu.

Sonra kuşların böyle davranmasının nedeni konusunda ikisinin tahminlerini hafif komedi biçiminde vererek sahneyi sürdürüyoruz. Kuşların serçeler arasından bir lider seçtiklerini ve liderin kürsü üzerine tüneyip tüm kuş-

lara hitaben şöyle söylediği konusunda şakalaşıyorlar: «Ey dünyanın tüm kuşları, birleşin! Tüylerinizden başka kaybedecek bir şeyiniz yok!»

T : Bir tüyün kuşları...

H : Hemen ardından gelen bir öpüşmeyle sahne daha ciddi bir hal alıyordu. Sonra da annenin son derece heyecanlı biçimde arabayla çiftlikten dönmesini göstererek devam ediyorduk. Tam geldiği anda, çift ikinci bir öpücükle birleşiyor, burada annenin yüzüne şaşkınlıktan donakalmış bir ifade veriyorum. İnsan, o anda bu ifadenin kızla erkeği birbirine sarılmış durumda görmesinden kaynaklanıp kaynaklanmadığını anlayamıyor, ama daha sonraki gelişmeler, nedenin bu öpüşme olduğunu gösteriyor.

Ancak bu aşk sahnesi daha sonra kaldırıldığı için, ardından gelen sahnedeki anneyle Melanie arasında geçen diyalog da ilk biçiminden biraz farklıdır.

Vermeye çalıştığım nokta, çiftçinin gözlerinin oyulmuş halini görmüş olmasına karşın, kadının hâlâ kendisine hakim olabilmesiydi. Oğluna duyduğu sevgi, hâlâ tüm duygularına hükmetmekteydi.

T : Peki öyleyse, niçin bu sahneyi çıkardınız?

H : Aşk sahnesi için verilen bu ara, öykünün akışını yavaşlattığı için. Ağızdan ağıza dolaşan rivayetlerin izleyiciyi sabırsız yapacağı olgusu hep aklımdaydı. Bu sahne boyunca izleyicinin, oturduğu koltukta: «haydi, kuşlar nerde? Konuya gelelim» diye düşüneceğinden endişe duyuyordum.

Melanie bir martının saldırısının, geceleyin öğretmenin evinin dışına ölü kuşu koyuşumuzun, kız akşam evden arabayla uzaklaşırken telgraf tellerinin üzerine kuşları yerleştirişimizin nedeni de buydu. Tüm bunlarla izleyiciye şunları söylemek istiyordum: «Canınızı sıkmayın, geliyorlar. Kuşlar yola çıktılar bile!» Her neyse, bu noktada uzayıp giden bir aşk sahnesinin izleyiciyi sıkacağını hissetmiştim, hepsi bu.

T : Bu arada, filmi ilk gördüğümde köy kahvesinde geçen sahne beni de rahatsız etmişti. Bu sahne oldukça uzun gi-

biydi, belki de öykünün gelişmesi açısından pek gerekli de değildi.

H : Bu sahnenin konuya bir katkısı olmasına gerek yoktu. Doğum gününde çocuklara saldıran kuşlardan, baca deliğinden düşen serçelerden ve okul çevresine saldıran kargalardan sonra yeni bir dehşet dalgasına atılmadan önce izleyicilere biraz soluklanma fırsatı vermek gerektiğini düşünmüştüm. Köy kahvesindeki bu sahne izleyiciye birkaç kahkahayla gevşeme olanağı sağlıyor. Oradaki içkili kişi, O'Casey'in oyunlarından çıkmış gibi... Ayrıca yaşlı ornitolog da oldukça ilginç. Aslında hakkınız var. Sahne biraz uzunca ama, izleyici bir kez kendisini kaptırdı mı, otomatikman kısalıyor. Ben bir sahnenin uzunluk ya da kısalığını, izleyiciyi kavrama derecesiyle ölçerim. Eğer tümüyle kavrıyorsa sahne kısadır, izleyiciyi sıkıyorsa o sahne dayanılamayacak kadar uzundur.

T : Melanie Daniels'in okul çıkışında çocukları beklediği sahne, sizin gerilim unsuruyla ilgili gizli formülünüzü ortaya çıkarıyor. Uzun ve sessiz bir bekleyiş sırasında otoriter ve hükmedici bir biçimde ruhsal ortamı oluşturuyorsunuz. Sırrı ise «kesme» stilinizde: Asla açık ve üzerine basa basa değil, daima son derece etkileyici ve tümüyle tek, size özgü...

H : Kız bankta oturmuş beklerken kargaların arkasında toplanmaya başladığı sahneyi birlikte inceleyelim. Öğretmen, okulun içinde çocuklara: «Şimdi okuldan yürüyerek çıkacaksınız ve ben 'koş' dediğim zaman koşacaksınız!» diyor. Bu sahneyi kapıya kadar götürüyorum. Ondan sonra sadece kuşlara kesme yapıyorum. Görüntü yarım dakika kadar, başka hiç kesme olmaksızın kuşların üzerinde kalıyor. Burada siz merak etmeye başlıyorsunuz: «Çocuklar ne oldu? Çocuklar nerede?» diye... Nihayet koşuşan çocukların ayak seslerini duyuyorsunuz ve kuşlar havalanıp, çocuklara saldırmadan önce damın üstüne tünüyorlar. Şimdi bu sahnede eski tekniğe göre gerilim yaratmak için, önce çocukların koşan ayaklarının almaşık kurgulaması yapılır

ve sonra da bekleyen kargalara geçilirdi. Ardından yeniden bir çocuklara bir kargalara... Ancak dediğim gibi bu, modası geçmiş bir yöntem artık...

Bu nedenle, kız dışarıda sigara içerek beklerken, 50 feetlik film boyunca onun üzerinde kaldım. Bakınmak için başını çevirdiğinde bütün kargaları hemen görüyor.

T : Benzin istasyonundaki yangın sahnesi gerçekten son derece ürkütücü. Bu sahnenin beklenmedik bir biçimde, yüksekten çekilerek verilmesi, martıların bakış açısından gösterildiği izlenimini veriyor.

H : Yüksekten çekim yapmamın üç nedeni vardı. İlki, martıların kasabanın üzerine inişlerinin başlangıcını göstermek isteyişimdi. İkincisi, Bodega Körfezinin tam bir topoğrafyasını, kasabayla, denizle, plajla, yanan benzin istasyonuyla tek bir görüntüde sunmak istedim. Üçüncü nedeni ise, yangını söndürmeye çalışan itfaiye erlerinin görüntüleriyle zaman harcamak istemiyordum. Bazı şeyleri olayın geçtiği yerden biraz uzaklaşarak çok daha çabuk yapabilirsiniz.

Karışık ya da bomboş bir şeyle karşılaştığınızda ya da ayrıntıya inmekten kaçınmak istediğinizde, bu kural uygulanabilir. Örneğin, martılar görevlilerden birini yaraladığında herkes ona yardım etmek için koşuyor. Ancak biz tüm bunları, uzak bir mesafeden, yani restaurantın içinde oturmakta olan Melanie'nin gözüyle izliyoruz. Aslında, görevli kişiye yardım için koşan kişilerin onu çok daha süratle kaldırmaları gerekirdi, ancak tüm caddeye yayılmakta olan benzinin yaratacağı tehlikeyle bağlantılı gerilim yaratmak için zamana ihtiyacım vardı. Aksi takdirde tam tersini yapabilirdim, böylece zamanın uzunluğunu kısmak için yavaş hareketten uzak kalmış olabilirdik.

T : Başka bir deyimle, mekanla oynayarak, mekanı yöneterek zaman sorununu çözüyorsunuz.

H : Evet doğru. Daha önce de konuştuğumuz gibi, filmlerdeki zaman unsuru, ihtiyaçlarımızla uyumlu olarak isteğimize göre kısaltılmış ya da uzatılmış olarak kullanılabilir.

T : Garaj bekçisinin üzerine şiddetle saldıran şu martıyı merak ediyorum. Bir kuşu böylesine doğrulukla ve kesinlikle nasıl yönetebildiniz?

H : Perdenin görünmeyen kısmındaki yüksek bir platformadan uçurulan gerçek bir martıydı. Tam adamın kafasının üzerinden uçarak bir yerden bir yere gidecek biçimde eğitilmişti. Garaj bekçisini oynayan oyuncu da hareketlerde uzmandı. Kafasına martı çarpmış izlenimini verecek biçimde tepkilerini abartarak oynadı.

T : Dövüş sahnelerindeki sahte yumruklar gibi mi?

H : Hemen hemen. Öğretmeni öldürmekle doğruyu yaptığıma inanıyor musunuz?

T : Ölümü perdede gösterilmediği için, izleyici onu ancak ölümünden sonra görebiliyor. Doğrusunu söylemek gerekirse, onu öldürerek neden konu dışına çıkardığınızı merak ediyorum.

H : Kuşların kasabalıların başına açtığı felaketlerin ışığında, öğretmenin sonunun böyle olması gerektiğini hissettim. Bu arada, sevdiği erkeğin kız kardeşini korumak için kendisini feda etmişti. Bu onun en son davranışı oldu.

Öğretmen, orijinal senaryoda, filmin sonuna kadar Mitch'in evindeydi. Ayrıca, çatıya çıkanlardan biriydi ve son saldırının kurbanı oluyordu. Tippi Hedren'in başrolde olduğunu gözönüne alarak finalin Tippi Hedren'e ait olması gerektiğine karar verdim.

T : Eğer Kuşlar'ın ses düzenine değinmeyi unutursak, filme karşı gerçekten büyük haksızlık yapmış olacağız. Müzik yok, elbette, ama kuş sesleri üzerinde gerçek bir müzik unsuru gibi çalışılmış. Şu anda aklımda olan, örneğin sadece seslerle verilen kuşların eve saldırısı sahnesi var.

H : Bu sahneyi çekerken, kuşların çıkardığı gürültüleri ve kanat seslerini henüz almadığımız için, kuşatma altındaki evde bulunan aktörlerin tepkilerini tam ve doğru olarak yansıtmaları hayli zor oldu. Bunun üzerine bir davulcu çağırdık. Küçük bir yan davulu ve hoparlöre bağlı bir mik-

rofonu vardı. Aktörler rollerini oynarken, bu davulun vuruşları, tepkilerini kolaylaştırmıştı.

Sonra, Bernard Hermann'dan tüm ses düzenini denetlemesini rica ettim.* Müzisyenler bir müzik bestelerken ya da düzenlerken müzikten çok ses çıkarırlar. Filmin tamamında sadece sesleri kullandık. Müzik hiç yoktu.

T : Jessica Tandy, çiftçinin cesediyle karşılaştığında ağzını çığlık atacakmış gibi açıyor ama ses duymuyoruz. Bu, ses düzenini vurgulamak için mi yapılmıştı?

H : Ses düzeni özellikle orada çok önemliydi. Geçitten aşağı doğru koşarken çıkardığı ayak seslerini, hem de yankılı olarak vermiştik. Ses konusunda ilginç bir yön, evin içindeki ayak sesleriyle dışındakilerin farklı olmasıydı. Kadının koşmasını uzak mesafeden verdiğim halde, korkudan donakalıp adeta dili tutulduğu zaman yakın çekime geçtiğimi farkettiniz mi? Bu noktada bir sessizlik var. Sonra yeniden koşmaya başladığında, ayak sesleri de görüntünün boyutlarına uyuyordu. Ayak sesleri, kamyona bindiği ana kadar gittikçe artıyor, kamyonun çalışmaya başlayan motorunun keskin sesi, kadının duyduğu müthiş acıyı iletiyordu. Bizim burada yaptığımız gerçek sesleri alıp, sonra bunları stilize etmeyi denemekti, öyle ki sonuçta, normalde sağlayabileceğimizden çok daha etkileyici bir drama unsuru elde etmiş olduk.

Kamyon gelirken yolu suyla ıslattırıp toz kalkmamasını sağladım. Çünkü tozun, kadın oradan uzaklaşırken dramatik bir işlevi olmasını istiyordum.

T : Çok açık olarak anımsıyorum. Tozun yanısıra, egzoz borusundan çıkan duman da vardı.

* Bernard Herrmann, 1955'teki **Harry ile Derdimiz**'den beri tüm Hitchcock filmlerinin müziğini yapmakta ve yönetmektedir. Ondan önce Orson Welles'in ilk iki filmi olan **Yurttaş Kane**'in (Citizen Kane) (1940) ve **Muhteşem Ambersonlar**'ın (Magnificient Ambersons) (1942) müziklerini yapmıştır.

H : Tüm bu ayrıntıların nedeni, uzak mesafeden görülen ve müthiş bir hızla hareket eden kamyonun, annenin duygularını olduğu gibi yansıtmasını sağlamaktı. Kadının şiddetli bir heyecana kapıldığını, bir önceki sahnede göstermiştik. Bu nedenle kadın kamyona binince, kamyonumuz heyecan yüklü bir kamyon haline geldi. Sadece görüntü yönünden değil, ses yoluyla da heyecanı destekledik. Duyduğunuz sadece bir motor sesi değil, aynı zamanda çığlığa benzer bir şeydi. Sanki kamyon feryat ediyor gibi bir şey...

T : Doğrusu, filmlerinizdeki ses unsuru, daima özenli ve dramatik bir yapıdadır. Ses unsuru, oldukça sık bir biçimde sadece görüntüye eşlik etmekle kalmayıp bir önceki sahneyi de uzatarak yoğunlaştırabiliyor. Bu tekniğin birçok örneği var.

H : Bir film kurgulandıktan sonra sekreterime ne miktarda ses kullanılacağını dikte ettiririm. Her bobini tek tek izleyerek sesin kullanılması gereken her yeri işaretlerim. Bugüne kadar hep doğal seslerle çalışıyorduk. Ama şimdi şükürler olsun ki elektronik sesler var. Artık sadece istediğimiz sesleri işaret etmekle kalmayıp, her sesin türünü ve yapısını da belirleyebiliyoruz.

Örneğin, Melanie'nin tavan arasında öldürücü kuşlarla kapalı kaldığı sahnede, doğal kanat seslerini kullanmakla birlikte, daha büyük bir yoğunluk sağlamak için bunları stilize ettik. Basit bir ses düzeyi yerine, titreşimlerin dalgalarını almak istedik. Bir ses çeşitlemesi vardı, aynı düzeyde olmayan kanat seslerinin bir araya getirilmesi. Burada, kuşların kendi çığlıklarını hiç kullanmaksızın dramatik bir doğruluğa ulaştım.

Bir sesi doğru olarak betimleyebilmek için, insanın o sesin diyaloglardaki eşdeğerini hayal edebilmesi gerekir. Bu saldırıdan almak istediğim unsur, kuşların Melanie'ye şöyle demesiydi: «Şimdi seni istediğimiz yerde ele geçirdik. İşte geldik! Zafer ya da öfke çığlıkları atmamıza hiç gerek yok. Son derece sessiz bir cinayet olacak.» Kuşların söyle-

diği buydu. Teknisyenlerimiz bu etkiye, elektronik sesler yardımıyla ulaştılar.

Final sahnesinde, yani Rod Taylor, evin kapısını açtığı zaman, her yanın gözalabildiğine kuşlarla dolu olduğunu görüyor. Bu sahnede sessizlik istedim ama sıradan bir sessizlik değil. Elektronik bir sessizlik... Tıpkı uzaklardaki bir denizin sesini andıran monoton ve alçak bir vızıltı gibi bir şey. Garip ve yapay bir ses... Sanki kuşlar: «Biz şu anda sana saldırmaya hazır değiliz ama hazırlıklarımızı yapıyoruz. Hafif hafif mırıldanan bir motor gibiyiz. Her an çalışmaya başlayabiliriz» dermiş gibi. Tüm bunlar, öylesine alçak bir sesle veriliyordu ki, gerçekten mi işitiyorsunuz yoksa bu sesi yalnızca hayal mı ediyorsunuz, bir türlü anlayamıyorsunuz.

T : Gazetede okuduğum bir habere göre, siz gemi yolculuğundayken Peter Lorre, size şaka olsun diye 50 tane kanarya göndermiş, siz de bu şakaya cevaben her gün düzenli bir biçimde telgraf çekerek, tek tek her kuş hakkında bilgi vermişsiniz. Kuşlar, **bana o öyküyü anımsattı. Gerçek mi yoksa basının uydurma bir haberi mi, bunu merak ediyorum.**

H : Hayır, doğru değil. Bana hep yapmadığım şakalar yakıştırılır, ama aslında pratik şakaya zaafım vardır. Az yapmadım. Bir keresinde, karımın doğum gününü kutlamak üzere 12 konuğumuzla birlikte restaurantta parti veriyorduk. Aristokrat görünümlü yaşlıca dul bir kadınla para karşılığı anlaşarak şeref köşesine oturttum. Sonra, parti sırasında o kadını tamamen görmezden geldim. Konuklar gelmeye başladılar, büyük masada tek başına oturan yaşlı kadını gören herkes bana «kim bu bayan?» diye soruyordu. Ben de ısrarla, «bilmiyorum» diyordum. Garsonlar da oyunun içindeydi. Konuklar onlara gidip de «bu bayan buraya girerken size ne söyledi? Aranızda onunla konuşan yok mu?» diye sorunca garsonların da yanıtı hazırdı: «Bayan, bize Hitchcock'un konuğu olduğunu söyledi.» Ne zaman bana sorulsa, kim olduğuna dair en küçük bir fikrim ol-

madığını ısrarla tekrarlıyordum. Konuklar gittikçe meraklanmaya başlamışlardı. Her şeyi unutmuş, hep o bayanı düşünüyorlardı. Sonra tam yemeğin ortasındayken, konuğumuz olan bir yazar, ansızın yumruğunu masaya vurarak: «Anladım, bu bir şaka!» diye bağırdı. Öteki konuklar, doğru olup olmadığını anlamak için yaşlı kadına merakla bakarlarken de yazar, konuklardan biriyle birlikte gelen bir gence dönerek, «bahse girerim sen de bir şakasın!» diye bağırdı.

Bu şakayı daha da ileriye götürmeyi her zaman istemişimdir. Yine böyle bir kadınla anlaşarak onu konuklarıma yaşlı halam olarak tanıtmak isterdim. Sözde halam bana, «biraz içki verir misin,» dediği zaman, herkesin önünde ona: «Kesinlikle hayır! İçtiğin zaman ne hale geldiğini biliyorsun. Sana içki yasak!» diyecektim. Yaşlı kadın son derece üzgün ve acıklı bir ifadeyle bir köşeye çekilecekti. Tabii tüm konuklar bir hayli rahatsız olacaktı. Sonra yaşlı hala, içli gözlerle yeniden yanıma gelince son derece sert bir sesle: «Bana böyle bakmasan iyi edersin. Ayrıca herkesin canını sıkıyorsun» diyecektim. Yaşlı kadın önce hıçkırmaya, sonra da hafif hafif ağlamaya başlayacaktı. Bu arada konuklarım nereye bakacaklarını, ne yapacaklarını bilemeyeceklerdi. Ben de o zaman: «Bana bak, partimi mahvediyorsun. Yeter artık! Çık odana!» diyecektim.

Bu şakayı yapmaya cesaret edemeyişimin nedeni ise birisinin çıkıp esaslı bir yumruk atmasından korkmamdı.

Bölüm : 15

Hırsız Kız (Marnie)
Fetişist bir aşk
Üç Rehine Mary Rose ve R.R.R.R.
Esrar Perdesi (Torn Curtain)
Otobüs de bir kötü adam olabilir
Fabrikadaki sahne
Her film yepyeni bir deneydir
Yükselen eğri
Hareket filmi karakter filmine karşı
«Sadece London Times okurum.»
Tam anlamıyla görsel bir akıl
Hitchcock Katolik bir sinemacı mıdır?
Gelecek için düş : Bir kentin yaşamındaki 24 saati gösteren bir film

FRANÇOIS TRUFFAUT. Şimdi Hırsız Kız'a geliyoruz. Filmin yapımının çok öncesinde Grace Kelly'nin bu filmle beyazperdeye geri döneceği yolunda söylentiler vardı. Filmin konusu, Winston Graham'in romanından alınmıştı. Bu filmi yapmanıza kitabın hangi yönü neden oldu, öğrenebilirmiyim?

ALFRED HITCHCOCK. Fetişizm düşüncesi. Adam, hırsız bir kadınla sadece hırsız olduğu için yatağa gitmek istiyor. Tıpkı bazı erkeklerin Çinlilere ya da renkli derili kadınlara meraklı olmaları, gibi... Ne yazık ki bu isteğim perdede pek yansıtılmadı. James Stewart'ın Kim Novak'a duyduğu aşkın açıkça fetişist bir nitelik taşıdığı **Ölüm Korkusu** kadar etkileyici olamadı. Açıkça ifade etmek gerekirse, Sean Connery, kasayı soyan kızı yakalamalı ve kafasından onun üzerine atlayıp ırzına geçmek istediğini göstermeliydi.

T : Hırsız Kız'ın kahramanına, kızın bu denli çekici gelmesinin nedeni neydi? Sırlarını bildiği ve onu her an polise teslim edebileceğinden dolayı kızın ona bağımlı olmasından mı, yoksa bir hırsızla sevişmeyi heyecanlı bulmasından mı?

H : İkisinin karışımı bir şey.

T : Filmin içinde bir çelişki farkettim. Sean Connery çok iyi, ayrıca konudaki cinsellik açısına mükemmel uyan hayvansı bir yanı da var. Oysa ne senaryo ne de diyaloglar bu açıya gerçek anlamda dokunmuyor. Mark Rutland, izleyiciye sanki koruyucu bir karakter gibi sunuluyor. Sadece onun yüzünü daha yakından izleyince, sizin senaryoyu geleneklere daha az uygun biçimde yönetmek isteğiniz algılanıyor.

H : Söylediğiniz doğru, ancak Mark'm Marnie'yi farkettiğini daha başlangıçta gösterdiğimi unutmayın. Kasayı kı-

zın soyduğunu farkedince: «Ah evet, şu güzel bacaklı kız» diyor. İngiltere'de yaptığım filmlerimden **Cinayet**'te bilinçaltı akış tekniğini kullanmıştım. Eğer bu tekniği burada da kullansaydım, Sean Connery'nin kendi kendine «umarım acele eder de soygunu yapar,* böylece ben de onu yaka-

* Marnie (Tippi Hedren) bir hırsızdır. Onun **modus operandi**'si başarılı bir hırsızlık yapar yapmaz kimlik değiştirip yeni bir işe girişmektir. Önemli bir firmanın başkanı Mark Rutland (Sean Connery), onu daha önceki bir karşılaşmalarından tanıdığı halde hiçbir şey belli etmez ve sekreter muhasebeci olarak işe alır. Kız ona açıkça çekici gelmektedir. Ancak kız onun davranışlarına aldırmaz ve kısa süre sonra da şirket kasasının içindeki paralarla birlikte ortadan kaybolur.

Mark hırsızlığı farkeder ve kaybolan parayı yerine kendisi koyarak Marnie'nin izini bulur. Onu polise teslim etmek yerine yeniden Philadelphia'ya geri götürerek evlenir. Kızın onu kabul etmekten başka seçeneği yoktur. Ama gemide yapılan balayı yolculuğu; Mark'ın karısının frijid olduğunu öğrenmesiyle faciaya dönüşür. Ama adam kıza zorla sahip olmaya kalkışınca, kız da intihara teşebbüs eder.

Korkutucu kabuslar altında yaşayan Marnie, son derece nörotik bir kişidir. Ondaki kleptomani (çalma tutkusu) frijidliğinin bir yansımasıdır. Mark, kızın yetim olduğunu iddia ederken yalan söylemiş olduğunu keşfeder ve Baltimore'daki kızın annesinin yerini belirleyen bir dedektif tutar.

Marnie, bu arada Rutland'ın kasasını soymak için yeni bir girişimde daha bulunur. Mark onu tam olay sırasında yakalar. Kızın kökleri oldukça derinde olan hastalığının kaynağını bulmaya kesin olarak karar vererek karısını Baltimore'daki annesine birlikte gitmeye zorlar. Orada kızın annesinden Marnie'nin çocukluğundaki sırrı bulmaya çalışacaktır.

Bu sırada mutaassıp anne çözülerek her şeyi anlatmaya karar verir ve geçmişte bir fahişe olduğunu itiraf eder. Marnie, 5 yaşında bir çocukken, annesini rahatsız eden bir denizciyi öldürmüştür. O güne kadar Marnie'nin aklında bu trajediyle ilgili hiçbir anı yoktur.

Artık gerçek açığa çıkmış olduğu için; Marnie'nin, an-

layıp sahip olurum» dediğini duyabilirdik. Böyle bir yöntemle ikili bir gerilim yaratmış olurduk. Marnie'yi Mark'ın bakış açısından verir, ayrıca da erkeğin kızı hırsızlık yaparken izlemekten duyduğu tatmini de gösterirdik.

Aslında öyküyü bu yöntemle yapılandırmayı düşünmedim değil. Adamı, gerçek soygunu izlerken —aslında gizlenerek bakarken— gösterebilirdim. Sonra hırsızı izleyecek, Marnie'yi yakalayacak ve istediklerini yapacaktı. Çok kızmış gibi davranarak ona zorla sahip olacaktı. Ancak böyle şeyleri perdeye getiremezsiniz. Halk reddedecek ve «oh hayır, doğru değil, inanmıyorum» diyecekti.

T : Yazık olmuş. Çünkü böyle bir öykü çok daha büyüleyici olurdu. Hırsız Kız'ı **bu haliyle de çok sevdim ama halk için güç bir film olduğunu hissediyorum. Bunun nedeni de, boğucu ve bir kabusu andıran atmosferi...**

H : Amerika'da bu filmi **Kuşlar'la** birlikte çift - film olarak yeniden gösterime soktular. Gişe hasılatı çok iyi.

T : Bana öyle geliyor ki, tüm bölümlerinin yerli yerine oturması için film en az üç saat kadar sürmeliydi. Öyküde bu haliyle, gereksiz hiçbir şey yok. Ama aslında filmin birçok noktasında, insan daha fazlasını bilmek istiyor.

H : Evet doğru. Tüm psikanaliz yönünü basitleştirmek zorunda kaldım. Bildiğiniz gibi Marnie, romanda kocasının isteği üzerine her hafta pskiyatriste gitmeyi kabul ediyor. Kadının geçmişini ve gerçek yaşamını gizleme çabaları, kitaptaki haliyle konuya hem komik hem de trajik çok iyi pasajlar katıyor. Ancak filmde, analizi de kocaya yaptırmak suretiyle tüm bunları tek bir sahnede vererek adeta olaya teleskopla bakmamız gerekti.

T : Evet kadının kabuslarından hemen sonra. Filmin en iyi yerlerinden biriydi.

layışlı kocasının yardımıyla kendisine yıllardır işkence çektiren gizli suçluluk duygularından yavaş yavaş kurtulacağı açıktır.

H : Aslında **Hırsız Kız**'da canımı gerçekten sıkan şey, ikinci derecedeki karakterler oldu. Bu insanları, arka plandaki aileyi bilmediğimi hissediyordum. Örneğin Mark'ın babasını. Ayrıca Sean Connery'nin Philadelphia'lı bir centilmen olduğuna da bir türlü ikna olamadım. Bildiğiniz gibi, eğer en kısa biçimde özetlemek gerekirse **Hırsız Kız**, bir prensle dilenci kızın öyküsüdür. Bu tür bir öyküde de, bizim elimizdekinden daha zarif, gerçek bir centilmene ihtiyaç vardır.

T : Rebecca'daki Laurence Olivier gibi birisine mi?

H : Hemen hemen. Fetişist görüşü kuvvetlendirmenin yöntemi budur. Aynı sorunla **Celse Açılıyor**'da da karşılaşmıştım.

T : Claude Chabrol, o filminizi «insanın kendi kendisini tahrip etmeye özendirilmesi» olarak nitelerken, siz «aşk için alçalış» diyorsunuz. Açıkçası sizin görüşlerinize kuvvetle uyan dramatik bir motif. Günün birinde zevklerinize uygun biçimde çalışabilmenizi umarım.

H : Bundan kuşkuluyum çünkü, böyle konular 30 yıl öncesinin sınıf bilinciyle bağlantılıdır. Günümüzde artık bir prenses bir fotoğrafçıyla evlenebiliyor ve hiç kimse de kaşını kaldırmıyor.

T : İlk taslakta harika bir fikriniz vardı, ama sonra bundan vazgeçtiniz. Marnie'nin cinsel kısıtlamalarından kurtulmasını vurgulayarak bir aşk sahnesi yapmak istemiştiniz. Diğer insanların gözü önünde yer alacak bir sahne.

H : Evet, anımsıyorum. Bu tretmana göre Marnie annesini görmeye gider. Ev, komşularla doludur. Annesi ölmüştür. Polislerin gelip Marnie'yi tutuklamalarına kadar süren büyük aşk sahnesi işte burada yer alacaktı. Ancak daha sonra vazgeçtik. Çünkü kadın hapishaneye götürülürken adamın, «seni çıkıncaya kadar bekleyeceğim» gibi klişeleşmiş bir söz etmesi tehlikesiyle karşı karşıya gelmiştik.

T : Böylece polisten vazgeçmeye karar verdiniz. Bunun yerine Mark, zarar verdiği tüm kişilerin zararlarını ödediği için kadının polisler tarafından aranmadığına tanık olu-

yoruz. Aslında benim görüşüme göre bu filmde izleyici, Marnie'nin tutuklanma tehlikesi içinde olduğu izlenimine zaten hiçbir zaman kapılmıyor. İnsan, filmin hiçbir anında kadının kovalanan kadın pozisyonunda olduğu ya da gerçek bir tehlike içinde olduğu duygusuna kapılmıyor.

Benzeri bir olay Öldüren Hatıralar'da **da vardı. Temelden farklı yapıya sahip iki gizem biraraya getirilmişti: Ahlaksal ve psikolojik bir sorun: Gregory Peck ya da Tippi Hedren çocukluklarında ne yapmışlardı? Bir de maddi bir sorun: Polis, kahramanı yakalayabilecek miydi yoksa yakalayamayacak mıydı?**

H : Özür dilerim ama bana öyle geliyor ki, hapishane korkusu yeterince ahlaksal bir motiftir.

T : Buna kuşku yok, ama ben hâlâ polis soruşturmasıyla psikolojik araştırmaların filme açıklık getirmede yeterli olamadıkları kanısındayım. İzleyici kendisine verilen şeyin ne olduğunu anlayamıyor. Yani kendisinden istenen, filmin karakterindeki sinir hastalığının kökünü keşfetmek mi yoksa polisten kaçmasını izlemek mi, bunu anlayamıyor. Bunun yanısıra, bu sorunların ikisini birden aynı anda vermekten kaynaklanan bir başka sorun da, kovalamacanın son derece hızlı biçimde ilerlemesi gerekirken, psikolojik tahlillerin sağlıklı olabilmeleri için zamana gereksinme göstermeleridir.

H : Bu doğru. **Hırsız** Kız'ın yapısını hazırlarken, kadının Rutland şirketinde iş bulmasıyla soyguna kalkışması arasında geçen oldukça uzun süreye hayli canım sıkılmıştı. İki olay arasında tek yapabildiğimiz, Mark'ın kıza duyduğu ilgiyi göstermek oldu ki, bu da yeterli olamadı.

Sık sık zamanın mantığıyla ilgili sorunlarla karşılaşırsınız. Hazırlık aşamasını belirli ölçülerde göstermek istersiniz, oysa bu hazırlık aşaması bir hayli sıkıcı olabilir. Daha ilginç hale getirecek eğlenceli ayrıntılarla besleyememekten endişe duyarsınız.

Anımsarsınız, **Arka Pencere**'de de aynı sorun vardı. James Stewart'ın, avlunun karşı tarafındaki adama kuş-

kuyla bakmaya başlamasından önce uzun bir süre geçmesi gerekiyordu.

T : Evet. İlk günü, öykünün sunulmasına ayırmıştınız. Ancak bunu çok ilginç bulmuştum.

H : Grace Kelly çok güzel olduğu için. Ayrıca diyaloglar da oldukça iyiydi.

T : Hırsız Kız'dan **sonra yapmayı geciktirdiğiniz** ya **da vazgeçtiğiniz üç ayrı film projesi olduğu söyleniyor. Basında yer alan yazılara göre, bunlar John Buchan'ın romanından alınan** Üç Rehine **(The Three Hostages); Sir James Barrie'nin oyunundan** Mary Rose; **üçüncüsü de** R.R.R.R. **başlıklı özgün bir senaryo.**

H : Evet, doğru. Bu üç proje üzerinde çalıştım. Önce **Üç Rehine** ile başlayalım. Tipik bir Buchan olan bu roman, yazarın öteki yapıtı **39. Basamak**'a da çok benziyordu. Baş karakter de aynı kişi, yani Richard Hannay idi. **Üç Rehine**, 1924'de yayınlanmıştı. Buchan'ın Bolşevikler olarak nitelediği, Britanya İmparatorluğunun gizli düşmanlarını hükümetin nasıl ortaya çıkardığını anlatıyordu. Bu gizli düşmanlar, belirli bir tarihte tutuklanacaklarını bildikleri için, ülkenin üç önemli ailesinin çocuklarını kaçırıyorlar. Richard Hannay'in görevi, çocukların nereye gizlendiğini bulmak ve düşmanların elinden kurtarmak.

İlk ipuçlarını Londra'dan ayrılmadan önce Medina ile tanıştığında buluyor. Medina, Doğulu bir hava taşıyan, şaraplar üzerinde uzmanlaşmış, başbakanların yakın dostu ve sırdaşı, son derece seçkin bir centilmendir. Bu kişi, Hannay'i evine davet ederek yardım teklif ediyor. Hannay, ev sahibiyle konuştukça, onun aslında kendisini hipnotize etmeye çalıştığını farkediyor ve numara yaparak hipnozun etkisini gösterdiğini sanmasını sağlıyor. Birkaç gün geçtikten sonra yeniden Medina'yı görmeye gidiyor. Evde başka birisi daha var. Medina, Hannay'ı emri altına aldığını arkadaşına göstermek için «Hannay, yere ellerinin ve ayaklarının üze-

rine köpek gibi çök ve masaya gidip kağıt bıçağını dişlerinin arasında bana getir» emrini veriyor. Hannay her şeyin farkında olduğu için, hiç kuşkusuz son derece merak uyandırıcı ve eğlenceli bir sahne...

Bununla birlikte, kendisini ilk rehineye, Norveç'teki bir adaya kapatılan 19 yaşındaki gence ulaştıracak ipuçlarını elde etmeyi başarıyor. Ardından Londra'daki izbe bir meyhanede kapatılan bir genç kızın yerini belirliyor. Üçüncüsünün nerede bulunduğunu unuttum, ama burada önemli olan nokta, üçünün de hipnotizma yoluyla kaçırıldığı...

Şimdi bu projeden vazgeçmemin nedeni, hipnotizma olayının perdede yansıtılamayacağına inanışımdı. Hipnotizma, izleyicinin kendi deneyimlerinden son derece uzak bir durumdur. Aynı biçimde bir illüzyonisti de perdeye getirmek imkansızdır. Çünkü, izleyici filmlerde daha önceden gördüğü film hileleri nedeniyle, içgüdüsel olarak yönetmenin bütün bunları nasıl yaptığını bilir. Bu nedenle «yönetmen filmi durdurdu ve kızı kutunun içinden çıkardı» diyecektir. Aynı şey, hipnotizma için de geçerli. Görsel açıdan konuşursak, gerçekten hipnotize olan birinin davranışıyla, hipnotize olmuş gibi davranan birinin hareketleri arasında bir fark olmayacaktır.

T : Tehlikeli Adam'ın **orijinal versiyonunda yer alan, hipnoz yoluyla kaçırma olayından da bu nedenle vazgeçtiğinizi sanıyorum.**

H : Evet doğru, bu nedenle vazgeçmiştim. **Tehlikeli Adam**'ın senaryosu bir Bulldog Drummond öyküsünden alınmakla birlikte, Buchan'ı okumuş olmamın izlerini de taşıyordu. İkinci proje **Mary Rose** ise, bir ölçüde bilim-kurgu öykülerine benziyordu. Aslında şu anda bile bu konuyu işlemekten tam anlamıyla vazgeçmiş değilim. Bu öykü, daha birkaç yıl önce izleyiciye aşırı derecede mantıksız gibi gelebilirdi. Ama o günlerden bu yana izleyiciler, özellikle televizyon sayesinde «alacakaranlık» öykülerine alıştırıldılar.

Oyun, boş bir eve gelen genç bir askerin, evin hanımı ile geçmişteki günler üzerinde konuşmasıyla başlar. Asker,

kadına bir zamanlar bu evde yaşayan bir ailenin üyelerinden biri olduğunu anlatır. Burada bir «geriye dönüş» ile 30 yıl geriye gidiyoruz. Sıradan bir gün geçiren bir aile görüyoruz. Kızları Mary Rose'u istemek üzere gelmiş genç bir deniz teğmeni var.

Anneyle baba, birbirlerine garip biçimde bakıyorlar. Mary Rose teğmene «Mary Rose 11 yaşındayken, İskoçya'nın kuzeyindeki bir adaya tatile gitmiştik. Orada kızımız 4 gün ortadan kayboldu. Tekrar ortaya çıktığında aradan geçen 4 günlük zamanın farkında olmadığı gibi, yokluğunun da farkında değildi» derler. Ardından da eklerler: «Ona bu olaydan hiç sözetmedik. Eğer onunla evlenmek istiyorsanız, siz de bundan hiç bahsetmeyin.»

Burada birkaç yıllık bir geçiş var. Mary Rose'u artık, 2,5 yaşında çocuğu olan bir anne olarak görürüz. Kocasına, «gecikmiş bir balayına çıkmak istiyorum. Küçüklüğümde gittiğim adaya gitmek isterdim» der. Eşinin canı doğal olarak biraz sıkılır, ama yine de kabul eder.

Oyunun ikinci perdesi adada geçer. Aberdeen Üniversitesinde öğrenim gören bir genç, çifti kayıkla gezdirirken yöre folkloru hakkında bilgi verir. Bu adada küçük bir çocuğun bir zamanlar ruhlara karıştığına, küçük bir kızın da dört gün ortadan kaybolduğuna değinir.

Sonra, iki adamı birlikte balık avında görürüz. Genç öğrenci, adama alabalık tutmayı ve sıcak kiremit üzerinde pişirmeyi öğretir. O sırada kıyıdaki Mary Rose, ansızın ilahi bir ses duyar, tıpkı Debussy'nin «Sirenes»i gibi. Sese doğru yürür, rüzgar gittikçe şiddetlenir ve kadın ortadan kaybolur. Bir sessizlik, rüzgar ansızın kesilir, kocası Mary Rose'u aramaya başlar. Çılgına dönmüştür, ona seslenir ama kadın ortadan kaybolmuştur. İkinci perdenin sonu böyle...

Son perde bizi aynı ailenin 25 yıl sonraki haline götürür. Mary Rose artık unutulmuştur. Ailede herkes yaşlanmış, kocası ortayaşlı ve göbekli bir adam olmuştur. Telefon çalar. Arayan kayıkçıdır, artık rahip olmuştur. Mary Rose'u,

hiç değişmemiş bir halde adada bulduğunu söylemektedir. Mary Rose, ailesine dönünce bu yaşlı insanlarla karşı karşıya gelmekten şaşkına döner. Küçük oğlunu sorar. Oğlunun 16 yaşındayken denize kaçtığını söylerler. Tüm olan bitenin verdiği şokla kadın kalp krizi sonucu ölür.

Şimdi yeniden boş eve, yani öykünün başladığı güne dönüyoruz. Mary Rose kapının yanında bir hayalet gibi belirir. Son derece doğal bir konuşma yaparlar. Kadın, ona beklediğini, hem de çok uzun zamandan beri beklemekte olduğunu söyleyince, sahne oldukça dokunaklı bir hal alır. Adam, «neyi bekliyorsun?» diye sorunca «bilmiyorum, unuttum» der kadın. Tıpkı bir çocuk gibi konuşmaktadır. Sonra ansızın pencereden gelen birtakım sesler duyarsınız, dışarıda büyük ve kuvvetli bir ışık belirir. Mary Rose ayağa kalkarak ışığa doğru yürür ve gözden kaybolur. Oyunun sonu böyle...

T : Bir hayli ilginç.

H : Bu filmi yapmalısınız. Siz daha iyi yaparsınız. Aslında bir Hitchcock malzemesi değil. Benim canımı sıkan şey hayalet... Eğer filmi yapsaydım, kıza koyu gri bir elbise giydirerek, elbisenin altına da neon lambası yerleştirecektim. Hareket ettiği zaman, duvarda gölgesi olmayacağı gibi, sadece mavi bir ışık olacaktı. Bir bedenden çok bir varlığı görüntülediğiniz izlenimini yaratmalısınız. Kadın zaman zaman ufak bir görüntü, bazen de çok büyük bir görüntü olarak sahnede belirmeli. Sert ve tek bir parça olarak değil, daha çok duyularla algılanan bir varlığa benzemeli. Bu yöntemle gerçek zaman ve mekan duygusunu kaybedersiniz. Gelip geçici bir varlığın karşısında olduğunuzu hissetmelisiniz.

T : Çok güzel bir konu, ayrıca üzücü de...

H : Evet, çok üzücü. Çünkü asıl teması şu: Eğer ölmüş birisi geri gelirse ne yaparsınız?

T : Üçücü proje, Big Deal On Madonna Street**'in yazarları Age ve Scarpelli'yi yazmakla görevlendirdiğiniz özgün bir senaryoydu.**

H : Şu vazgeçtiğim senaryo... Amerika'ya göç eden bir İtalyanı anlatıyordu. Asansörcü olarak çalışmaya başlar, zamanla büyük bir otelin genel müdürü olur. Sicilya'dan ailesini de getirir. Ancak onların hırsız çetesi olduğunu anlayınca, otelde sergilenmekte olan değerli paraların çalınmasını önlemeye çalışır.

Bu projeden, bana bir hayli şekilsiz geldiği için vazgeçtim. Bu bir yana, bildiğiniz gibi İtalyanlar öykü biçimlendirilmesi gibi konularda yarın yamalak iş yaparlar. Daha çok boşta dolaşmayı severler.

T : Böylece bu üç öyküden de vazgeçerek, Esrar Perdesi **(Torn Curtain), üzerinde çalışmaya başladınız. Bu filmin fikrini nereden aldınız.***

H : İki İngiliz diplomatı Burgess ve MacLean'in ülkeyi terkederek Rusya'ya gitmelerinden esinlenmiştim. Kendi kendime sorduğum soru şuydu: «Acaba Bayan MacLean bu konuda ne düşünüyor?»

Filmin ilk üçtebirlik kısmı, bir kadının bakış açısından veriliyor. Ta ki genç çifti Berlin'deki otel odasında gösterdiğimiz dramatik sahneye kadar...

Buradan itibaren Paul Newman'ın bakış açısını alıyorum. Paul Newman'ın da katılmak zorunda bırakıldığı, önceden planlanmamış bir cinayeti ve daha sonra Paul Newman'ın gizli formülü katillerden önce Profesör Lindt'den alma çabalarını gösteriyorum. Filmin son bölümünü ise çiftin kaçışı oluşturuyor. Gördüğünüz gibi film, açıkça üç ayrı

* Bir nükleer araştırmacı (Paul Newman), gizli bir bilimsel formülü Leipzig'deki Profesör Lindt'den elde edebilmek için hain rolü oynar. İlk başarısızlık, nişanlısının (Julie Andrews) onu Doğu Almanya'ya izlemeye karar vermesiyle meydana gelir. İkincisi ise, gizli görevini anlamış bir body-guard'ın öldürülmesine katılmaya zorlandığında meydana gelir. Bilim adamı, faaliyetlerine devam ederken meydana gelen biri dizi heyecanlı macradan sonra, gizli formülün güvenliğini sağlamayı başarır ve nişanlısıyla birlikte Doğu Almanya'dan ayrılır.

parçaya bölünmüş durumda. Öykü bu haliyle doğal bir biçimde ilerler ve hareketleri de mantıksal coğrafi çizgiyi izler. Senaryoya başlamadan önce, kesinliğinden emin olmak amacıyla, filmdeki karakterlerin yapacakları gezinin aynısını yaptım. Önce Kopenhag'a, oradan Romanya Hava Yollarının uçağıyla Doğu Berlin'e, Leipzig'e, sonra yine Doğu Berlin'e ve son olarak da İsveç'e gittim.

T : Doğru. Üçe bölünme olayı açık, ayrıca filmi ikinci bölümden itibaren çok iyi bulduğumu belirtmeliyim. İlk bölümü beni pek sarmadı. Bana öyle geliyor ki, ana bilgiler verilmeden önce bile, izleyiciler Julie Andrews'ın önündeki gelişmeleri tahmin edebiliyor.

H : Bu konuda size katılıyorum. Paul Newman, Julie Andrews'a, «sen New York'a geri dön, ben yine İsveç'e gideceğim» dediği andan itibaren izleyici ona tam olarak inanmıyor, çünkü garip davranışına ilişkin ipuçlarını izleyicinin daha önceden görmesine izin vermiştik. Bununla birlikte her şeyin tam anlamıyla doğru bir biçimde işlenmek zorunda olduğunu belirtmeliyim, çünkü filmi birkaç kez izleyecek izleyicileri de dikkate almamız gerek. Filmler, ikinci bir kez denetimden geçmeye dayanmalıdırlar.

Kuşkusuz, kız nişanlısının Doğu Berlin'e bilet aldırdığını öğrenince, «ama, orası Demir Perde'nin ardında» dediği zaman izleyiciler bizim bir adım önümüzdedir. Ancak bunun önemli olduğunu pek sanmıyorum. Çünkü bu noktada asıl ilgilendikleri nokta, bu haberin kız üzerinde ne gibi bir etki yaratacağı, yani kızın nasıl tepki göstereceğini görmektir.

T : Şimdiye kadar iyi güzel de, daha sonra olup bitenleri pek anlayamıyorum. Tüm izleyiciler gerçeği anladıktan sonra bile kız hâlâ nişanlısının vatan haini olduğuna inanıyor.

H : Evet, öyle. Ancak öyküye daha önce kullandığım ve artık kalıplaşmış bir girişle başlamak istemediğimden «esrarengizliği» yeğledim. Bu kalıbı bilirsiniz: Görev verilen bir adam. Bu sahneyi bir kez daha tekrarlamak isteme-

dim. Her bir Bond filminde bu kalıba rastlarsınız. Adamın biri, «007, şuraya git, silahı geri getir ya da şunu yap, bunu yap» der. Ben de bu sahneyi yaptım, ama başlangıçta göstermek yerine, bu sahneyi filmin ortasına bir sürpriz olarak taşıdım. Cinayetten az önce, traktördeki çiftçiyle yapılan konuşma...

T : Filmdeki en güçlü sahne, hiç kuşkusuz Gromek'in çiftlikte öldürüldüğü sahne. İzleyiciyi tam anlamıyla kavrıyor. Müziksiz verildiği için, hem son derece gerçekçi hem de vahşice...

H : Bu uzun süren öldürme sahnesini hazırlarken ilk düşüncem yine kalıplardan kaçınmaktı. Her filmde birileri öldürülür ve bu çok çabuk olur. Arkalarından bıçaklanırlar ya da tabancayla vurulurlar. Katil ise, kurbanının gerçekten ölüp ölmediğini görmek için durup da bakmaz bile. Bu nedenle, bir insanı öldürmenin aslında son derece güç, çok acı verici ve uzun süren bir iş olduğunu göstermenin zamanının geldiğini düşündüm. Taksi şoförünün o anda çiftlikte olması nedeniyle, bu ölümün sessiz bir ölüm olması gerektiğinin izleyici de farkındaydı. Ateş etmek sözkonusu değil. Eski prensiplerimizin ışığında, cinayetin, olayın geçtiği yerden ya da kişilerin hareketlerinden kaynaklanan araçlarla işlenmesi gerekirdi. Bir çiftlik evindeyiz ve cinayeti işleyen de çiftçinin karısı. Bu nedenle evdeki eşyaları kullanıyoruz : Çorba dolu bir tas, büyük bir et kesme bıçağı, bir kürek ve son olarak gazlı fırın...

T : Sahnedeki gerçeklik, bıçağın keskin tarafı Gromek'in boğazına dayandığı anda doruk noktasına ulaşıyor. Öldürme sekansında çok sayıda kaydadeğer şey var : Paul Newman'ın ceketinin Gromek tarafından ürkütücü bir biçimde sımsıkı kavranışını gösteren bir dizi çarpıcı çekim, kadının elindeki kürekle Gromek'in bacaklarına tüm gücüyle ve şiddetiyle vurması, daha sonra Gromek'in, kafası gaz fırınının içinde, parmaklarını can vermeden önce sağa sola hareket ettirmesi...

Senaryoya dönersek, filmde iki önemli değişiklik far-

kettim. Birincisi, Berlin ile Leipzig arasındaki bir fabrikada geçen sahne kaldırılmış, ikinci olarak da otobüsteki sekans basitleştirilmiş. Oysa bu sekans, senaryoda canlı ayrıntılarla dolu, son derece incelmiş bir sekanstı.

H : Otobüsteki epizodu sıkıştırarak özetlemem gerekiyordu. Çünkü uzun sürmesine izin verseydim tansiyonu koruyamazdım. Unutmayın ki, bu sahne, uzun yolculuk izlenimi vermek için zamanın özetlendiği bir sahneydi. Tüm sahneyi, otobüsü de filmin karakterlerinden biri gibi kullanarak yönettim. Burada kahramanlarımızın kaçmasına yardımcı olacak iyi bir otobüsümüz var. Buna karşılık birkaç yüz metre geride de iyi otobüsü tehdit eden kötü otobüs yer alıyor. Ancak bu sahnede kullanılan saydam görüntülerin teknik kalitesinden pek memnun değilim. Arka plandaki platolar, ekonomik nedenlerle Alman kameramanlarca çekilmişti. Oysa oraya Amerikalı bir ekip göndermemiz gerekirdi.

T : Bu saydam görüntülerin, Amerikan karayollarında filme alınması mümkün değil miydi?

H : Hayır, çünkü sekansın sonunda onları kente gelirken gösteriyoruz. Gerçek arabalara ve tamamı gerçek ve inandırıcı ayrıntılara ihtiyacımız vardı. Bunlar bir yana, görüntüleme için ne düşünüyorsunuz?

T : Çok iyiydi.

H : Bildiğiniz gibi bu tür bir görüntüleme, bendeki kesin bir değişikliği temsil ediyordu. Işıklandırma, büyük beyaz yüzeylere karşı yerleştirilmişti. Tüm filmi gri bir örgü aracılığıyla çektik. Aktörler bana sürekli olarak «ışıklar nerde?» diye soruyorlardı. Doğal ışıklarla çekime, yeni ideale hemen hemen ulaştık.

T : Ya fabrika sahnesi?* O sahneden çekimden önce mi, yoksa sonra mı vazgeçtiniz?

* Bu sahne, Gromek'in çiftlikte öldürülmesinden sonra Doğu Almanya ile Leipzig arasındaki yolculuktaki bir mola sırasında

H : Daha sonraydı. Bu sahneyi çekmiştim. Oldukça etkileyiciydi, hatta çok iyiydi bile denebilir. Ancak film çok uzun olduğu için, son halinden çıkardım. Bunun yanısıra Paul Newman'ın oynayış biçiminden de pek memnun değildim. Bildiğiniz gibi Paul Newman bir «metod» aktörüdür. Bu nedenle, onun bakış açısından kesme yapmaya ihtiyaç duyduğum tarafsız (ifadesiz) bakışları vermekte güçlük çekti. Sahneyi, Gromek'in kardeşine, bıçağa ya da sosise sadece bakmak yerine, heyecan ve duygusallık katarak ve uzağa bakarak, «metod» stiliyle oynadı. Evet kurgu sırasında belki bir yolunu bulup halledebilirdim, ama sonunda sahneden vazgeçmeyi uygun buldum. Filmin uzunluğunun yanısıra, bu sahneden vazgeçmemin bir nedeni de, **Gizli Ajan**'da karşılaştığım sorunların aklıma gelmesiydi.

30 yıl önce İngiltere'de yaptığım o film, benim için bir başarısızlık olmuştu. Nedenini hatırlıyor musunuz? Başroldeki kişi istemediği bir cinayeti gerçekleştirmeye kalktığı zaman izleyici, görevini yapmakta isteksiz davranan bir kahramanla özdeşleşmeyi başaramamıştı. Bu nedenle, fabrika sahnesinde aynı tuzağa **Esrar Perdesi**'nde yine düşebileceğimi hissettim.

Her neyse, Gromek'i oynayan aktör çok iyiydi. Erkek kardeşini canlandıracağı zaman onu tümüyle değiştirdim. Saçı beyazlaştırıldı, bıyık ve gözlük taktırdım. Settekiler, «Ötekine hiç benzemiyor» diye karşı çıktılar. Hepsi de, izleyicinin onu ölen adamın ikizi sanmak isteyeceğini düşünüyordu. Ben : «Bu çok aptalca. Eğer Gromek 2'yi, Gromek

bir fabrikada yer alır. Kantinde Profesör Armstrong, Gromek'e çok benzeyen bir ustabaşıyla tanışınca çok şaşırır. Adam, Gromek'in kardeşidir. Kendisini Amerika'lı bir ziyaretçi olarak tanıttıktan sonra; Gromek 2, bir önceki epizodda kardeşinin öldürüldüğü bıçağa benzer bir bıçağı eline alarak sosisi dilimlemeye başlar .Adam, Armstrong'a «kardeşim bu tür sosisi çok sever. Ona bu sosisleri Leipzig'de verir misiniz?» dediği zaman, Armstrong'un canının sıkıldığı açıkça anlaşılabilmektedir...

1'in hık demiş burnundan düşmüş görünümü haline getirirseniz, izleyici aynı kişiyi gördüğünü düşünecektir!» dedim. İnsanların nasıl beylik terimlerle düşündüğünü görüyorsunuz.

Neyse iyi bir sahneydi. Bu parçayı Paris'e göndereceğim.

T : Gerçekten mi?

H : Evet, eğer isterseniz filmi size de veririm.

T : Çok teşekkür ederim. İzledikten sonra Fransız Sinemateki için Henri Langlois'e vereceğim.

T : Bay Hitchcock, tüm çalışmalarınızda sürüp giden sistematik bir şablonunuz var. En başından itibaren, görsel yönden heyecanlandırıcı ya da dramatik potansiyeli yüksek film unsurlarını kullanmak suretiyle kendinizi sınırlayacak prensipleri ve tarzları seçmişsiniz. Doğrusunu söylemek gerekirse, konuşmamız sırasında «perdeyi heyecanla doldurmak» ya da «her şeyi kanaviçe gibi örmek» ihtiyacına sık sık değindiniz.

«Eksiklik» ve «boşluk» olarak adlandırdığınız bölümleri senaryolarınızdan sistematik biçimde kaldırarak, ayrıca orijinal yapıyı geliştirerek açıkça kendinize ait olan dramatik bir malzeme birikimi oluşturmuşsunuz. Farkında olsanız da olmasanız da, süzgeçten geçirme diyebileceğimiz bu işlem, genellikle olaylara destek olan kişisel görüşlerinizin açıklanmasına hizmet ediyor. Sanki tüm temalarınızda bilerek ve isteyerek kendi düşüncelerinizi empoze ediyorsunuz. Ne demek istediğimi anlıyor musunuz?

H : Evet, tecrübeler çok şey söyler. Sizin ve diğer eleştirmenlerin benim filmlerimin hepsinin birbirini andırdığını düşündüğünüzün farkındayım. Ancak belki garip gelecek ama, bence her yeni filmim, yepyeni bir filmdir.

T : Çalışmalarınızda yeni tecrübelere ulaşmak için sürekli bir çaba var. Bana öyle geliyor ki, aklınıza sinemasal bir düşünce bir kez geldi mi, tümüyle tatmin oluncaya kadar

asla vazgeçmiyorsunuz. Hatta bunu başarıyla uygulamak birkaç film sürse bile...

H : Ne demek istediğinizi anlıyorum. Bazen bilinçaltıyla bazı şeyler yapmış olabilirim, ama kendi kendime, «şu şu filmlerde yaptıklarımı bu filmde kopye ederim, olur biter» diye söyleyecek kadar asla alçalmadım.

T : Hayır, böyle bir şey yapmadığınıza kuşku yok. Zaten kendi tarzına uyman Viyana'dan Valsler ya da Bay ve Bayan Smith **gibi filmler yaptığınızda da bunları zaman israfı** olarak **niteleyip reddettiniz.**

H : Size katılıyorum.

T : Peki öyleyse, sizin gelişmeniz filmden filme sürekli iyileştirmenin sistematik bir örneğini izliyor. Eğer herhangi bir düşüncenizi, herhangi bir filminizde tam olarak işlediğinizden emin olmamışsanız, bir sonrakinde yeniden bu konu üzerinde çalışıyorsunuz .Ancak sonuçtan tam anlamıyla tatmin olduğunuz zaman, yeni bir düşünce üzerinde uğraşmaya başlıyorsunuz.

H : Tabii, her filmimle daha ileriye gitmeyi umarım, ama bunu ne dereceye kadar başarabildim, bilemiyorum.

Şunu da ekleyebilirim, ancak öyküsünü, en başından sonuna kadar az ve öz olarak kolayca anlatabiliyorsam projemi beğenirim. Filmimi izleyen bir genç kızın, gördüklerinden tatmin olmuş bir biçimde eve döndüğünü düşünmek çok hoşuma gider.

Annesi, kıza sorar: «Film nasıldı?»

Kız yanıtlar: «Çok iyiydi.»

Annesi yine sorar: «Konusu nasıldı?»

Kız cevap verir: «Genç bir kadın vardı, şunu şunu yapıyordu...»

İnsan bir film çekimini üstlenmeden önce, hiç değilse bu kadarını yapabilmeli, öykünün az ve öz bir biçimde anlatılabileceğinden emin olmalı...

T : Özellikle yeni başlayanlar için asıl sorun, olayın örgüsünü aynen tamamlayabilmektir. İnsanın ilk planladığından apayrı bir film ortaya çıkarttığını hissedecek kadar

yolunu şaşırması o kadar kolaydır ki! Bu nedenle, tüm hatalarına ve eksikliklerine karşın eğer filmi gören arkadaşlar ya da eleştirmenler, bizim çekimden önce kullandığımız deyimlere benzer sözler kullanarak konuşuyorlarsa, işte o zaman filmin özünü koruyabildiğimizi anlarız. Başka bir deyimle, filmin temel görüşünü başkaları sizin kendi sözcüklerinizle aktarıyorlarsa bu sizin ortaya bambaşka bir konu çıkarmadığınız gibi sizi bu filmi yapmaya iten ilk düşünceleri de beyazperdeye aktarmayı başardığınızı gösterir.

H : Benim demek istediğim de hemen hemen buydu. Öykünün yükselen eğrisi olarak adlandırdığım olguya bağlı kalmam mı gerekir, yoksa daha gevşek bir anlatı biçimi seçerek daha çok deneysel bir tavır mı takınmalıyım, işte bu ikilemle sık sık karşı karşıya kalıyorum.

T : Yükselen eğriye bağlı kalmakta haklı olduğunuza inanıyorum. Sizin açınızdan gayet iyi işliyor.

H : Örneğin, sizin yapmış olduğunuz **Jules ve Jim** filminin biçimi, şahsen benim biraz canımı sıkıyor, çünkü bu şekilde otomatikman yükselmiyor. Karakterlerden birinin pencereden dışarıya atladığı noktada öykü bir anda duruyor. Ardından, «Bir Süre Sonra» yazılı bir başlık perdede bir flaş gibi patlıyor, ancak yanan kitaplarla ilgili bir haber filminin gösterildiği bir sinema salonunda eylem yeniden ele alınıyor. Sonra, karakterlerden biri «bakın, arkadaşımız orada, ilk sırada» diyor ve üçü birden sinemadan birlikte dışarıya çıkınca öykü yeniden başlıyor. Bu sahneler kendi açılarından iyi ve doğru olabilirler, ama gerilim öykülerinde kesinlikle kabul edilemezler.

T : Size kesinlikle katılıyorum, hem de sadece gerilim konusunda değil. İnsan, her şeyi sistematik biçimde karakterlere bağımlı kılmamalıdır. Bazı filmlerde öyle bir an gelir ki, öykünün kendisi öncelik kazanır. Çok haklısınız, dramatik eğriden taviz verilmemelidir.

H : Durum filmleriyle karakter filmleri arasında sizin belirttiğiniz ayrımı farkettim. Her zaman merak ettiğim bir şey vardır. Bu kadar sıkı olmayan formlarla, gevşek biçime

sahip bir film içinde, bir gerilim öyküsü yapabilir miyim acaba.

T : Riskli, ancak denemesi ilginç olabilir. Bana öyle geliyor ki, siz bunu zaten denediniz.

H : Hırsız Kız'ın öyküsü biraz daha gevşektir, çünkü daha çok karakterler tarafından götürülür. Ancak, şu temel soru nedeniyle yine de ilginin yükselen eğrisi burada da var: Kız ne zaman bulunacak? Sorulardan biri bu. Diğeri ise: Bu kızın derdi ne? Neden kocasıyla birlikte yatağa girmiyor? Bir anlamda psikolojik bir esrarengizlik...

T : Yöntem dışı konulardan söz açılmışken, filme çektiğiniz çoğu şeyler, sizi kişisel olarak ilgilendiren şeyler, bir tür saplantı. Cinayetlere ve cinselliğe gömülü yaşadığınızı ima etmeye çalıştığımı sanmayın, ama bir gazeteyi açtığınızda okumaya cinayetle ilgili konularla başladığınızı sanıyorum.

H : Doğrusunu söylemek gerekirse, gazetelerde cinayet haberlerini okumam. Okuduğum tek gazete **«London Times»** tır. Oldukça kuru, ama mizah unsurları da olan bir gazete. **«The Times»**da birkaç yıl önce«Balık Hapishaneye Atıldı» diye bir başlık vardı. Haberi okuyunca birisinin kalkıp Londra'daki kadınlar hapishanesine küçük bir tropikal balık akvaryumu bağışladığını anladım. Ancak başlık çok hoşuma gitmişti. Gazeteyi bu tür şeyler için okurum.

T : Ayrıca magazin dergileri ve roman okur musunuz?

H : Roman ya da kurmaca okumam. Okuduklarımın çoğunun, çağdaş biyografiler ve gezi kitapları olduğunu söyleyebilirim. Kurmaca okumayışımın nedeni ise, elimde olmadan kendi kendime «bu konudan bir film yapılabilir mi?» diye sormadan duramayışım. Stilindeki basitliği çok takdir ettiğim Somerset Maugham hariç, edebi stillerle de ilgilenmem. Tüm çekiciliği bir cümlenin içinde olan fazla süslü edebiyatı da sevmem. Benim aklım daha çok görseldir, bu nedenle kentteki bir caddenin ya da kırsal bir bölgenin gayet ince ve özenle yapılmış betimlemelerini okuduğu zaman sabırsızlanırım. Anlatılanları, ben de bir kamera ile göstermek isterim.

T : Charles Laughton'ın yönettiği tek film olan Avcının Gecesi'ni **(Night of the Hunter) izlemiş miydiniz?**

H : Hayır, hiç görmedim.

T : Bu filmde, sizin filmlerinizi anımsatan çok güzel bir fikir vardı. Robert Mitchum, şu gizli ve garip dinsel tarikatlardan birinin vaizini oynuyor. «Aşk» sözcüğünü bir eline, «nefret» sözcüğünü de öteki eline dövme yaptırmış. Verdiği vaazlar ise bir anlamda iki elinin arasındaki acıklı ve dokunaklı çarpışmadan oluşuyor. Oldukça etkileyici. Bu filmi gördüğüm zaman bana öyle geldi ki, sizin filmleriniz iyi ile kötü arasındaki çatışmayı betimliyor. Bu olgu, çok çeşitli yöntemlerle —bazıları oldukça kuvvetli— gösteriliyor, daima basitleştirilmiş olduğu halde iki elin arasındaki kavga gibi. Sözlerime katılıyor musunuz?

H : Aynı şeyleri söyleyebilirim. Önceki gün bir slogana değinmiştik: Kötü adam ne kadar iyi olursa, film de o kadar iyi olur. Bunu başka bir şekle çevirip şöyle söyleyebiliriz: «Kötülük ne kadar kuvvetliyse, film de o kadar kuvvetli olur.»

T : Katolik bir sanatçı olarak nitelenmenize ne diyorsunuz?

H : Oldukça zor bir soru. Kesin bir yanıt verebileceğimden emin değilim. Katolik bir aileden geliyorum, katı ve dinsel bir biçimde eğitildim. Karım da evlenmeden önce Katolik dinine geçti. Katolik bir sanatçı olarak etkilenebileceğimi sanmıyorum, ama çok eskilerden gelen bazı birikimler, insanların yaşamını etkiler ve güdülerine rehberlik eder.

Örneğin, çeşitli filmlerde —rastlantı gibi görünse de— Baptist ya da Protestan kiliseleri değil, Katolik kiliseleri vardır. **Ölüm Korkusu**'nu çekerken kulesi olan bir kiliseye gerek duymuştum. Doğal olarak, eski bir kilise arandım. Kaliforniya'da bu türdeki tek kiliseler, Katolik misyona ait olanlardı. Şimdi bilmeyen, Katolik kilisesini göstermeyi kasten istediğimi sanabilir, ama aslında bu düşünce Bolieau - Narcejac romanından kaynaklanır. En basitinden, Protestan kilisesinin kulesinden atlayacak birini göremem.

Kesinlikle dine karşı değilim, belki biraz inkarcıyım o kadar...

T : Bu konuda önyargım yok, ayrıca da söylemediğiniz sözleri size yüklemek istemiyorum, ama bana öyle geliyor ki, Lekeli Adam'da **gerçekleştirdiğiniz Henry Fonda'nın dua sahnesini bir Katolik'ten başkası bu denli başarılı yapamazdı.**

H : Olabilir, ama öte yandan, o ailenin bir İtalyan ailesi olduğunu aklınızdan çıkarmamalısınız. Anımsarsınız, İsviçrelilerin sütlü çikolatası ve gölleri vardır. İtalyanların ise...

T : Papa'sı vardır! Henry Fonda'nın bu filmde bir İtalyanı oynadığını unutmuştum. Ancak böyle olsa bile, çalışmalarınızın çoğu ilk günah ve insanlığın suçluluğu görüşünden etkilenmiş.

H : Aslında suçlu olmadığı halde sürekli tehlike altında kalan masum insan temasını sürekli olarak işlediğim olgusu ortadayken, böyle bir şeyi nasıl söyleyebilirsiniz?

T : Kahramanınız, belki yaptığı sanılan suçtan dolayı masum, ama olaydan önceki niyetlerinden dolayı suçlu gibi. Örneğin, Arka Pencere'deki **James Stewart'ın oynadığı karakteri ele alalım. Meraklı olmak, iğrenç bir kişisel özelliktir, kilisenin gözünde de aslında bir günahtır.**

H : Evet, doğru, size katılıyorum. Anımsarsınız bir eleştirmen, içindeki röntgenci yanıyla bu filmin iğrenç olduğunu söylemişti. Eğer birisi çıkıp da bu filme başlamadan önce bu konuya değinseydi, fazla ileri gitmemi kesinlikle önlemiş olurdu. Çünkü benim film aşkım, ahlaksal değerlendirmelerden çok daha önemlidir.

T : Bence o eleştirmen hatalı, çünkü Arka Pencere, **kesinlikle iğrenç diye adlandırılamayacak bir film. Bu filmdeki ahlak unsuru berraklığıdır. Katilin gelip de James Stewart'a «benden ne istiyorsun?» diye sorduğu sahne üzerinde daha önce konuşmuştuk. Yaptığımız her 10 filmden 9'unda —50 filminizden 45'inde— iyi ve kötü karakterleri yüzleştirmişsiniz. Filmdeki genel hava, en sonunda birisinin konuşmaya karar vermesine ya da itirafta bulunmaya karar**

vermesine kadar, sürekli artan bir gerilimle doluyor. Bu durum, tüm çalışmalarınızda sürüp giden bir mekanizma ya da bileşik bir portre... Suç olayındaki araçlarla olsun ya da bu noktanın dışındakilerle olsun, geçen 40 yıl içinde, ısrarla ahlaksal ikilemleri filme aldığınız bir gerçek.

H : Oldukça doğru, günlük yaşamın çatışmalarıyla ilgili özgün konularla neden hiç ilgilenmediğimi hep merak etmişimdir. Eğer görsel yönden konuşursak, sanıyorum sıkıntılı ve donuk olacağı için...

T : Çok doğru. Filmlerinizin örgüsünün üç ana unsurdan oluştuğu söylenebilir: Korku, cinsellik ve ölüm... Bunlar, işsizlik, ırkçılık, yoksulluk gibi konuları ele alan ya da kadınla erkeğin gündelik çatışmalarını konu alan filmlerdeki gibi, gündüz saatlerinde insanın aklını meşgul eden türden konular değil. Daha çok geceleri duyulan endişeler, dahası metafizik endişeler.

H : Yani seçtiğim konular, yaşamla bağlantılı değil mi? Bu da nedenlerden biri olabilir, ama asıl nedeni şu: Ben yazar değilim. Bir senaryoyu belki oturup baştan sona kendim yazabilirim, ama bunu yapmak için hem çok tembelim hem de aklımı başka şeylere veriyorum. Bu nedenle de, başka yazarların yazdıklarını perdeye getiriyorum. Ancak sanıyorum ki, gerilimli ve atmosferi olan filmler, bir dereceye kadar kendi kreasyonlarım. Tümüyle başkaları tarafından yazılan konularda gerçek anlamda başarılı olduğumu sanmıyorum. **Juno ve Paycock**'ta ne acılar çektiğimi, Sean O'Casey'in öyküsüne bir şeyler yapamamaktan dolayı neler hissettiğimi anlatmıştım sanıyorum. Bu öyküyü uzun süre inceledim ve üzerinde çalıştım. Tümüyle her şeyiyle yazarına, yani Sean O'Casey'e aittir, bu nedenle benim tek yapabildiğim şey, oyuncularını hazırlamak ve yönetmek olmuştu.

Bence, bir başkasının senaryosunu alıp onu kendi yöntemlerime göre görüntülemek açıkçası yeterli değildir. İyi ya da kötü olsun her şeyi kendim yapmalıyım. Ayrıca, insan öykü fikirlerinin tükenmemesi için de son derece dik-

katli olmalıdır. Yazı yazan ya da resim yapan herhangi bir sanatçı gibi, ben de bazen belirli bir alanda sınırlandığımı düşünürüm. Kendimi onunla kıyaslamak için söylemiyorum ama Rouault'un çalışmaları, yargıçlar, palyaçolar, birkaç kadın ve çarmıha gerilmiş İsa ile sınırlıydı. Onun yaşamını yalnızca bunlar oluşturdu. Cézanne ise, birkaç natürmort ve orman sahnesi yapmıştı. Ancak bir sinemacı nereye kadar hep aynı filmi boyayıp durabilir?

Yapılacak daha çok şeyler olduğunu hissediyorum. Bugünlerde vardığım nokta, filmlerimde gerilim öyküleri içindeki zayıf kişileştirmelerden kaynaklanan ana zayıflığı düzeltmeye çalışmak. Bu o kadar kolay değil, çünkü kuvvetli karakterlerle çalıştığınız zaman da, bu kez onlar sizleri peşlerinden sürüklerler. Küçük izciler tarafından caddenin karşı tarafına geçirilmeye çalışılırken, «ama benim gitmek istediğim yer orası değil!» diyen yaşlı bayan gibi olurum. Her zaman belirgin efektlere ihtiyaç duymuş olmam nedeniyle, bu yeni düşünceler bende buhran yaratıyor. Ford'un bandları üzerindeki arabalar gibi unsurları filmlerime katarak, izleyicinin merakını çekmek beni cezbediyor. Bunu yazı yazmanın sahtekarca bir yöntemi ya da hedefe ulaşmanın tersine çevrilmiş yöntemi olarak adlandırabilirsiniz. Örneğin, bir romandan alınmayan **Gizli Teşkilat**'ı ele alalım. Bu türdeki bir filme başladığım zaman, tek tek sahneleri ya da yerleri değil, filmi bir bütün olarak düşünürüm, başından sonuna kadar yönetimini aklımda canlandırırım. Bunlar bir yana, filmin neye benzeyeceği konusunda belli belirsiz de olsa bir fikrim olmayabilir.

T : Bay Hitchcock, gördüğüm kadarıyla sizin yaklaşımınız, edebiyata zıt, tam anlamıyla sinemasal bir yaklaşım. Boşluk, sizin için manyetik alan gibi, bunu bir meydan okuma olarak ele alıyorsunuz! Sinema salonu boş, siz dolduruyorsunuz; filmdeki sahne boş, onu doldurmaya kendinizi zorunlu hissediyorsunuz. Hareket noktanız, içerik değil taşıyıcı. Siz filmleri, ağzına kadar doldurulacak bir kap olarak

ya da kendi deyiminizle «duygu ve heyecanla şarj edilen bir şey» olarak görüyorsunuz.

H : Olayın boyutları böyle. Bazen bir filmin projesi, belli belirsiz bir fikirle başlar. Örneğin bir fikir olarak, bir kentin yaşamındaki 24 saati yapmak isterdim, bu filmi başından sonuna kadar şu anda aklımda canlandırabiliyorum. Olaylar, arka plandakiler, tümüyle dairesel bir hareket içinde, bir döngü gibi. Film, sabahın 5'inde gün doğarken kapının dibinde yatan bir serserinin burnunun üzerinde vızıldayan bir sinekle başlıyor. Sonra kentteki yaşamın erken saatlerdeki ilk kımıldanışları. Besin maddelerinin kente ilk varışından başlayarak, dağıtımını, satışını, insanlar tarafından satın alınışını, pişirilmesini ve tüketiminin çeşitli biçimlerini göstererek bir antolojisini yapmayı denemek isterdim. Besin maddelerinin başına çeşitli otellerde neler geliyor, nasıl düzenleniyor, nasıl yok ediliyor. Ve filmin sonlarına doğru aşama aşama lağımlar gösterilecek ve çöpler okyanusa dökülecekti. Böylece de taze sebzelerin pırıltısıyla başlayıp lağımlara akan pislikle biten bir döngü oluşacaktı. Tematik olarak da bu döngü, insanların iyi ve güzel şeylere neler yaptıklarını göstermiş olacaktı. Bu tema, insanlığın kokuşmuşluğu olabilirdi. Bunu tüm kente yayabilir, her şeye bakabilir, her şeyi filme alabilir ve hepsini gösterebilirdiniz.

T : Bu öykü, sizin filmlere yaklaşımınızın mükemmel bir örneği. Anlık duyguları ve hayali unsurları heceleyerek başlıyorsunuz ve temanın tümü bir anda kendi kendisini ortaya çıkarıyor. Büyüleyici bir film olabilirdi.

H : Böyle bir film çok çeşitli yöntemlerle yapılabilir, ama kim yazacak? Çok neşeli olurdu, ayrıca filme biraz da romantik bir unsur katmak gerekirdi. Bir filmle on ayrı film yapabilirsiniz. Birkaç yıl önce böyle bir şey denedim. Bu fikir üzerinde bir şeyler yazmasını bir yazardan rica ettim, ama yürümedi.

T : Tahminime göre, tüm film bir karakterin kentin bir ucundan diğer ucuna yaptığı yolculuğu izleyecekti.

H : Sorun burada. Hangi temaya bağlanabiliriz? Kuşkusuz burada da çok ihtimal var: Koşan bir adam olabilir, gazeze muhabiri ya da kenti ilk kez olarak keşfetmeye çıkmış genç bir çift olabilir... Ancak bunlar eskimiş, basmakalıp şeyler. Bu çok büyük bir görev. Hâlâ da bu filmi yapma ihtiyacını hissediyorum. Gariptir, büyük ve modern bir öykü yapmaya kalkıştığınızda, izleyici onun boyutunu takdir etmez. Ama aynı öyküyü **Romalılar** döneminde yaptığınız takdirde, son derece önemli bir film olarak kabul görür. Buradaki trajedi, halkın modernliği hiçbir hayranlık duymaksızın normal bir şey olarak kabul etmesi, doğal karşılamasıdır. Oysa, hepsinin sette yapıldığını bildikleri için Roma tapınaklarından etkilenirler. Aslında **Kleopatra**, günlük giysiler içindeki bir modern prensesi anlatan **Roma Tatili**'nden başka bir şey değildir, öyle değil mi?

İnsanın, böyle bir filmi sinema salonundaki balkonun ilk sırasındakiler için ya da aşağıdaki birkaç koltuk için yapmayacağına kuşku yok. Salondaki ikibin koltuğun hepsini kapsamalıdır. Çünkü sinema, dünya üzerinde en çok bilinen ve en kuvvetli kitle iletişim aracıdır. Eğer bir filmi doğru olarak düzenlemişseniz, duygusal açıdan bir Japon izleyici, Hintli izleyici gibi aynı anda çığlık atabilmelidir. Bu, bir sinemacı için daima büyük bir meydan okumadır.

Bir roman, başka bir dile çevrilirken ilginçliğinden çok şey yitirebilir. Aynı biçimde gala gecesinde çok güzel sergilenen bir oyun, daha sonra aynı başarıyı göstermeyebilir. Ama bir film, dünyanın her yanında yolculuk yapar. Altyazı konulduğunda etkisinden yüzde 15, iyi bir seslendirme yapıldığında da yüzde 10 yitirdiğini farzedersek, projeksiyon koşulları hatalı bile olsa, görüntü tümüyle kalacaktır. Gösterilenler —bunları hiçbir şey değiştirip başka biçime sokamaz— sizin çalışmanızdır ve kendinizi her yerde aynı terimlerle ifade edersiniz...

Filmografi

Hitchcock, Islington'da stüdyo açmış bir Amerikan şirketi olan Famous Players - Lasky'ye 1920 yılında girdi. İki yıl boyunca, şu sessiz «sanat» filmlerindeki başlıkların dizaynlarını çizip yazdı: Hugh Ford'un **Gençliğin Çağrısı** (The Call of Youth) ve **Büyük Gün** (The Great Day) (1921), Donald Crisp'in **New York Prensesi** (The Princess Of New York) ve **Çocuklarına Anlat** (Tell Your Children) (1921) ve George Fitzmaurices'in Üç **Canlı Hayalet** (Three Live Ghosts) (1922).

Siyah harflerle yazılan film isimleri, Hitchcock tarafından yönetilen filmlerin isimleridir.

Kısaltmalar:
ya: yapımcı (producer), ya. yrd.: yapımcı yardımcısı (associate producer), y: yönetmen (director), y. yrd.: yönetmen yardımcısı (assistant director), s: senaryo (script), gö. y.: görüntü yönetmeni (photography), r: renk işlemi (colour process), sü: süreklilik (continuity), ef: özel efekt (special effects), ku: kurgu (editing), s.y.: sanat yönetmeni (art director), m: müzik (music), k: kostümler (costumes), ses (sound), da: dağıtımcı şirket (distributor), oy: oynayanlar (leading players).

1922

13 Numara (Number Thirteen) (bitmemiş)
W. F., 1922, İngiltere, **ya ve y:** Hitchcock, **gö. y.:** Rosenthal, **stüdyo:** Islington, **oy:** Clare Greet, Ernest Thesiger.

DAİMA KARINA ANLAT (Always Tell Your Wife)
Bu film yönetmenin hastalanması üzerine Hitchcock tarafından tamamlandı. Başrolde Seymour Hicks oynuyordu.
Famous Players-Lasky, Islington'daki stüdyodan çekildi.
Hitchcock ve küçük bir ekip, stüdyoda çalışmaya devam ettiler. Michael Balcon, daha sonra Victor Saville ve John Freedman ile birlikte bağımsız bir şirket kurunca, ilk filmini Islington'da çekmeye başladı ve Hitchcock'u yönetmen yardımcısı olarak görevlendirdi. Hitchcock başka görevler de üstlendi.

KADIN KADINA (Woman To Woman)
Balcon-Saville-Freedman, 1922-23, İngiltere, **ya**: Michaeal Balcon, **y**: Graham Cutts, **s**: Graham Cutts ve Alfred Hitchcock (Michael Morton'un bir oyunundan), **gö. y.**: Claude L. McDonnell, **y. yrd.** ve **s. y.**: Alfred Hitchcock, **ku**: Alma Reville, **stüdyo**: Islington, **da**: W and F., 1924, 7455 feet, **oy**: Betty Compson (Daloryse); Clive Brook (David Compos ve David Anson-Pond), Josephine Earle, Marie Ault, M. Peter.

1923
BEYAZ GÖLGE (The White Shadow)
Balcon-Saville-Freedman, 1923, İngiltere, **ya**: Michael Balcon, **y**: Graham Cutts, **s**: Michael Morton, **gö. y.**: Claude L. McDonnell, **s. y** ve **ku**: Alfred Hitchcock, **stüdyo**: Islington, **da**: W. and F., 1924, 4047 feet, **oy**: Betty Compson, Clive Brook, A.B. Imeson, Henry Victor, Daisy Campbell, Olaf Hytton.

1924
ŞEHVETLİ SERÜVEN (The Passionate Adventure)
Gainsborough, 1924, İngiltere, **ya**: Michael Balcon, **y**: Graham Cutts, **y. yrd.** ve **s.y.**: Alfred Hitchcock, **s**: Hitchcock ve Michael Morton (Frank Stayton'un bir romanından), **gö. y.**: Claude L. McDonnell, **stüdyo**: Islington, **da**: Gaumont, 1924, 8000 feet, **oy**: Alice Joyce, Clive Brook, Lillian Hall-Davies, Marjorie Daw, Victor McLaglen, Mary Brough, John Hamilton, J.R. Tozer.

1925
SİYAH MUHAFIZ (The Blackguard)
Gainsborough, U.F.A., 1925, İngiltere, **ya**: Michael Balcon, **ya. yrd.**: Eric Pommer, **y**: Graham Cutts, **y. yrd.** ve **s. y.**: Alfred

Hitchcock, s: Hitchcock (Raymond Paton'un bir romanından), **stüdyo**: Neubabelsberg'deki U.F.A. (Berlin), **da**: W. and F., 1925, 9200 feet, **oy**: Walter Rilla (siyah muhafız), Jane Novak, Bernard Goetzke, Frank Stanmore, Rosa Valetti, Dora Bergner, Fritz Alberti.

İFFETİN DÜŞÜŞÜ (The Prude's Fall)
Balcon-Saville-Freedman, 1925, İngiltere, **ya**: Michael Balcon, **y.**: Graham Cutts, s., **y. yrd.** ve sa. **y.**: Alfred Hitchcock, **da**: W. and F., **stüdyo**: Islington, **oy**: Betty Compson.

ZEVK BAHÇESİ (The Pleasure Garden)
Gainsborough, Münchener Lichtspielkunst, 1925, *İngiltere*, **ya**: Michael Balcon, **y.**: Hitchcock, **yö. yrd.** ve **seripl. girl.**: Alma Reville, s: Eliot Stannard (Oliver Sandys'in bir romanından), **gö. y.**: Baron Vintimiglia, **sa. y.**: Ludwig Reiber, **stüdyo**: Emelka, Geiselgasteig Munich, **da**: W. and F., 1927, 6458 feet, **oy.**: Virginia Vali (dansçı Patsy Brand), Carmelita Geraghty (Jill Cheyne), Miles Mander (Levet), John Stuart (Hugh Fielding), Ferdinand Martini, Florence Helminger, Georg H. Schnell, Karl Falkenburg.

1926

Dağ Kartalı (The Mountain Eagle)
Gainsborough, Münchener Lichtspielkunst, 1926, İngiltere, **ya**: Michael Balcon, **y**: Alfred Hitchcock, s: Eliot Stannard, **gö. y.**: Baron Ventimiglia, **s. y.**: Willy ve Ludwig Reiber, **stüdyo**: Geiselgasteig Munich, **dış çekimler**: Tirol, Avusturya, **da**: W. and F., 1927, 7503 feet, **oy.**: Bernard Goetzke (Pettigrew), Nita Naldi (Beatrice), Malcolm Keen (John Fulton), John Hamilton (Edward Pettigrew), Ferdinand Martini.

Kiracı (Londra Sisinin Öyküsü) / (The Lodger) (A Story Of The London Fog)
Gainsborough, 1926, İngiltere, **ya.**: Michael Balcon, **y.**: Hitchcock, **y. yrd.**: Alma Reville, s.: Hitchcock, Eliot Stannard (Mrs. Belloc Lowndes'in bir romanından), **gö. y.**: Baron Ventimiglia, **s. y.**: C. Wilfred Arnold, Bertram Evans, **ku.** ve **altyazılar**: Ivor Montagu, **stüdyo**: Picadilly, Islington, **da**: W. and F., 1927, 7685 feet, **oy.**: Ivor Novello (kiracı), June (Daisy Bunting), Marie Ault (Bayan Bunting, annesi), Arthur Chesney (Bay Bunting), Malcolm Keen (Joe Betts, polis, Daisy'nin nişanlısı).

1927

Aşağı Düşüş (Downhill)
Gainsborough, 1927, İngiltere, **ya**: Michael Balcon, **y**: Hitchcock, **s**: Eliot Stannard (Ivor Novello ile Constance Collier'in bir romanından) **gö. y.**: Claude L. McDonnell. **y. yrd.**: Frank Mills, **ku.**: Lionel Rich, Ivor Montagu. **s. y.**: Bert Evans. **stüdyo**: Picadilly. **da**: W. and F., 1927, 8635 feet. **oy.**: Ivor Novello (Roddy Berwick), Ben Webster (Dr. Dowson), Robin Irvine (Tim Wakely), Sybil Rhoda (Sybil Wakely), Lilian Braithwaite (Lady Berwick), Hannah Jones, Violet Farebrother, Isabel Jeans, Norman McKinnell, Jerrold Robertshaw, Annette Benson, Ian Hunter, Barbara Gott, Alfred Goddard.

Kolay Hüner (Easy Virtue)
Gainsborough, 1927, İngiltere, **ya**: Michael Balcon, **y**: Hitchcock, **s**: Eliot Stannard (Noel Coward'ın bir oyunundan), **gö. y.**: Claude L. McDonnell. **ku**: Ivor Montagu. **stüdyo**: Islington. **da**: W. and F., 1928, 17300 feet. **oy.**: Isabel Jeans (Laurita Filton), Franklin Dyall (M. Filton), Eric Bransby Williams, Ian Hunter (Plaintiff'in danışmanı), Robin Irvine (John Whittaker), Violet Farebrother (annesi, bayan Whittaker), Frank Elliot, Darcia Deane, Dorothy Boyd, Enid Stamp Taylor.

Ring (The Ring)
British International Pictures, 1927, İngiltere. **ya**: John Maxwell. **y**: Hitchcock. **y. yrd**: Frank Mills. **gö. y**: Jack Cox. **sü**: Alma Reville. **s. y**: C. Wilfred Arnold. **da**: W. and F., 1928, 8007 feet., **oy**: Carl Brisson (Jack Sander), Lillian Hall - Davies (Nelly), Ian Hunter (Şampiyon Bob Corby), Forrester Harvey (Harry), Harry Terry, Gordon Harker, Billy Wells.

1928

Çiftçinin Karısı (The Farmer's Wife)
British International Pictures, 1928, İngiltere. **ya**: John Maxwell. **y**: Hitchcock. **y. yrd**: Frank Mills. **s**: Elliot Stannard (Eden Philpott'un bir oyunundan) **gö. y**: Jack Cox. **e**: Alfred Booth. **stüdyo**: Elstree. **dış çekimler**: Galler. **da**: Wardour, 1928, 67 dakika, **oy**: Lillian Hall-Davies (Araminta Dench, genç hizmetçi kız), Jameson Thomas (Samuel Sweetland), Maud Gill (Thirza

Tapper), Gordon Harker (Churdles Ash), Louise Pounds, Olga Slade, Antonia Brough.

Şampanya (Champagne)
British International Pictures, 1928, İngiltere. **ya**: John Maxwell. **y**: Hitchcock. **s**: Eliot Stannard (Walter C. Mycroft'un bir öyküsünden), **gö. y**: Jack Cox. **s. y**: C. Wilfred Arnold. **stüdyo**: Elstree, **da**: Wardour. 1928, 7830 feet. **oy**: Betty Balfour (Betty), Gordon Harker (Babası), Ferdinand Von Alten (yolcu), Jean Bradin (genç adam), Jack Trevor, Marcel Vibert.

ŞAMPANYA (Alman versiyonu)
Sascha Film-British International Pictures, 1929. y: **Gaza von Bolvary. oy**: Betty Balfour, Vivian Gibson, Jack Trevor, Marcel Vibert.

Manx'lı Adam (The Manxman)
British International Pictures, 1928, İngiltere. **ya**: John Maxwell. **y**: Hitchcock. **yö. yrd**: Frank Mills. **s**: Eliot Stannard (Sir Hall Caine'in bir romanından). **gö. y**: Jack Cox. **ku**: Emile de Ruelle. **s. y**: C. Wilfred Arnold. **stüdyo**: Elstree. **da**: Wardour, 1930, 8163 feet. **oy**: Carl Brisson (Pete), Malcolm Keen (Philip), Anny Ondra (Kate), Randle Ayrton (babası), Clare Greet. **Manx'lı Adam**, Hitchcock'un son sessiz filmiydi.

1929

Şantaj (Blackmail)
British International Pictures, 1929, İngiltere, **ya**: John Maxwell. **y**: Hitchcock. **y. yrd**: Frank Mills. **s**: Hitchcock, Benn W. Levy, Charles Bennett (Charles Bennett'in bir oyunundan). **ku**: Emile de Ruelle. **diyalog**: Benn W. Levy. **gö. y**: Jack Cox. **s. y**: Wilfred C. Arnold, Norman Arnold. **m**: Campbell ve Connely (Hubert Bath ve Henry Stafford tarafından bitirilerek aranje edildi ve John Reynders yönetimindeki İngiliz Senfoni Orkestrası tarafından çalındı). **stüdyo**: Elstree. **da**: Wardour, 1929, 8000 feet. **oy**: Anny Ondra (Alice White), Sara Allgood (Bayan White), John Longden (dedektif Frank Webber), Charles Paton (Bay White), Donald Calthrop (Tracy), Cyril Ritchard (sanatçı), Harvey Braban, Hannah Jones, Phyllis Monkman, eski dedektif Sergeant Bishop (sesli versiyonunda Joan Barry, Anny Ondra'nın çift sesiydi).

1930

Elstree Çağırıyor (Elstree Calling)
British International Picture, 1930, İngiltere. **nezaretçi y**: Adrian Brunel. **ku**: Emile de Ruelle, A.C. Hammond. **s**: Val Valentine. **gö. y**: Claude Friese-Greene. **m**: Reg Casson, Vivian Ellis, Chick Endor. **şarkı sözleri**: Ivor Novello, Jack Strachey. **skeç yönetimi**: Hitchcock. **ses**: Alec Murray (Gordon Hacker'i Hitchcock yönetti). **stüdyo**: Elstree. **da**: Wardour, 1930, 7770 feet. (Bu film, Mary başrolünde oynayan Anna May Wong ve Donald Calthrop gibi yıldızlarla, başrollerinde Mary Pickford ve Douglas Fairbanks'ın oynadığı «The Taming Of The Shrew» filmini hicveden bir burlesk de içermektedir.)

Juno ve Paycock (Juno and the Paycock)
British International Pictures, 1930, İngiltere. **ya**: John Maxwell. **y**: Hitchcock. **s**: Hitchcock, Alma Reville (Sean O'Casey'nin bir oyunundan). **gö. y**: Jack Cox. **ku**: Emile de Ruelle. **s. y**: Norman Arnold. **stüdyo**: Elstree. **da**: Wardour, 1930 85 dakika. **oy**: Sara Allgood (Juno), Edward Chapman (Kaptan Boyle), Sidney Morgan (Joxer), Marie O'Neill (Bayan Madigan), John Laurie, Denis Wyndham, John Longden, Kathlen O'Regan, Dave Morris, Fred Schwartz.

Cinayet (Murder)
British International Pictures, 1930, İngiltere. **ya**: John Maxwell. **y**: Hitchcock. **y. yrd**: Frank Mills. **s**: Alma Reville (Clemence Dane ve Hallen Simpson'un bir oyunundan). **gö. y**: Jack Cox. **ku**: Emile de Ruelle, René Harrison. **s. y**: John Mead. **ses**: Cecil B. Thornton. **stüdyo**: Elstree. **da**: Wardour, 1931, 92 dakika, **oy**: Herbert Marshall (Sir John Menier), Nora Baring (Diana Baring), Phyllis Konstam (Dulcie Markham), Edward Chapman (Ted Markham), Miles Mander (Gordon Druce), Esmé Percy (Handel Fane), Donald Calthrop (Ion Stewart), Amy Brandon Thomas, Joynson Powell, Esmé V. Chaplin, Marie Wright, S.J. Warmington, Hannah Jones, R.E. Jeffrey, Alan Stainer, Kenneth Kove, Guy Pelham, Matthew Boulton, Violet Farebrother, Ross Jefferson, Clare Greet, Drusilla Wills, Robert Easton, William Fazan, George Smythson.

MARY (CİNAYET'in Alman versiyonu)

Yukarıdaki gibidir. Farklı olanlar: **da:** Sud Film, 1931, **oy:** Alfred Abel, Olga Tchekowa, Paul Graetz, Lotte Stein, Ekkehard Arendt, Jack Mylong-Münz, Louis Ralph, Hermine Sterler, Fritz Alberti, Hertha V. Walter, Else Schünzel, Julius Brandt, Rudolph Meinhardt-Jünger, Fritz Grossmann, Lucie Euler, Harry Hardt, Heinrich Gotho, Eugen Berg.

1931

Cilt Oyunu (The Skin Game)
British International Pictures, 1931, İngiltere. **ya:** John Maxwell. **y:** Hitchcock, **s:** Hitchcock (John Galsworthy'nin bir oyunundan), **ek diyaloglar:** Alma Reville. **gö. y:** Jack Cox, Charles Martin. **ku:** René Harrison, A. Gobbett. **stüdyo:** Elstree. **da:** Wardour, 1931, 85 dakika. **oy:** Edmund Gwenn (Bay Hornblower), Jill Esmond (Jill), John Longden (Charles), C.V. France (Bay Hillcrest), Helen Haye (Bayan Hillcrest), Phyllis Konstam (Chloe), Frank Lawton (Rolfe), Herbert Ross, Dora Gregory, Edward Chapman, R.E. Jeffrey, Geogre Bancroft, Ronald Frankau.

1932

Zengin ve Garip (Rich and Strange)
British International Pictures, 1932, İngiltere. **ya:** John Maxwell. **y:** Hitchcock. **s:** Alma Reville, Val Valentine (Dale Collins'in bir temasından), **gö. y:** Jack Cox, Charles Martin. **ku:** Winifred Cooper ve René Harrison. **s. y:** C. Wilfred Arnold. **m:** Hal Dolphe, John Reynders tarafından yönetildi. **ses:** Alec Murray. **stüdyo:** Elstree. **bölge çalışması:** Marsilya, Port Said, Colombo, Süveyş. **da:** Wardour, 1932, 83 dakika. **oy:** Henry Kendall (Fred Hill), Joan Barry (Emily Hill), Betty Amann (prenses), Percy Marmont (Gordon), Elsie Randolph (yaşlı bayan).

17 Numara (Number Seventeen)
British International Pictures, 1932, İngiltere. **ya:** John Maxwell. **y:** Hitchcock. **s:** Hitchcock (Jefferson Farjeon'un bir romanından ve oyunundan), **gö. y:** Jack Cox. **stüdyo:** Elstree. **da:** Wardour, 1932, 5766 feet, **oy:** Léon M. Lion (Ben), Anne Grey (genç kız), John Stuart (dedektif), Donald Calthrop, Barry Jones, Garry Marsh.

LORD CAMBER'İN KADINLARI (Lord Camber's Ladies)
British International Pictures, 1932, İngiltere, **ya:** Hitchcock, **y:**

Benn W. Levy. s: Benn W. Levy (Horace Annesley' Vachell'in bir oyunundan). **stüdyo:** Elstree. **da:** Wardour, 1933, 80 dakika. **oy:** Gertrude Lawrence (Bayan Camber), Sir Gerald du Maurier (Lord Camber), Benita Hume, Nigel Bruce.

1933

Viyana'dan Valsler (Waltzes from Vienna)
Tom Arnold, 1933, İngiltere. **y:** Hitchcock. s: Alma Reville, Guy Bolton (Guy Bolton'un bir oyunundan). **s. y:** Alfred Junge, Peter Proud, **m:** Johann Strauss (baba ve oğul), **stüdyo:** Lime Grove. **da:** G.F.D., 1934, 80 dakika. oy: Jessie Matthews (Rasi), Esmond Knight (Schani Strauss), Frank Vosper (prens), Fay Compton (kontes), Edmund Gwenn (Johann Strauss (baba), Robert Hale (Ebezeder), Hindle Edgar (Leopold), Marcus Barron (Drexter), Charles Heslop, Sybil Grove, Billy Shine jr, Bertram Dench, B.M. Lewis, Cryil Smith, Betty Huntley Wright, Berinoff ve Charlot.

1934

Tehlikeli Adam (The Man Who Knew Too Much)
Gaumont British, 1934, İngiltere. **ya:** Michael Balcon. **ya. y:** Ivor Montagu. **y:** Hitchcock. s: A.R. Rawlinson, Edwin Greenwood (Charles Bennett ve D.B. Wyndham-Lewis'in orijinal temasından), **ek diyalog:** Emlyn Williams. **gö. y.** Curt Courant. **ku:** H. St. C. Stewart. s. **y:** Alfred Junge ve Peter Proud. **m:** Arthur Benjamin (Louis Levy tarafından yönetildi). **stüdyo:** Lime Grove. **da:** G.F.D., 1935, 74 dakika. **oy:** Leslie Banks (Bob Lawrence), Edna Best (Jill Lawrence), Peter Lorre (Abbott), Frank Vosper (Ramon Levine), Hugh Wakefield (Clive), Nova Pilbeam (Betty Lawrence), Pierre Fresnay (Louis Bernard), Cicely Oates, D.A. Clarke Smith, George Curzon.

1935

39. Basamak (The Thirty-nine Steps)
Gaumont-British, 1935, İngiltere, **ya:** Michael Balcon, **ya. y:** Ivor Montagu. **y:** Hitchcock. s. **ve adaptasyon:** Charles Bennett, Alma Reville (John Buchan'ın bir romanından). **ek diyalog:** Ian Hay. **gö. y:** Bernard Knowles. **ku:** Derek N. Twist. s. y: Otto Werndorff, Albert Jullion, **m:** Louis Levy. **k:** J. Strassner. **ses:** Albert Birch. **stüdyo:** Lime Grove. **da:** G.F.D., 1935, 87 dakika. **oy:** Madeleine Carroll (Pamela), Robert Donat (Richard Hannay), Lucie Mann-

heim (Bayan Smith-Annabella), Godfrey Tearle (Profesör Jordan), Peggy Ashcroft (çiftlik kahyasının eşi), John Laurie (İskoçyalı çiftlik kahyası), Helen Haye (Bayan Jordan), Frank Cellier (şerif), Wylie Watson (Bay Hafıza).

1936

Gizli Ajan (The Secret Agent)
Gaumont-British, 1936, İngiltere. **ya:** Michael Balcon. **ya. y:** Ivor Montagu. **y:** Hitchcock. **s:** Charles Bennett (Somerset Maugham'ın Ashenden adlı kitabından uyarlanan Campbell Dixon'un bir oyunundan) **diyaloglar:** Ian Hay, Jesse Lasky jr. **gö. y:** Bernard Knowles. **ku:** Charles Frend. **s. y:** Otto Werndorff, Albert Jullion. **m:** Louis Levy. **k:** J. Strassner. **ses:** Philip Dorté. **stüdyo:** Lime Grove. **da:** G.F.D., 1936, 83 dakika. **oy:** Madeleine Carroll (Elsa Carrington), John Gielgud (Richard Ashenden), Peter Lorre (Meksikalı), Robert Young (Robert Marvin), Percy Marmont, Florence Kahn, Lilli Palmer, Charles Carson, Michael Redgrave.

Sabotaj (Sabotage)
Shepherd, Gaumont-British Pictures, 1936, İngiltere. **ya:** Michael Balcon, **ya. y:** Ivor Montagu. **y:** Hitchcock. **s:** Charles Bennett (Joseph Conrad'ın **Gizli Ajan**'ından). **diyalog:** Ian Hay, Helen Simpson, E.V.H. Emmett. **gö. y:** Bernard Knowles. **ku:** Charles Frend. **s. y:** Otto Werndorff ve Albert Jullion. **m:** Louis Levy. **k:** J. Strassner. **ses:** A. Cameron. **stüdyo:** Lime Grove. **çizgi filmler:** Walt Disney'in Silly Symphony'sinden «Who Killed The Cock Robin» sekansı. **da:** G.F.D., 1937, 77 dakika. **oyn:** Sylvia Sydney (Sylvia Verloc), Occar Homolka (Verloc, Sylvia'nın kocası), Desmond Tester (Sylvia'nın erkek kardeşi), John Loder (Ted, dedektif), Joyce Barbour (Renée), Matthew Boulton (müfettiş), S.J. Warmington, William Dewhurst, Peter Bull, Torin Thatcher, Austin Trevor, Clare Greet, Sam Wilkinson, Sara Allgood, Martita Hunt, Pamela Bevan.

1937

Genç ve Masum (Young and Innocent)
Gainsborough, Gaumont-British Pictures, 1937, İngiltere. **ya:** Edward Black. **y:** Hitchcock. **s:** Charles Bennett, Alma Reville (Josephine Tey'in bir romanından). **gö. y:** Bernard Knowles. **ku:** Charles Frend. **s. y:** Alfred Junge. **m:** Louis Levy. **stüdyo:** Lime

Grove, Pinewood. **da:** G.F.D., 1938, 84 dakika **oy:** Derrick de Marney (Robert Tisdall), Nova Pilbeam (Erica), Percy Marmont (Albay Burgorne), Edward Rigby (ihtiyar Bill), Mary Clare (Erica'nın halası), John Longden (Kent), George Curzon (Guy), Basil Radford (Basil Amca), Pamela Carme, George Merritt, J.H. Roberts, Jerry Verno, H.F. Maltby, John Miller, Torin Thatcher, Peggy Simpson, Anna Konstam, Beatrice Warley, William Fazan, Frank Atkinson, Fred O'Donovan, Albert Chevalier, Richard George, Jack Vyvian, Clive Baxter, Pamela Bevan, Humberston Wright, Gerry Fitzgerald, Syd Crossley.

1938

Kaybolan Kadın (Bir Kadın Kayboldu) (The Lady Vanishes) Gainsborough Pictures, 1938, İngiltere. **ya:** Edward Black. **y:** Hitchcock. **s:** Sidney Gilliat, Frank Launder (Ethel Lina White'ın bir romanından). **ek diyaloglar:** Alma Reville. **gö. y:** Jack Cox. **ku:** Alfred Roome, R.E. Dearing. **s. y:** Alec Vetchinsky, Maurice Carter, Albert Jullion. **m:** Louis Levy. **ses:** Sidney Wales. **stüdyo:** Lime Grove. **da:** G.B., 1939, 97 dakika. **oy:** Margaret Lockwood (Iris Henderson), Michael Redgrave (Gilbert), Paul Lukas (Dr. Hartz), Dame May Whitty (Bayan Froy), Googie Withers (Blanche), Cecil Parker (Bay Todhunter), Linden Travers (Bayan Todhunter), Mary Clare (Barones), Naunton Wayne (Caldicott), Basil Radford (Charters), Emile Boreo, Zelma Vas Dias, Philip Leaver, Sally Stewart, Catherine Laçey, Josephine Wilson, Charles Oliver, Kathleen Tremaine.

1939

Jamaika Oteli (Jamaica Inn)

Mayflower Pictures, 1939, İngiltere. **ya:** Erich Pommer, Charles Laughton. **prodüksiyon meneceri:** Hugh Perceval. **y:** Hitchcock. **s:** Sidney Gilliat, Joan Harrison (Daphne du Maurier'in romanından). **diyalog:** Sidney Gilliat, J.B. Priestley. **uyarlama.** Alma Reville. **gö. y:** Harry Stradling ve Bernard Knowles. **öz. ef:** Harry Watt. **ku:** Robert Hamer. **s. y:** Thomas N. Morahan. **m:** Eric Fernby (Frederick Lewis tarafından yönetildi). **k:** Molly McArthur. **ses:** Jack Rogerson. **da:** A.B.P.C., 1939, 108 dakika. **oy:** Charles Laughton (Sir Humphrey Pengallan), Horace Hodges (kilerci Chadwick), Hay Petrie (seyis), Frederick Piper (komisyoncu), Leslie Banks (Joss Meryln), Marie Ney (Pengallan'ın hasta karısı),

Maureen O'Hara (kuzeni Mary), Herbert Lomas, Clare Greet, William Devlin, Jeanne du Casalis, A. Bromley Davenport, Mabel Terry Lewis, George Curzon, Basil Radford, Emyln Williams, Wylie Watson, Morland Graham, Edwin Greenwood, Stephen Haggard, Robert Newton, Mervyn Johns.

1940

Rebecca (Rebecca)

David O. Selznick, 1940, ABD. **ya:** David O. Selznick. **y:** Hitchcock. **s:** Robert E. Sherwood, Joan Harrison (Daphne du Maurier'in bir romanından). **uyarlama:** Philip MacDonald, Michael Hogan. **gö. y:** George Barnes. **ku:** Hal C. Kern. **s. y:** Lyle Wheeler. **m.** Franz Waxman. **stüdyo:** Selznick International. **da:** United Artists, 1940, 130 dakika. **oy:** Larrence Olivier (Max de Winter), Joan Fontaine (Bayan de Winter), George Sanders (Jack Favell), Judith Anderson (Bayan Danvers), Nigel Bruce (Binbaşı Giles Lacey), C. Aubrey Smith (Albay Julyan), Reginald Danny, Gladys Cooper, Philip Winter, Edward Fielding, Flarence Bates, Leo G. Carroll , Forrester Harvey, Lamsden Hare, Leonard Carey, Edith Sharpe, Melville Cooper.

Yabancı Muhabir (Foreign Correspontent)

United Artists, 1940, ABD. **ya:** Walter Wanger. **y:** Hitchcock. **yö. y:** Edmond Bernoudy. **s:** Charles Bennett, Joan Harrison. **diyalog:** James Hilton, Robert Benchley. **gö. y:** Rudolph Maté. **öz. ef:** Lee Zavitz. **ku:** Otto Lovering, Dorothy Spencer. **s. y:** William Cameron Menzies, Alexander Golitzen. **m:** Alfred Newman. **ses:** Frank Maher. **stüdyo:** United Artists (Hollywood'da). **da:** United Artists, 1940, 120 dakika. **oy:** Joel McCrea (Jonnie Jones, muhabir), Laraine Day (Carol Fisher), Herbert Marshall (Stephen Fisher, kızın babası), George Sanders (Herbert Folliott, muhabir), Albert Bassermann (Van Meer), Robert Benchley (Stebbins), Eduardo Cianelli (Krug), Edmund Gwenn (Rowley), Harry Davenport (Bay Powers), Martin Kosleck, Eddie Conrad, Gertrude W. Hoffman, Jane Novak, Ken Christy, Crawford Kent, Joan Brodel, Louis Borell.

1941

Bay ve Bayan Smith (Mr. and Mrs. Smith)

R.K.O., 1941, ABD. **ya:** Harry E. Edington. **y:** Hitchcock. **konu** ve

s: Norman Krasna. **gö. y:** Harry Stradling. **öz. ef:** Vernon L. Walker. **ku:** William Hamilton, s. **y:** Van Nest Polglase, L.P. Williams. **m:** Roy Webb. **stüdyo:** R.K.O. **da:** R.K.O., 1941, 95 dakika. **oy:** Carole Lombard (Ann Smith), Robert Montgomery (David Smith), Gene Raymond (Jeff Custer), Jack Carson (Chuck Benson), Philip Merivale (Bay Custer), Lucile Watson (Bayan Custer), William Tracy (Sammy), Charles Halton, Esther Dale, Emma Dunn, Betty Compson, Patricia Farr, William Edmunds, Adela Pearce, Murray, Alper, D. Johnson, James Flavin, Sam Harris.

Şüphe (Suspicion)
R.K.O., 1941, ABD. **y:** Hitchcock. **yö. y:** Dewey Starkey. s: Samson Raphaelson, Joan Harrison, Alma Reville (Francis Iles'in **'Before The** Fact'inden). **gö. y:** Harry Stradling. **öz. ef:** Vernon L. Walker. ku: William Hamilton. s. **y:** Van Nest Polglase. **m:** Franz Waxman. ses: John E. Tribby. **stüdyo:** R.K.O. **da:** R.K.O., 192, 99 dakika. oy: Cary Grant (John Aysgarth), Joan Fontaine (Lina MacKinlaw), Nigel Bruce (Beaky), Sir Cedric Hardwicke (General MacKinlaw), Dame May Whitty (Bayan MacKinlaw), Isabel Jeans (Bayan Newsham), Heather Angel, Auriol Lee, Reginald Sheffield, Leo G. Carroll.

1942

Sabotör (Saboteur)
Universal, 1942, ABD. **ya:** Frank Lloyd, Jack H. Skirball. **y:** Hitchcock. s: Peter Viertel, Joan Harrison, Dorothy Parker (Hitchcock'un orijinal bir konusundan). **gö. y:** Joseph Valentine. **ku:** Otto Ludwig. s. **y:** Jack Otterson. **m:** Charles Prévin, Frank Skinner. **ses:** Bernard Brown. **stüdyo:** Universal. **da:** G.F.D., 109 dakika. **oy:** Robert Cummings (Barry Kane), Priscilla Lane (Patricia Martin), Otto Kruger (Charles Tobin), Alan Baxter (Bay Freeman), Alma Bruger (Bayan Van Sutton), Vaughan Glazer, Dorothy Peterson, Ian Wolfe, Anita Bolster, Jeanne ve Lynn Roher, Norman Lloyd, Oliver Blake, Anita Le Deaux, Pedro de Cordoba, Kathryn Adams, Murray Alper, Frances Carson, Billy Curtis.

1943

Şüphenin Gölgesi (Shadow of a Doubt)
Universal, 1943, ABD. **ya:** Jack H. Skirball. **y:** Hitchcock. s: Thorn-

ton Wilder, Alma Reville, Salley Benson (Gordon McDonell'in bir öyküsünden). **gö. y:** Joseph Valentine. **ku:** Milton Carruth. **s. y:** John B. Goodman, Robert Boyle, R.A. Gausman ve L.R. Robinson. **m:** Dimitri Tiomkin (Charles Previn tarafından yönetildi). **k:** Adrian ve Vera West. **stüdyo:** Universal. **bölge çekimleri:** Santa Rosa. **da:** G.F.D., 1943, 108 dakika. **oy:** Joseph Cotten (Charlie Oakley), Teresa Wright (Charlie Newton), MacDonald Carey (Jack Graham), Patricia Collinge (Emma Newton), Henry Travers (Joseph Newton), Hume Cronyn (Herbie Hawkins), Wallace Ford (Fred Saunders), Janet Shaw, Estelle Jewell, Eily Malyon, Ethel Griffies, Clarence Muse, Frances Carson, Charlie Bates, Edna May Wonacott.

Yaşamak İstiyoruz (Lifeboat)

20 th Century Fox, 1943, ABD. **ya:** Kenneth MacGowan. **y:** Hitchcock. **s:** Jo Swerling (John Steinbeck'in bir öyküsünden). **gö. y:** Glenn MacWilliams, **ku:** Dorothy Spencer. **öz. ef:** Fred Sersen. **s. y:** James Basevi ve Maurice Ransford. **m:** Hugo Friedhower (Emil Newman tarafından yönetildi). **k:** René Hubert. **ses:** Bernard Fredericks, Roger Heman. **stüdyo:** Fox. **da:** 20 th Century Fox, 1944, 96 dakika. **oy:** Tallulah Bankhead (Constance Porter), William Bendix (Gus Smith), Walter Slezax (denizaltının kaptanı Willie), Mary Anderson (Alice MacKenzie) John Hodiak (John Kovac), Henry Hill (Charles D. Rittenhouse), Heather Angel (Bayan Higgins), Hume Cronyn (Stanley Garett), Canada Lee («Joe» olarak çağırılan George Spencer).

1944

İyi Yolculuklar (Bon Voyage)

M.O.I., 1944, İngiltere. **y:** Hitchcock. **s:** J.O.C. Orton, Angus McPhail (Arthur Calder-Marshall'ın orijinal bir konusundan). **gö y:** Gunther Krampf. **s. y:** Charles Gilbert. **stüdyo:** Associated British. **oy:** John Blythe, the Moliére Players.

Malgache Macerası (Aventure Malgache)

M.O.I., 1944, İngiltere. **y:** Hitchcock. **gö y:** Gunther Krampf. **s. y:** Charles Gilbert. **stüdyo:** Associated British. **oy:** The Moliere Players.

1945

Öldüren Hatıralar (Spellbound)

Selznick International, 1945, ABD. **ya:** David O. Selznick. **y:** Hitchcock. **s:** Ben Hecht (Francis Beeding'in **'The House of Dr. Edwardes'inden). uyarlama:** Angus McPhail, **gö. y:** George Barnes. **öz. ef:** Jack Cosgrove. **ku:** William Ziegler, Hal C. Kern. **s. y:** James Basevi, John Ewing. **m:** Miklos Rozsa. **k:** Howard Greer. **ses:** Richard de Weese. **rüya sekansı:** Salvador Dali. **psikiyatrik danışman:** May E. Romm. **stüdyo:** Selznick International. **da:** United Artists, 1946, 111 dakika. **oy:** Ingrid Bergman (Dr. Constance Peterson), Gregory Peck (John Ballantine), Jean Acker (Kadın yönetmen), Rhonda Fleming (Mary Carmichael), Donald Curtis (Harry), John Emery (Doktor Fleurot), Leo G. Caroll (Doktor Murchison), Norman Lloyd (Garmes), Steven Geray, Paul Harvey, Erskine Sandford, Janet Scott, Victor Kilian, Bill Goodwin, Art Baker, Wallace Ford, Regis Toomey, Teddy Infuhr, Addison Richards, Dave Willock, George Meader, Matt Moore, Harry Brown, Clarence Straight, Joel Davis, Edward Fielding, Richard Bartell, Michael Chekov.

1946

Aşktan da Üstün (Notorious)

R.K.O., 1946, ABD. **ya:** Hitchcock. **ya. y:** Barbara Keon. **y:** Hitchcock. **yö. y:** William Dorfman. **s:** Ben Hecht (Hitchcock'un bir temasından). **gö y:** Ted Tetzlaff. **öz. ef:** Vermon L. Walker, Paul Eagler. **ku:** Theron Warth. **s. y:** Albert S.D'Agostino, Carol Clark, Darrell Silvera, Claude Carpenter. **m:** Roy Webb (Constantin Balaleinikoff tarafından yönetildi). **k:** Edith Head. **ses:** John Tribby, Clem Portman. **stüdyo:** R.K.O., 1947, 102 dakika. **oy:** Ingrid Bergman (Alicia Huberman), Cary Grant (Devlin), Claude Reins (Alexander Sebastian), Louis Calhern (Paul Prescott), Leopoldine Konstantin (Bayan Sebastian), Reinhold Schünzel (Dr. Anderson), Moroni Olsen, Ivan Triesault, Alexis Minotis, Eberhardt Krumschmidt, Fay Baker, Ricardo Costa, Lenore Ulric, Ramon Nomar, Peter von Zerneck, Sir Charles Mandl, Wally Brown.

1947

Celse Açılıyor (The Paradine Case)

Selznick International, 1947, ABD. **ya:** David O. Selznick. **y:** Hitchcock. **s:** David O. Selznick (Robert Hichens'in bir romanından).

uyarlama: Alma Reville. **gö. y:** Lee Garmes. **ku:** Hal C. Kern, John Faure. **s. y:** Joseph McMillan, Thomas N. Morahan. **m:** Franz Waxman. **k:** Travis Banton. **stüdyo:** Selznick International, **da:** British Lion, 1947, 110 dakika. **oy:** Gregory Peck (Anthony Keane), Ann Todd (Gay Keane), Charles Laughton (Judge Horfield), Ethel Barrymore (Lady Sophie Horfield), Charles Coburn (Sir Simon Flaquer, avukat), Louis Jordan (André Latour), Alida Valli (Maddalena Anna Paradine), Leo G. Caroll, John Goldsworthy, Isabel Elsom, Lester Matthews, Pat Aherne, Colin Hunter, John Williams.

1948

Ölüm Kararı / (İp) (Rope)

Transatlantic Pictures, 1948, ABD. **ya:** Sidney Bernstein, Hitchcock. **y:** Hitchcock. **s:** Arthur Laurents (Patrick Hamilton'un bir oyunundan). **uyarlama:** Hume Cronyn. **gö. y:** Joseph Valentine, William V. Skall. **r:** Technicolor. **renk danışmanı:** Natalie Kalmus. **ku:** William H. Ziegler. **s. y:** Perry Ferguson. **m:** Leo F. Forbstein (Poulenc'in bir temasından). **k:** Adrian. **ses:** Al Riggs. **stüdyo:** Warner Bros. **da:** Warner Bross, 1948, 81 dakika. **oy:** James Stewart (Rupert Cadell), Farley Granger (Philip), John Dall (Shaw Brandon), Joan Chandler (Janet Walker), Sir Cedric Hardwicke (Bay Kentley), Constance Collier (Bayan Atwater), Edith Evanson (Bayan Wilson), Douglas Dick (Kenneth Lawrence), Dick Hogan (David Kentley).

1949

Kapri Yıldızı (Under Capricorn)

Transatlantic Pictures, 1949, İngiltere. **ya:** Sidney Bernstein, Hitchcock. **y:** Hitchcock. **menejer yapımcılar:** John Palmer ve Fred Ahern. **s:** James Bridie (Helen Simpson'un bir romanından). **uyarlama:** Hume Cronyn. **gö. y:** Jack Cardiff ve Paul Beeson, Ian Craig, David McNeilly, Jack Haste. **r:** Technicolor, **renk danışmanları:** Natalie Kalmus ve Joan Bridge. **ku:** A.S. Bates. **s. y:** Thomas N. Morahan. **m:** Richard Adinsell (Louis Levy tarafından yönetildi). **k:** Roger Furse. **ses:** A.W. Watkins. **stüdyo:** M-G-M (Elstree'de). **da:** Warner Bros, 1949, 116 dakika. **oy:** Ingrid Bergman (Bayan Henrietta Flusky), Joseph Cotten (Sam Flusky), Michael Wilding (Charles Adare), Margaret Leighton (Milly),

Jack Watling (Winter), Cecil Parker (Vali), Dennis O'Dea (Corrigan), Olive Sloane, John Ruddock, Bill Shine, Victor Lucas, Ronald Adam, G.H. Mulcaster, Maureen Delaney, Julia Lang, Betty McDermot, Roderick Lovell, Francis de Wolff.

1950

Sahne Korkusu (Stage Fright)
A.B.P.C., 1951, ABD. **ya:** Hitchcock. **y:** Hitchcock. **s:** Whitfield Cook (Selwyn Jepson'un iki öyküsünden). **uyarlama:** Alma Reville. ek **diyaloglar:** James Bridie. **gö. y:** Wilkie Cooper. **ku:** Edward Carvis. **s. y:** Terence Verity. **m:** Leighton Lucas (Louis Levy tarafından yönetildi). **ses:** Harold King. **stüdyo:** Associated British, Elstree. **da:** Warner Bros, 1950, 110 dakika. **oy:** Marlene Dietrich (Charlotte Inwood), Jane Wyman (Eve Gill), Michael Wilding (dedektif Wilfred Smith), Richard Todd (Jonathan Cooper), Alastair Sim (Commodore Gill), Dame Sybil Thorndike (Bayan Gill), Kay Walsh, Miles Malleson, André Morell, Patricia Hitchcock, Hector MacGregor, Joyce Grenfell.

1951

Trendeki Yabancı (Strangers on a Train)
Warner Bros, 1951, ABD. **ya:** Hitchcock. **y:** Hitchcock. **s:** Raymond Chandler, Czenzi Ormonde (Patricia Highsmith'in bir romanından). **uyarlama:** Whitfield Cook. **gö. y:** Robert Burks. **öz. ef:** H.F. Koene Kamp. **ku:** William H. Ziegler. **s. y:** Edward S. Haworth ve George James Hopkins. **m:** Dmitri Tiomkin (Ray Heindorf tarafından yönetildi). **k:** Leah Rhodes. **ses:** Dolph Thomas. **stüdyo:** Warner Bros. **da:** Warner Bros, 1951, 101 dakika. **oy:** Farley Granger (Guy Haines), Ruth Roman (Anne Morton), Robert Walker (Bruno Anthony), Leo G. Caroll (Senatör Morton), Patricia Hitchcock (Barbara Morton), Laura Elliott (Miriam Haines), Marion Lorne (Bayan Anthony), Jonathan Hale (Bay Anthony), Howard St. John, John Brown, Norma Varden, Robert Gist, John Doucette, Charles Meredith, Murray Alper, Robert B. Williams, Roy Engel.

1952

İtiraf Ediyorum (I Confess)
Warner Bros., 1952, ABD. **ya:** Hitchcock. **ya. y:** Barbara Keon. **gözlemci yapımcı:** Sherry Shourdes. **y:** Hitchcock. **yö. y:** Don Pa-

ge. s: George Tabori, William Archibald (Paul Anthelme'nin bir oyunundan). **gö. y:** Robert Burks. ku: Rudi Fehr. s. y: Edward S. Haworth, George James Hopkins. **m:** Dmitri Tiomkin (Ray Heindorf tarafından yönetildi). k: Orry-Kelly. ses: Oliver S. Garretson. **teknik danışman:** Father Paul la Couline. **polis danışmanı:** Müfettiş Oscar Tangvay. **stüdyo:** Warner Bros. **bölge çalışması:** Qubec. **da:** Warner Bros., 1952, 95 dakika. **oy:** Montgomery Clift (Baba Michael Logan), Anne Baxter (Ruth Grandfort), Karl Malden (Müfettiş Larrue), Brian Aherne (Willy Robertson), O.E. Hasse (Otto Keller), Dolly Haas (Alma Keller), Roger Dann (Pierre Grandfort), Charles André (Baba Millais), Judson Partt (polis Murphy), Ovila Legare (avukat Vilette), Gilles Pelletier (Baba Benoit).

1954

Cinayet Var (Dial M for Murder)
Warner Bros., 1954, ABD. ya: Hitchcock. y: Hitchcock. s: Frederick Knott (kendi oyunundan). **gö. y:** Robert Burks. normal ve üç boyutlu olarak iki versiyonu vardır. **r:** Warner-Color. ku: Rudi Fehr. s. y: Edward Carrere, George James Hopkins. **m:** Dmitri Tiomkin. k: Moss Mabry. ses: Oliver S. Garretson. **stüdyo:** Warner Bros. **da:** Warner Bros, 1954, 105 dakika. **oy:** Ray Milland (Tony Wendice), Grace Kelly (Margot Wendice), Robert Cummings (Mark Halliday), John Williams (Müfettiş Hubbard), Anthony Dawson (Kaptan Swan Lesgate), Leo Britt (anlatan), Patrick Allen (Pearson), George Leigh (Williams), George Alderson (dedektif), Robin Hughes (polis çavuşu).

Arka Pencere (Rear Window)
Paramount, 1954, ABD. **ya:** Hitchcock. y: Hitchcock. **yö. y:** Herbert Coleman. s: John Michael Hayes (Cornell Woolrich'in kısa bir romanından). **gö. y:** Robert Burks. **r:** Technicolor. **renk danışmanı:** Richard Mueller. **öz. ef:** John P. Fulton. ku: George Tomasini. s. y: Hal Pereira, Joseph McMillan Johnson, Sam Comer, Ray Mayer. **m:** Franz Waxman. k: Edith Head. ses: Harry Lindgren, John Cope. da: Paramount, 1954, 112 dakika. **oy:** James Stewart (L.B. Jefferies), Grace Kelly (Lisa Fremont), Wendell Corey (Thomas J. Doyle, dedektif), Thelma Ritter (Stella), Raymond Burr (Lars Thorwald), Judith Evelyn (Bayan Lonely Hearts), Ross Bagdasarian (kompozitör), Georgine Darsy (Bayan Torso, dansçı),

Jesslyn Fax (Yardım isteyen kadın), Rand Harper (balayı yapan), Irene Winston (Bayan Thorwald), Denny Bartlett, Len Hendry, Mike Mahoney, Alan Lee, Anthony Warde, Harry Landers, Dick Simmons, Fred Graham, Edwin Parker, M. English. Kathryn Grandstaff, Iphigenie Castiglioni, Sara Berner, Grank Cady.

1955

Kelepçeli Aşık (To Catch a Thief)

Paramount, 1955, ABD. **ya:** Hitchcock. **y:** Hitchcock. **yö. y:** Daniel J. McCauley, **ikinci ünite yönetimi:** Herbert Coleman. **s:** John Michael Hayes (David Dodge'nin bir romanından). **gö. y:** Robert Burks. **ikinci ünitenin görüntü yönetmeni:** Wallace Kelley. **r:** Technicolor. **renk danışmanı:** Richard Mueller. **foto işlem:** Farciot Edouart. **öz. ef:** John P. Fulton. **ku:** George Tomasini. **s. y:** Hal Pereira, Joseph McMillan Johnson, Sam Comer, Arthur Crams. **m:** Lyn Murray. **k:** Edith Head. **ses:** Harold Lewis, John Cope. **stüdyo:** Paramount. **bölge çekimleri:** Cote d'Azur, Fransa. **da:** Paramount, 1955, 107 dakika. **oy:** Cary Grant (John Robie), Grace Kelly (Frances Stevens), Charles Vanel (Bertani), Jessie Royce Landis (Bayan Stevens), Brigitte Auber (Danielle Foussard), René Blancard (Komisyoncu Lepic), John Williams, Georgette Anys, Roland Lesaffre, Jean Hebey, Dominique Davray, Russel Gaige, Marie Stoddard, Frank Chellano, Otto F. Schulze, Guy de Vestel, Bela Kovacs, John Alderson, Don McGowan, W. Willie Davis, Edward Manouk, Jean Martinelli, Martha Bamattre, Aimee Torriani, Paul «Tiny» Newlan, Lewis Charles.

Tehlikeli Adam (The Man Who Knew Too Much)

Filwite Productions, 1955, ABD. **ya:** Hitchcock. **ya. y:** Herbert Coleman. **y:** Hitchcock. **yö. y:** Howard Joslin. **s:** John Michael Hayes ve Angus McPhail (Charles Bennett ve D.B. Wyndham-Lewis'in bir öyküsünden). **gö. y:** Robert Burks. **r:** Technicolor. **renk danışmanı:** Richard Mueller. **öz. ef:** John P. Fulton. **ku:** George Tomasini. **s. y:** Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer, Arthur Krams. **m:** Bernard Herrmann. **şarkı sözleri:** Jay Livingston, Ray Evans: «What ever Will be»; «We'll Love Again»; Cantata «Storm Cloud» Arthur Benjamin ve D.B. Wyndham-Lewis'den (Bernard Herrmann yönetiminde Londra Senfoni Orkestrası çalmıştır.). **k:**

Edith Head. **ses:** Paul Franz, Gene Garvin. **stüdyo:** Paramount. **bölge çekimleri:** Fas. **da:** Paramount, 1956, 119 dakika. **oy:** James Stewart (Doktor Ben McKenna), Doris Day (karısı, Jo), Daniel Gelin (Louis Bernard), Brenda de Banzie (Bayan Drayton), Ralph Truman (Müfettiş Buchanan), Mogens Wieth (elçi), Alan Mowbray (Val Parnell), Hillary Brooke (Jan Peterson), Christopher Olsen (küçük Hank McKenna), Reggie Nalder (katil Rien), Yves Brainville, Richard Wattis, Alix Talton, Noel Willman, Carolyn Jones, Leo Gordon, Abdelhaq Chraibi, Betty Baskcomb, Patrick Aherne, Louis Mercier, Anthony Warde, Lewis Martin, Richard Wordsworth.

1956

Harry ile Derdimiz / (Harry'nin Derdi) (The Trouble With Harry) Paramount, 1956, ABD. **ya:** Hitchcock. **y:** Hitchcock. **s:** John Michael Hayes (Jack Trevor Story'nin bir romanından). **gö. y:** Robert Burks. **r:** Technicolor. **renk danışmanı:** Richard Mueller. **öz. ef:** John P. Fulton. **ku:** Alma Macrorie. **s. y:** Hal Pereira, John Goodman, Sam Comer, Emile Kuri. **m:** Bernard Hermann. **şarkı:** «Flaggin The Train to Tuscaloosa». **sözler:** Mack David. **müzik:** Raymond Scott. **r:** Edith Head. **ses:** Harold Lewis ve Winston Leverett. **stüdyo:** Paramount. **da:** Paramount, 1956, 99 dakika. **oy:** Edmund Gwenn (Kaptan Albert Wiles), John Forsythe (Sam Marlowe), Shirley MacLaine (Jennifer), Mildred Natwick (Bayan Gravely), Jerry Mathers (Arnie), Mildred Dunnock (Bayan Wiggs), Royal Dano (Calvin Wiggs), Parker Fennely, Barry Macollum, Dwight Marfield, Leslie Wolff, Philip Truex, Ernest Curt Bach.

1957

Lekeli Adam (The Wrong Man)
Warner Bros, 1957, ABD. **ya:** Hitchcock. **ya. y:** Herbert Coleman. **y:** Hitchcock. **yö. y:** Daniel J. MacCauley. **s:** Maxwell Anderson, Angus McPhail (Maxwell Anderson'un **'The True Story of Christopher Emmanuel Balestrero'**sundan). **gö. y:** Robert Burks. **ku:** George Tomasini. **s. y:** Paul Sylbert ve William L. Kuehl. **m:** Bernard Herrmann. **ses:** Earl Crain. **teknik danışman:** Frank O'Connor (Savunma avukatı, Queens County, New York). **stüdyo:** Warner Bros. **bölge çekimi:** New York. **da:** Warner Bros, 1957, 105 dakika. **oy:** Henry Fonda (Christopher Emmanuel Balestrero,

«Manny» takma adlı), Vera Miles (karısı), Anthony Quayle (O'Connor), Harold J. Stone (Teğmen Bowers), Charles Cooper (dedektif Matthews), John Heldabrand (Tomasini), Richard Robbins (Daniel, suçlu adam), Esther Minciotti, Doreen Lang, Laurinda Barrett, Norma Connoly, Nehemiah Persoff, Lola D'Annunzio, Kippy Campbell, Robert Essen, Dayton Lummis, Frances Reid, Peggy Webber.

1958

Ölüm Korkusu (Vertigo)

Paramount, 1958, ABD. ya: Hitchcock. ya. y: Herbert Coleman.y: Hitchcock. yö. y: Daniel J. MacCauley. s: Alec Coppel, Samuel Taylor (Boileau ve Narcejac'ın D'Entre les Morts adlı romanından). gö. y: Robert Burks. r: Technicolor. renk danışmanı: Richard Mueller. öz. ef: John P. Fulton. ku: George Tomasini. s. y: Hal Pereira, Henry Bumstead, Sam Comer, Frank McKelvey. m: Bernard Herrmann. k: Edith Head. ses: Harold Lewis, Winston Leverett. jenerik: Saul Bass. özel sekans: John Ferren tarafından «dizayn edildi». stüdyo: Paramount. bölge çekimi: San Francisco. da: Paramount, 1958, 128 dakika. oy: James Stewart (John 'Scottie' Ferguson), Kim Novak (Madeleine Elster, Judy Barton), Barbara Bel Geddes (Midge), Henry Janes (ölüm olayını soruşturan memur), Tom Helmore (Gavin Elster), Raymond Bailey (doktor), Ellen Corby, Konstantin Shayne, Lee Patrick.

1959

Gizli Teşkilat (North by Northwest)

M-G-M, 1959, ABD. ya: Hitchcock. ya. y: Herbert Coleman. y: Hitchcock. yö. y: Robert Saunders. s: Ernest Lehman. gö. y: Robert Burks. r: Technicolor. renk danışmanı: Charles K. Hagedon. öz. ef: A. Arnold Gillespie., Lee Leblanc. ku: George Tomasini. s. y: William Boyle, Robert A. Horning, Merrill Pye, Henry Grace, Frank McKelvey. m: Bernard Herrmann. ses: Franklin Milton. jenerik: Saul Bass. stüdyo: M-G-M. bölge çekimleri: New York (Long Island), Chicago, Rapid City (Mount Rushmore), Güney Dakota (National Memorial). da: M-G-M, 1959, 136 dakika. oy: Cary Grant (Roger Thornhill), Eva Marie Saint (Eve Kendall), James Mason (Phillip Vandamm), Jessie Royce Landis (Clara Thornhill), Leo G. Carroll (profesör), Philip Ober (Lester Townsend), Josephine Hutchinson (ev hizmetçisi), Martin Landau

(Leonard), Adam Williams (Valerian), Carleton Young, Edward C. Platt, Philip Coolidge, Doreen Lang, Edward Binns, Robert Ellenstein, Lee Tremayne, Patrick McVey, Ken Lynch, Robert B. Williams, Larry Dobkin, Ned Glass, John Beradino, Malcolm Atterbury.

1960

Sapık (Psycho)

Paramount, 1960, ABD. **ya:** Hitchcock. **ünite meneceri:** Lew Leary. **y:** Hitchcock. **yö. y:** Hilton A. Green. **s:** Joseph Stefano, (Robert Bloch'un bir romanından), **gö. y:** John L. Russell. **özel fotoğraf efektleri:** Clarance Champagne. **ku:** George Tomasini. **s. y:** Joseph Hurley, Robert Clatworthy, George Milo. **m:** Bernard Herrmann. **k:** Helen Colvig. **ses:** Walden O. Watson, William Russell. **jenerik:** Saul Bass. **stüdyo:** Paramount. **bölge çekimleri:** Arizona ve Kaliforniya. **da:** Paramount, 1960, 108 dakika. **oy:** Janet Leigh (Marion Crane), Anthony Perkins (Norman Bates), Vera Miles (Lila Crane), John Gavin (Sam Loomis), Martin Balsam (Milton Arbogast), John McIntire (şerif), Simon Oakland (Doktor Richmond), Frank Albertson (milyoner), Patricia Hitchcock, Vaughn Taylor, Lurene Tuttle, John Anderson, Mort Mills.

1963

Kuşlar (The Birds)

Universal, 1963, ABD. **ya:** Hitchcock. **y:** Hitchcock. **yö. y:** James H. Brown. **s:** Evan Hunter (Daphne du Maurier'in öyküsünden). **gö. y:** Robert Burks. **r:** Technicolor. **öz. ef:** Lawrence A. Hampton. **özel görüntü danışmanı:** Ub Iwerks. **prodüksiyon yönetmeni:** Norman Deming. **ku:** George Tomasini. **s. y:** Robert Boyle, George Milo. ses **danışmanı:** Bernard Herrmann. **elektronik sesler:** Remi Gassman, Oskar Sala. **k:** Edith Head. **kuş eğitmeni:** Ray Berwick. **Hitchcock'un asistanı:** Peggy Robertson. **illüstratör:** Albert Whitlock. **jenerik:** James S. Pollak. **stüdyo:** Universal. **bölge çalışması:** Bodega Körfezi, Kaliforniya, San Francisco. **da:** Rank-Universal, 1963, 120 dakika. **oy:** Rod Taylor (Mitch Brenner), Tippi Hedren (Melanie Daniels), Jessica Tandy (Bayan Brenner), Suzanne Pleshette (Annie Hayworth), Veronica Cartwright (Cathy Brenner), Ethel Griffies (Bayan Bundy), Charles McGraw (Sebastian Sholes), Ruth McDevitt (Bayan MacGruder), Joe Mantell, Malcolm Atterbury, Karl Swenson, Elizabeth Wilson,

Lonny Chapman, Doodles Weaver, John McGovern, Richard Deacon, Doreen Lang, Bill Quinn.

1964

Hırsız Kız (Marnie)

Universal, 1964, ABD. **ya:** Hitchcock. **y:** Hitchcock. **yö. y:** James H. Brown. **Hitchcock'un asistanı:** Peggy Robertson. **s:** Jay Presson Allen (Winston Graham'ın bir romanından). **gö. y:** Robert Burks. **r:** Technicolor. **ku:** George Tomasini. **s. y:** Robert Boyle, George Milo. **m:** Bernard Herrmann. **k:** Edith Head. **ses:** Waldon O. Watson, William Green. **resim dizaynı:** Albert Whitlock. **da:** Rank-Universal, 1964, 130 dakika. **oy:** Tippi Hedren (Marnie Edgar), Sean Connery (Mark Rutland), Diane Baker (Lil Mainwaring), Martin Gabel (Sidney Strutt), Louise Latham (Bernice Edgar, Marnie'nin annesi), Bob Sweeney (kuzen Bob), Alan Napier (Bay Rutland), S. John Launer (Sam Ward), Mariette Hartley (Susan Ciabon), Bruce Dern, Henry Beckman, Edith Evanson, Meg Wyllie.

1966

Erar Perdesi (Torn Curtain)

Universal 1966, ABD. **ya:** Hitchcock. **y:** Hitchcock. **yö. y:** Donald Baer. **s:** Brian Moore. **gö. y:** John F. Warren. **r:** Technicolor. **ku:** Bud Hoffman. **s. y:** Frank Arrigo, Hein Heckroth, George Milo. **m:** John Addison. **k:** Edith Head. **ses:** Waldon O. Watson ve William Russell. **stüdyo:** Universal. **bölge çekimleri:** Kaliforniya. **da:** Rank-Universal, 1966, 128 dakika. **oy:** Paul Newman (Michael Armstrong), Julie Andrews (Sarah Sherman), Lil Kedrova (Kontes Kuchinska), Hansjöerg Felmy (Heinrich Gerhard), Tamara Toumanova (Balerin), Wolfgang Kieling (Hermann Gromek), Günter Strack (Profesör Karl Manfred), Ludwig Donath (Profesör Gustav Lindt), David Opatoshu (Bay Jacobi), Gisela Fischer (Dr. Koska), Mort Mills (çiftçi), Carolyn Conwell (çiftçinin karısı), Arthur Gould-Porter (Freddy), Gloria Gorvin.

1969

Topaz (Topaz)

Universal. ABD. **ya:** Hitchcock. **ya. yrd:** Herbert Coleman. **y:** Hitchcock. **yö. y:** Douglas Green, James Westman. **s:** Samuel Taylor (Leon Uris'in bir romanından). **gö. y:** Jack Hildyard **r:** Technico-

lor. ef: Albert Whitlock. ku: William H. Ziegler. s. y: Henry Bumstead, John Austin. m: Maurice Jarre. k: Edith Head. ses: Woldon O. Watson, Robert R. Bertrand. y: Frederick Stafford (André Devereaux), Dany Robin (Nicole Cordoba), John Vernon (Rico Parra), Karin Dor (Juanita de Cordoba), Michel Piccoli (Jacques Granville), Philippe Noiret (Henri Jarre), Roscoe Lee Browne (Philippe Dubois), Per-Axel Arosenius (Boris Kusenow), John Forsythe (Michel Norstorm), Claude Jade (Michèle Picard), Michel Subor (François Picard). 125 dk.

1972

Cinnet (Frenzy)

Universal. İngiltere. **ya:** Hitchcock. **ya. yrd:** Billi Hill. **y:** Hitchcock. **yö. y:** Colin Brewer. **s:** Anthony Shaffer (Arthur La Bern'in **Goodbye Piccadilly, Farewell Leicester Square** adlı romanından). **gö. y:** Gil Taylor. **r:** Technicolor. **ku:** John Jympson. **s. y:** Sydney Cain, Robert Laing. **m:** Ron Gddwyn. **ses:** Rusty Coppleman, Peter Hanford, Gordon McCallum. **oy:** Jon Finch (Richard Blaney), Alec McCowaen (Müfettiş Oxford), Barry Foster (Bob Rusk), Barbara Leigh-Hunt (Brenda Blaney), Anna Masay (Barbara 'Babs' Miligan), Vivien Merchant (Bayan Oxford), Bernard Cribbins (Forsythe). Billie Whitelaw (Hetty Porter), Michael Bates (bekçi). 116 dk.

1976

Aile Oyunu (Family Plot)

Universal. ABD. **ya:** Hitchcock. **y:** Hitchcock. **yö. y:** Howard Kazanjin, Wayne Farlow. **s:** Ernest Lehman (Victor Canning'in **The Rainbird Pattern** adlı romanından). **gö. y:** Leonard J. South. **r:** Technicolor. **ku:** J. Terry Williams. **s. y:** Henry Bumstead. **m:** John Williams. **ses:** James Alexander, Robert L. Hoyt. **k:** Edith Head. **oy:** Bruce Dern (George Lumley), Barbara Harris (Blanche Tyler), William Devane (Arthur Adamson), Karen Black (Fran), Cathleen Nesbitt (Julia Rainbird), Ed Lauter (Joe Maloney), Katherine Helmond (Bayan Maloney). 120 dk.

Bibliyografi

AMENGUAL, BARTHELEMY ve BORDE, RAYMOND : Alfred Hitchcock. (Premier Plan, Serdoc, Lyon, 1960.)

BOGDANOVICH, PETER : The Cimena of Alfred Hitchcock. (Modern Sanat Film Kütüphanesi Müzesi, Doubleday and Co. Inc., New York, 1963.)

Cahiers du Cinéma : No. 39 (Özel sayı), Paris, Ekim, 1953.

Cahiers du Cinéma : No. 62, Paris, Ağustos-Eylül 1956.

DOUCHET, JEAN : Alfred Hitchcock. (L'Herne Cinéma No. 1. Paris, L'Herne Yayınları, 1967.)

MANZ, HANS PETER : Alfred Hitchcock : eine Bildronik. (Sanssouci Verlag, Zürih, 1962.)

NOBLE, PETER : An Index to the creative work of Alfred Hitchcock. (Sight and Sound dergisi eki; 'Endeks Dizileri', No. 18, Londra, İngiliz Film Enstitüsü, 1949.)

PERRY, GEORGE : The Films of Alfred Hitchcock. (Studio Vista Ltd. Londra, 1965.)

ROMMER, ERIC ve CHABROL, CLAUDE : Hitchcock. (Classiques du Cinéma, No. 6, Paris. Üniversite Yayınları, 1937.)

WOOB, ROBIN : Hitchcock's Films. (A. Zwemmer Ltd., Londra, 1965.)



Hitchcock ve François Truffaut

Dünyanın en büyük sinemacılarından ikisi oturup konuşmuşlar: Alfred Hitchcock ve Hitchcock'u ustası sayan Fransız *Yeni Dalga* yönetmenlerinden François Truffaut. İki usta...

Hitchcock, *Sapık, Gizli Teşkilat, Şantaj, Kuşlar* ve *Arka Pencere* gibi filmlerin nasıl yapıldığını anlatıyor. Truffaut, her sinemaseverin merak ettiği soruları soruyor. Son derece eğlendirici, büyüleyici ve açıklayıcı bir konuşma. Hitchcock daha önce hiç bu kadar açık olmamıştı.

"Şaşılacak derecede iyi... Muhtemelen sinemacılık üzerine yayınlanmış en yararlı kitaplardan biri."

Times Education Supplement

"En iyi başvuru kitaplarından biri olmaya aday bir kitap... Olağanüstü."

Movie Maker

"Sinemaya ilgi duyanların mutlaka sahip olmak isteyecekleri bir kitap."

The Times

Kapak: Ferit Erkman