

BİR AUTEUR OLARAK ALFRED HITCHCOCK ve *NORTH BY NORTHWEST (GİZLİ TEŞKİLAT, 1959)* FİLMİNİN ÇÖZÜMLEMESİ

Abdurrahim YALÇIN¹

ÖZ

Araştırma Makalesi

Research Article

¹Dr. Öğretim Üyesi

Abdurrahim Yalçın

Yozgat Bozok Üniversitesi,
Rdayo, TV ve Sinema Bölümü,
İletişim Fakültesi,
Yozgat, Türkiye.

E-Posta

abdurrahim.yalcin@yobu.edu.tr

ORCID

0000-0001-6812-0453

Başvuru Tarihi / Received

21.04.2025

Kabul Tarihi / Accepted

19.09.2025

Bu çalışmada dünya sinema tarihinin önemli yönetmenlerinden biri olan Alfred Hitchcock'un auteur kimliği çerçevesinde, *North by Northwest (Gizli Teşkilat, 1959)* filmi incelenmektedir. Hitchcock'un filmografisi incelendiğinde onun sinemayı sadece bir görsel anlatı aracı olarak ele almadığı aynı zamanda onu bireysel yaratıcılığın ve sanatsal özgünlüğün bir ifade biçimi olarak değerlendirdiği görülmektedir. Bu bağlamda çalışmada, auteur kuramının temel unsurları göz önünde bulundurularak Alfred Hitchcock'un filmdeki yaratıcı/autuer kontrolü, özgün sinema dili ve tematik derinliği analiz edilmektedir. Yine Hitchcock'un filmografisine bakıldığında gerilim (thriller) türüne getirdiği yeniliklerle ön plana çıktığı görülmektedir. Bu bağlamda yönetmenin klasik anlatı yapılarından farklı olarak seyirciyi uzun süreli tedirginlik içinde tutmayı hedefleyen bir yaklaşımı benimsediği görülmektedir. *North by Northwest (Gizli Teşkilat, 1959)* filmi de bu anlayışın güçlü bir örneği olarak öne çıkmaktadır. Film, yanlış kimlik teması üzerinden sıradan bir bireyin olağanüstü bir maceraya sürüklenmesini işlerken, Hitchcock'un özgün kamera açıları, dinamik görsel anlatımı ve psikanalitik derinlik taşıyan temalarıyla dikkat çekmektedir. Filmde bir uçağın ana karakteri açık arazide kovaladığı sahne, teknik başarı ve izleyicide yarattığı psikolojik gerilimle sinema tarihinde ikonik bir yere sahiptir. Öne çıkan bu özgün özelliklerle filmin auteur kuramının üç temel ölçütü olan teknik yeterlilik, kişisel tarz ve iç anlam, Hitchcock'un bu filmde somut bir şekilde görülebilmektedir. Yönetmenin kendine has geliştirdiği tekniklerle, filmdeki olay örgüsünü sıradan nesnelerle hareketlendirerek karakterlerin içsel çatışmalarını ortaya çıkardığı görülmektedir. Ayrıca psikolojik gerilim, mizah ve toplumsal eleştiriler, filmin anlatı katmanlarını zenginleştiren diğer unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Sonuç olarak, Hitchcock'un *North by Northwest (Gizli Teşkilat, 1959)* filmi, onun auteur kimliğini somutlaştıran önemli bir film olarak sinema tarihinde yerini almıştır. Çalışma bu kapsamda Hitchcock'un yaratıcı vizyonunu ve auteur kuramı bağlamındaki önemini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Alfred Hitchcock, *Gizli Teşkilat (North by Northwest, 1959)*, Auteur kuramı, Dünya Sinema Tarihi, Gerilim Sineması.

ALFRED HITCHCOCK AS AN AUTEUR and AN ANALYSIS OF THE FILM *NORTH BY NORTHWEST (1959)*

ABSTRACT

This study examines *North by Northwest (1959)*, one of the key works of Alfred Hitchcock, within the framework of auteur theory. Recognized as one of the most influential directors in cinema history, Hitchcock approached filmmaking not merely as a visual storytelling medium but as an artistic

expression of personal creativity and individuality. This paper analyzes Hitchcock's creative control, distinctive cinematic language, and thematic depth in the film, emphasizing his status as an auteur. Hitchcock's films stand out for the innovations they bring to the thriller genre, characterized by their ability to sustain prolonged tension and engage the audience emotionally. *North by Northwest* exemplifies this approach through its depiction of a mistaken identity narrative, where an ordinary individual is drawn into an extraordinary adventure. Hitchcock's dynamic visual storytelling, iconic use of camera angles, and themes with psychoanalytic depth define the film's unique identity. The legendary scene of the protagonist being pursued by a airplane in an open field highlights Hitchcock's technical mastery and his ability to evoke psychological suspense.

The study evaluates *North by Northwest* in light of the three core principles of auteur theory: technical competence, distinctive style, and internal meaning. Hitchcock's signature technique, the *MacGuffin*, serves as a key narrative device, bringing focus to character-driven conflict while maintaining thematic complexity. Additionally, the interplay of psychological tension, humor, and social critique enriches the film's multi-layered narrative.

In conclusion, *North by Northwest* is an example of Hitchcock's auteur identity. By exploring his creative vision and unique approach to filmmaking, this study underscores Hitchcock's significant contribution to auteur theory and modern cinema.

Keywords: Alfred Hitchcock, *North by Northwest* (1959), Auteur theory, World Cinema History, Thriller Cinema.

GİRİŞ

Dünya sinema tarihinin etkili ve özgün yönetmenlerinden biri olan Alfred Hitchcock (1899-1980), gerilim sinemasının temel taşlarını oluşturan bir anlatı dili geliştirmiştir. Kariyerine İngiltere'de başlayan Hitchcock, 1940 yılında yapımcı David O. Selznick'in daveti üzerine Hollywood'a gelerek burada sinema tarihinde öne çıkan filmlere imza atmıştır. Hitchcock'un sinemasında, özellikle bir olayın sonucundan çok seyirciyi sürükleyen ve bir beklentinin oluşturduğu gerilim duygusunun ön planda olması genel karakteristik özelliklerdendir (Wood, 2004, s. 171). Bu bağlamda yönetmen, seyirciyi yaklaşan bir tehlikenin farkında bırakarak onda sürekli bir tedirginlik ve merak duygusu yaratmaktadır. Yönetmenin bu yaklaşımı, gerilim türüne yeni bir boyut kazandırmış ve seyircinin duygusal katılımını sürekli kılmada etkili olmuş bir özelliktir.

Hitchcock'un sinema anlayışında gerilim ile şaşırtmacanın ayrı kavramlar olduğu vurgulanır ve yönetmene göre bir olayın aniden gerçekleşmesi seyirciyi kısa süreli bir şaşkınlığa sürüklerken, yaklaşan bir tehlikenin varlığını önceden göstermek uzun süreli bir gerilim yaratmaktadır. Örneğin, bir masanın altında bomba olduğunu bilmek ve bunun ne zaman patlayacağını beklemek seyirci üzerinde sürekli bir gerginlik oluşturmaktadır. Hitchcock bu

teknikle, izleyiciyi yalnızca izleyen bir kişi olmaktan çıkararak onların duygusal olarak hikâyeye daha derin bir şekilde dâhil olmasını sağlamaktadır (Teksoy, 2005, s. 389).

Hitchcock'un filmografisinde öne çıkan sıklıkla casusluk, yanlış kimlik ve masum bir bireyin suçlu olarak algılanması gibi temaların işlendiği görülmektedir. Bu temaların birçoğu, özellikle İngiltere döneminde çektiği *The Thirty Nine Steps* (39 Basamak, 1935) ve *The Secret Agent* (Gizli Ajan, 1936) gibi filmlerinde kendini göstermektedir. Bu filmler suçsuz bir bireyin yanlış anlamalar sonucu tehlikeli bir durumla karşı karşıya kalmasını konu edinirken, seyircide sürekli bir merak ve gerilim duygusu uyandırmaktadır. Hitchcock, *The Secret Agent* ile olumlu izlenim uyandıran ama gerçekte kötü olan karakterleri sinemasına kazandırmış ve bu unsuru özellikle Hollywood döneminde sıkça kullanmıştır. Yönetmenin Hollywood da çektiği filmlerde, gerilim unsurunu psikolojik çatışmalarla da harmanladığı görülmektedir. Örneğin, *Notorious* (Aşkta da Üstün, 1946) casusluk temasını bir psikolojik dramaya dönüştürerek karakterlerin iç dünyasına odaklanır. Bu filmde bir kadının Nazilerin faaliyetlerini izlemek için bir Nazi lideriyle evlenmesi ve sonrasında yaşadığı psikolojik gerilimler işlenmektedir. Hitchcock'un bu tür temalara yaklaşımı, onun yalnızca gerilim yaratmakla kalmadığını aynı zamanda karakterlerin duygusal derinliklerini de ele aldığını göstermektedir. Hitchcock'un sinemasında öne çıkan bir diğer özellik ise filmlerde biçimsel yeniliklere büyük önem verilmesi ve sinemanın teknik olanaklarını zorlayan eserler üretilmiş olmasıdır. Özellikle *The Rope* (Ölüm Kararı, 1948) filmi, uzun çekim sekansları ve kesintisiz anlatımıyla yönetmenin teknik ustalığını sergilediği örneklerden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu film bir cinayetin ardından gelişen olayları, zaman ve mekân algısını bozmadan aktaran yenilikçi bir yaklaşıma sahiptir. Hitchcock filmlerinde yalnızca gerilim yaratmakla sınırlı kalmadığı aynı zamanda dönemin toplumsal ve felsefi sorunlarına da ışık tuttuğu görülmektedir. Örneğin, *The Birds* (Kuşlar, 1963), bir yandan bireyin doğa karşısındaki çaresizliğini vurgularken aynı zamanda nükleer tehdit gibi toplu yıkım tehlikelerine de göndermeler içermektedir. Filmde kuşların küçük bir Amerikan kasabasına saldırması üzerinden yaratılan kıyamet atmosferi, bireyin modern dünyada karşı karşıya kaldığı tehditlerin metaforu olarak yorumlanabilir. Benzer şekilde *Psycho* (Sapık, 1960), psikanalitik teoriye yaptığı göndermelerle bireyin zihinsel çatışmalarını ve karanlık yönlerini inceleyen bir film olarak öne çıkmaktadır.

Sonuç olarak elliden fazla filmde yönetmen koltuğuna oturan ve dünya sinema tarihine getirdiği yeniliklerle auteur bir yönetmen olan Hitchcock, her eserinde titizlikle işlediği detaylar,

psikolojik derinlik ve yenilikçi anlatım teknikleriyle sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir. Aksiyon, endişe, gerilim ve geciktirim, “filmin kötü kişisi ne kadar iyi işlenirse film o kadar iyi olur” (Bonitzer, 2011, s. 40) düşüncesinden hareketle filmlerinde kurguladığı karakterlerdeki derinlik, oyuncuların diyalogları arasında yer yer başvurulmuş mizahi dokunuşlar, yönetmenin filmlerindeki anlatı yapsına ait özgün/auteur boyutu öne çıkarmaktadır. Yönetmenin eserleri, gerilim öğelerini romantizm, mizah ve toplumsal eleştirilerle harmanlayan bir yapıdadır (Wood, 2004, s. 177). Bu bağlamda Hitchcock, neyi anlattığından çok bunu nasıl anlattığına odaklanan bir sinema anlayışı geliştirmiş autuer bir yönetmendir. Onun sineması, yalnızca kendi dönemini değil günümüz sinemasını da derinden etkilemiş, gerilim türüne yeni ufuklar kazandırmıştır. Dolayısıyla Alfred Hitchcock, auteur kuramı bağlamında incelendiğinde, kendine özgü anlatım dili, tematik saplantıları ve sinematografik teknikleri ile bireysel bir tarz inşa eden yönetmenlerden biri olarak değerlendirilir. *North by Northwest* (1959) filmi, Hitchcock’un imzasını taşıyan birçok anlatı ve görsel öğeyi barındırması nedeniyle, yönetmenin auteur kimliğini anlamak açısından önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu makalede, Hitchcock’un diğer filmleri ile karşılaştırmalı bir analiz sunularak *North by Northwest*’in yönetmenin auteur karakteri içerisindeki yeri belirginleştirilecektir. Çalışmaya autuer kuramın incelenmesi ile devam edilecektir.

1. Auteur Kuram ve Sinemada Yönetmenin Yeri

Sinema yaratıcı bir anlatı aracı olarak yalnızca teknik becerilerin değil aynı zamanda estetik ve sanatsal bir vizyonun ürünü olarak şekillenmektedir. Bu bağlamda yönetmenin rolü, bir filmin ortaya çıkışında belirleyici bir önem taşımaktadır. Film kuramları arasında yönetmenin bu merkezi konumunu açıklayan en önemli teorik çerçeve ise auteur kuramıdır. Kuramın temelleri Alexandre Astruc’un 1948 yılında ilk kez kullandığı *Camera-Style* (Kamera-Kalem) kavramına dayandırmak mümkündür. Astruc, sinemayı bir yönetmenin düşüncelerini, soyut fikirlerini ve kişisel vizyonunu görüntüler aracılığıyla ifade edebileceği yaratıcı bir yazım biçimi olarak tanımlamaktadır. Ona göre sinema yalnızca görsel bir anlatı formu değil aynı zamanda bireysel bir ifade aracı olarak da değerlendirilebilir. Astruc’un bu yaklaşımı 1950’lerde André Bazin’in önderliğinde yayımlanan *Cahiers du Cinéma* dergisi çevresindeki eleştirmenlerin ve yönetmenlerin sinema anlayışını da derinden etkilemiştir. Chabrol, Truffaut, Godard, Rivette, Resnais gibi isimlerden oluşan eleştirmen ve yönetmenler, bir filmin senaryosu ve görsel unsurları yönetmenin yaratıcı kontrolü altında birleşmesi gerektiğini savunmuşlardır. Filmlerdeki başarının bir yönetmenin bütüncül

vizyonundan doğduğunu ve bu vizyonun sinema eserine karakteristik bir özgünlük kattığını ifade etmişlerdir. Böylelikle sinema bireysel yaratıcılığın ve sanatsal özgünlüğün öne çıktığı bir sanat formu olarak yeniden tanımlanmıştır (Niş & Eryılmaz, 1981, s. 160-161).

Auteur kuramının sistematik bir yapı kazanması ise Andrew Sarris'in çalışmalarında görülmektedir. Sarris, auteur kavramını bir yönetmenin filmleri aracılığıyla kişisel bir imza oluşturmasını ve bu imzanın eser üzerindeki etkilerini değerlendiren bir yöntem olarak ele almaktadır. Sarris'in önerdiği değerlendirme sistemi üç temel ölçüte dayanmaktadır. Bunların ilki teknik yeterliliklerdir. Yönetmenin teknik becerisi ve bu becerinin filmlerinde açık ve tutarlı bir yapı oluşturması gerekmektedir. İkincisi üslup yani kişisel tarzı ile ilgilidir. Bu anlamda yönetmenin filmlerinde ayırt edici bir kişilik veya özgün bir tarzının varlığının olması gerekmektedir. Üçüncüsü ise filmlerindeki çok katmanlı/derinlikli anlamdır (Sarris, 1962). Bu anlamda yönetmenin filmlerinde belirgin bir biçimde anlamsal derinlik ve çok katmanlı anlatı yapısıyla sunduğu içsel bir mesaj veya tema barındırması beklenmektedir. Sarris, bu ölçütlerin iç içe geçmiş halkalar şeklinde olduğundan bahseder ve en dış halkada teknik yeterlilik, ortadaki halkada yönetmenin kişisel tarzı ve en iç halkada filmin içerdiği anlam derinliği yer almaktadır (Sarris, 1962). Bu model auteur kuramını bir değerlendirme ve eleştiri yöntemi olarak güçlendirmekte ve yönetmenin sanatsal kimliğini daha görünür hale getirmektedir (Büker, 2010, s. 278).

Kuramın düşüncelerini benimseyen Fransız Yeni Dalga akımı da auteur kuramını temel olarak klasik Hollywood anlatı yapısına meydan okuyan bir sinema anlayışı geliştirmiştir. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer ve Claude Chabrol gibi Yeni Dalga'nın önde gelen isimleri sinemayı yalnızca bir hikâye anlatım aracı olarak değil aynı zamanda entelektüel ve sanatsal bir ifade biçimi olarak ele almaktadır. Bu yönetmenler klasik öyküleme tekniklerini terk ederek doğrusal olmayan, tahmin edilemez hikâye yapıları geliştirmişlerdir. Jean-Luc Godard'ın sıçramalı kurgu (*jump cut*) tekniği bu anlayışın en çarpıcı örneklerindendir. Godard, hikâye akışını kesintiye uğratarak seyircinin hikâyeyi aktif bir şekilde yorumlamasını sağlamayı amaçlamaktadır. Bu yaklaşım sinemayı geleneksel kalıpların ötesine taşıyarak yenilikçi bir estetik anlayışı ortaya koymaktadır (Biryıldız, 2010, s. 90). Bu dönemde Yeni Dalga yönetmenleri, sinemanın sanatsal değerini öne çıkarmak amacıyla hem anaakım (Hollywood) sinemasını hem de dönemin diğer önemli yönetmenlerinin eserlerini tartışarak analiz etmişlerdir. Hitchcock, Ford ve Welles gibi yönetmenlerin eserleri *Cahiers du Cinéma* çevresinde yapılan tartışmaların ve analizlerin temelini oluşturmuş, auteur kuramının kuramsal çerçevesi bu çalışmalarla daha da genişletilmiştir.

Sonuç olarak auteur kuramı, sinemayı yalnızca bir eğlence aracı olarak değil, bireysel yaratıcılığın ve sanatsal özgünlüğün bir ifadesi olarak ele almaktadır. Bu kuram, yönetmenin film üzerinde tam bir yaratıcı kontrol sağlaması gerektiğini vurgularken, filmlerin yönetmenin kişisel vizyonunu yansıtan sanatsal bir ifade biçimi olarak değerlendirmektedir. Kamera-kalem anlayışı, sinemayı entelektüel ve sanatsal bir alan olarak tanımlamakta ve ayrıca klasik anlatı yapılarını aşan yenilikçi bir sinema dili oluşturmayı mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda auteur kuramı, yönetmeni bir sanatçı olarak merkeze alarak, sinemayı diğer sanat dallarıyla eşdeğer bir yaratıcı disiplin olarak yeniden değerlendirmektedir. Bu anlamda çalışma kapsamında ele aldığımız Alfred Hitchcock'un *North by Northwest* (Gizli Teşkilat, 1959) filmi de yukarıda da değinilen auteur kuram kapsamında içerik analizi yöntemi ile derinlemesine incelenmektedir.

2. *North by Northwest* (Gizli Teşkilat, 1959) Filminin Auteur Kuram Çerçevesinde Çözümlemesi

*North by Northwest*¹ (Gizli Teşkilat, 1959) gökdelenleriyle meşhur New York'un, Manhattan'ındaki bir gökdelenin pencerelerine yansıyan trafik görüntüleri ile başlar. Bu ilk görüntülerle metropolün yoğunluğu, koşturmacası ve sıkışık yaşamı bir arada gösterilmiş olur. Fonda verilen müzikte bu gösterilenleri destekler nitelikte, Manhattan gibi yoğun tempolu, hareketli ve çok seslidir. Jeneriğin bitişiyle bir gökdelenin girişi gözükür, binanın içinden çıkan insan kalabalığı adeta arkası kesilmeyecekmiş gibidir. Sonraki çekimlerde de gördüğümüz bu insan seli, metro girişindeki merdivenlerden bir sonraki sefere yetişmeye çalışan insanlar, sokakta yaya geçidi üzerinde koşuşturan kalabalıklar ve yine New York'un pek çok eyaletle bağlantı noktası olan, tarihi simge mekânlarından biri olarak bilinen tren garı *Grand Station*'da bir yerlere yetişmek için çabalayan insan görüntüleri ve yine New York'ta sıradan bir durum olarak rastlanan insanların taksi kapma kavgası ve en sonunda da Hitchcock'un bir otobüse yetişemeyerek tam binecekken kapanan kapı önünde otobüsü kaçırma görüntüleriyle başlamaktadır. Burada New York'un kalabalık, yoğun, sıkışık ve koşturmacalı yaşamı iki dakikalık görüntülerle resmedilmektedir. Bu görüntülerin sonunda otobüsü kaçırırken gördüğümüz Hitchcock ise tam da jenerik yazısında isminin gözüktüğü sırada görüntüye girmesiyle filme bir auteur olarak imzasını

¹ Filmin kısaca öyküsü şöyledir: "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 edilmeye 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" (Truffaut, 1987, s. 249).

atmaktadır. Bu görüntülerin ardından kahramanımız Cary Grant'ın² filmde canlandığı bir şirkette reklam müdürü olan Roger O. Tornhill, mesai bitiminde sekreterine talimatlar verirken görülmektedir. Az önce gösterilen New York'un gündelik yaşamına uyan koşturmacalı iş hayatının toplantılarını, görüşmelerini, gönderilecek hediyeleri ve paketleri, kısacası günlük programını sekreteriyle planlarken, diğer taraftan taksi ile arkadaşlarıyla buluşacağı yere doğru yol almaktadır. Çünkü New York'ta hayat çok hızlı akıyordur ve mesai biterken bile hala koşturmacalı bir yaşam tüm hızıyla akmaya devam etmektedir. Tüm bunlar sekans boyunca gösterilenler aracılığı ile izleyiciye aktarılmaktadır (Wood, 2004, s. 169).

Şekil 1. Filmde New York'un Kalabalık Sokakları ve Hitchcock'un Otobüsü Kaçırma Sahnesi



Kaynak: (Hitchcock, 1959).

Sonraki sahnede Tornhill, olaklardan habersiz arkadaşlarıyla buluşacağı otelin barına gelir ve onlarla oturur. Bu sırada garson, George Kaplan'ın kim olduğunu sesli biçimde salondaki insanların arasında seslenerek arıyordur. Annesine akşamki programları adına haber vermek için telgraf çekmek isteyen Tornhill, garsonu yanına çağırmasıyla aynı otelde kalan Kaplan'ın peşinde olan düşman casusluk örgütü ajanları, Tornhill'i Kaplan sanır ve onu telgraf çekmek için masadaki arkadaşlarından müsaade isteyerek ayırdığı sırada silahla tehdit edip dışarıda hazır bekleyen bir otomobil ile kaçıtır. Bu bağlamda Hitchcock'un filmografisinin auteur kuram kapsamında belirleyici temalarından biri olan 'yanlışlıkla suçlanan bireyin hikâyesi' bu filmde de öne

² Atilla Dorsay filmin yıldızı Cary Grant'ın filme katkısı hakkında şunları söyler: “Gizli Teşkilat, Grant’a belki perdedeki en iyi, en tipik Hitchcock kahramanı sayılabilecek bir kişiyi canlandırma, içsel özelliklerini ve oyunculuğunu tüm nüanslarına dek ortaya koyma fırsatı getirdi. Grant bu filmde, hem sosyete, hem eylem adamı, hem pasif, hem de aktif, hem kurban, hem de cellat olan bir kimliği yaratmasını ve filme derin bir boyut kazandırmasını bildi. *Gizli Teşkilat*’ın Hitchcock’un en iyi filmleri arasında sayılmasında Grant’ın oyununun da büyük payı vardı” (Dorsay, 1999, s. 126).

çıkılmaktadır. *North by Northwest*'te Roger Thornhill karakteri, bir casusla karıştırılarak uluslararası bir komplonun içine sürüklenmektedir. Bu motif, Hitchcock'un diğer yapıtlarında da sıklıkla karşımıza çıkar. Örneğin, *The 39 Steps* (1935) filminde Richard Hannay karakteri, casuslukla suçlanarak kaçmak zorunda kalır. Benzer şekilde, *Saboteur* (1942) filminde Barry Kane, sabotaj suçlamasıyla kaçarken gerçeği kanıtlama mücadelesi vermektedir. Daha gerçekçi bir anlatım sunan *The Wrong Man* (1956) ise masum bir adamın haksız yere suçlanmasının psikolojik etkilerini işlemesi açısından farklılaşmaktadır. Tüm bu örneklerde olduğu gibi, *North by Northwest* de suçsuz bir adamın hayatta kalma mücadelesini ve kimlik karmaşasını ele alarak Hitchcock'un bu temaya olan ilgisini sürdürmektedir. Filmde de kaçırılan Tornhill büyük ve görkemli olan, girişindeki tabeladan Townsend isimli aileye ait olduğunu anladığımız bir malikâneye getirilir. Sonrasında Tornhill'in peşinde olan örgütün başındaki Vandamm tarafından Kaplan olduğu düşünülerek sorgulanır. Tornhill, bütün çabasına rağmen onları Kaplan olmadığına ikna edemez. Sonraki sahnede zorla içki içirilerek sarhoş edilir. Bu halde araba kullanılarak bir uçurumdan düşmesi sonucu içinde olduğu araçla kaza yapmış süsü verilmek suretiyle öldürülmek istenirken, gizli örgütün elinden kurtulur ve uzunca bir kovalamaca sonrası bisikletli bir adama vurmamak için kullandığı arabayı durdurduğunda, aşırı hızlı olduğu için peşindeki polis arabasının arkadan kullandığı araca çarpmasıyla yakalanır ve polis merkezine götürülür. Arabayı kullanırken ki sahnelerin hareketli kamera ile çekimi ve müzik ile bu hareketli sahnelerin uyumu dikkat çekmektedir. Aslında filmdeki bu ayrıntılar Hitchcock'un filmlerinde görülen nefes kesici kovalamacaların tipik bir örneğini teşkil etmektedir. Filmin pek çok sahnesinde *suspense* (kovalamaca montajı) ile izleyicinin heyecanı da diri tutulmaktadır. Hitchcock filmlerinde ve özellikle incelediğimiz *North by Northwest*'te de görülen bu montaj stili hakkında Pascal Bonitzer *Kör Alan ve Dekadrajlar* isimli eserinde şunları söyler:

“Kovalamaca montajı yani *suspense*, heyecanı yükseltmek için yeri geldikçe plan büyüklüklerini değiştirerek, kovalayanı ve kovalananı art arda gösteren bir paralel montajdır. Boyuna yaklaşan bir bıçağın görüntüsü, tozu dumana katarak ilerleyen bir otomobil görüntüsüne bağlandığında, seyirci, otomobilin cinayeti önlemek için vaktinde yetişemeyeceğini düşünebilir. Yine de çoğu zaman, paralel eylemler montajı sayesinde, doğru mantığa ya da dramatik ahlaka uygun olarak, araba yetişir. Dehşet ya da korku sineması günümüzde hala geniş ölçüde bu montaj ilkesine dayanır” bir auteur yönetmen olan Hitchcock'un filmlerini de bu kategoride değerlendiren yazar, Hitchcock sinemasını genellikle kovalamaca montajı olarak özetlenebileceğinden bahsetmektedir (Bonitzer, 2011, ss. 37-38).

Şekil 2. Filmde Birleşmiş Milletler (BM) Binası Dış ve İç Görünüm



Kaynak: (Hitchcock, 1959).

Tornhill sonraki sahnede götürüldüğü evin sahibi ve aynı zamanda bir diplomat olan Townsend'i ofisinin de bulunduğu Birleşmiş Milletler (BM) binasında ziyaret eder. Ancak BM binasının görüntüleri bize Bonitzer'in eserinde işlediği bir başka kavramı, tablo planı hatırlatır. Çünkü binanın hem içeriden hem de dışarıdan verilen görüntüleri, tam da bu tanıma uymaktadır. Bu anlamda Bonitzer, "sadece kamera ve oyuncu yoktur, ikisinin arasında bir tablo gibi düşünülebilen, kurulabilen, oluşturulabilen plan vardır" der (Bonitzer, 2011, s. 130). Oluşturulan planlar da böyledir. Çünkü bu çekimler bir yandan büyüklüğü, gücü ve ihtişamı gösterirken bir yandan da Tornhill'in nasıl uluslararası örgütlerin ajanları arasındaki bir hesaplaşmanın ortasına düştüğünü anlatmaktadır³. Aynı şekilde yine bu görüntülerde "sinemacıyı ressama, sinemayı resme yaklaştıran planların" varlığı söz konusudur (Bonitzer, 2011, s. 130). Bu anlamda Townsend'in bıçaklanarak öldürülmesi sonrası Tornhill'in BM binasından kaçışı, düştüğü çıkmazı ve sürüklendiği girdabı resmeden bir tablo gibidir. Bu sahnede Tornhill'in üst açıdan karınca gibi gösterilmesi ise onun olaylar karşısında acziyetini sinematografinin eşsiz diliyle izleyiciye aktarmaktadır. Bu bağlamda Hitchcock'un auteur kimliğinin bir diğer belirgin yönüde burada değinildiği gibi sinematografik teknikler üzerindeki ustalığıdır. *North by Northwest*'te geniş açılı dış mekân çekimleri, dinamik kamera hareketleri ve sahne kompozisyonları dikkat çekicidir. Yönetmenin uzun planlar ve kesintisiz kamera hareketleri kullanımı, yine bir başka önemli filmi

³ Filmin öyküsünde baş döndürücü bir hızla gelişen olaylar o denli hareketlidir ki, Hitchcock Truffaut'a verdiği bir röportajında filmin yıldızı Cary Grant ile aralarında geçen şu konuşmayı aktarır: "Filmin ilk yarısında kahramanın başına gelen olaylar o denli çıldırıcı bir hızla geliyordu ki, ne olduğunu kendisi bile anlamıyordu. Neyse, çekim sırasında Cary Grant yanıma gelerek "Korkunç bir senaryo bu... Filmin üçte birini bitirdik, hala ne başını ne sonunu, anlayabilmiş değilim" demişti" (Truffaut, 1987, s. 250).

olan *Rope* (1948) filminde de deneysel bir biçimde ele alınmıştır. *Vertigo*'da da (1958) karakterin psikolojisini yansıtmak amacıyla kullanılan dolly zoom tekniği, Hitchcock'un görsel anlatım konusundaki yenilikçiliğini bir başka örneği olarak gösterilebilir. *Psycho* (1960) filminde ise merdiven sahnesindeki kamera açıları, karakterin çaresizliğini ve gerilim atmosferini yansıtmak için kullanılan bir başka auteur kimliğini öne çıkaran teknik özellikler arasında sayılabilir.

Şekil 3. Filmde Birleşmiş Milletler (BM) Binası Kuşbakışı Görünümü



Kaynak: (Hitchcock, 1959).

Hitchcock'un BM binası çekimlerinde yaşadıkları teknik zorlukları ve bunları aşarak izlediğimiz görüntüleri nasıl elde ettikleri hakkında anlattıkları, filmin öyküsünde yaşananların, çekimi sırasında da yaşandığını göstermektedir. BM binasında “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” (Truffaut, 1987, s. 252). Binanın içinde elde edilen görüntülerin başka bir yöntemle elde edildiğini ise yönetmen şöyle anlatmaktadır: “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 stüdyo içinde seti kurarken çok yararlandık” (Truffaut, 1987, s. 252). Film ile ilgili bu notların ardından tekrar analize döndüğümüzde filmde Tornhill'in, yaşadığı olayın arkasındaki gerçeğin peşine düştüğü görülmektedir. Karakter, Kaplan'ın kim olduğunu, niçin kendisinin o sanıldığını, bu durumla nasıl bir bağlantısının kurulduğunu ve daha pek çok sorunun cevabını aramaktadır. Seçil Büker, *Kim*

Korkar Hain Hitchcock'tan isimli kitabında bu durumu şöyle özetlemektedir: “Tornhill gerçeği arar, ama yalnızca gerçeği tek Tanrı Hitchcock’un bildiğini ve tüm oyuncularını yönettiğini bilmez. Yönetmen oyuncuların karşısına kılık değiştirerek ansızın çıkmaktan hoşlanır” (Büker, 2000, s. 101). Dolayısıyla Hitchcock’un filmlerinde auteur özelliğinin bir sonucu olan ve sıklıkla işlediği temalardan, masumiyet ile suçluluk arasındaki geçişkenlik burada da karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda *North by Northwest*'te Thornhill, istemeden bir casusluk komplosunun içine çekilir ve film boyunca gerçek ile yanılsama arasındaki sınır sürekli bulanıklaşmaktadır. Bu anlatı, *Shadow of a Doubt* (1943) filminde genç bir kadının, çok sevdiği amcasının aslında bir seri katil olabileceğinden şüphelenmesi ile benzerlik taşır. *Strangers on a Train* (1951) filminde de iki yabancı arasında yapılan cinayet anlaşması, karakterlerin etik ve ahlaki değerlerini sorgulatmaktadır. Hitchcock, bu temalar aracılığıyla seyircinin karakterler ile kurduğu empatiyi manipüle ederek onları etik ikilemlerle yüzleşmeye zorlamaktadır. Filmlerindeki tüm bu tercihlerde aslında yönetmenin auteur yanını güçlü kılan tercihleri olarak öne çıkmaktadır.

Şekil 4. Birleşik Devletler İstihbarat Teşkilatı (United States Intelligence Agency - CIA)



Kaynak: (Hitchcock, 1959).

Çalışma kapsamında incelediğimiz filmde de Tornhill in Townsend üzerinden karıştırıldığı George Kaplan'ın peşine düştüğü ve çözmeye çalıştığı soruların cevabını ararken, Birleşik Devletler İstihbarat Teşkilatı (United States Intelligence Agency - CIA) isminin tabelası üzerinde Amerikan kongre binasının yansımalarının gösterimi metaforik pek çok anlamı bir arada bulundurmaktadır. Bu görüntü ile öncelikle kongrenin yani devletin istihbarat teşkilatının arkasında olduğu izleyiciye gösterilmektedir. Yine bu sahnede geçen CIA ajanlarının toplantısında

geçen konuşmalarda bu düşünceler aydınlatılmaktadır. Yani aslında izleyiciye gerçek hayatta da her şeyin CIA tarafından yönetildiği/çözüldüğü aktarılmaktadır. Filmde Vandamm'ın adamlarının onu kaçırıp Townsend'in evinde sorguladıkları, BM binasında işlenen cinayetin aslında Tornhill tarafından işlenmediği gibi bilgilerin hepsinin bilindiğinin gösterilmesi, CIA'nın her şeyi gören, bilen, kurgulayan, bozan gerektiğinde müdahale eden bir rolünün olduğu bilgisini paylaşmak içindir. Bu anlamda James Monaco'da benzer yorumlar getirerek bu analizi desteklemektedir. Filmde "CIA'nın kendisini BM üzerine dayattığını, Kongre binasının CIA'nın bir yansıması olduğunu ya da gizli servis binasının kendi binasını hükümet binası üzerine bindirdiğini ve nihayet CIA'nın gazete başlıklarına müdahale ettiğini görebiliriz" (Monaco, 2005, s. 214). Filmdeki Kaplan'ın da düşman örgüt içindeki asıl ajanlarının anlaşılması için bir kurgu olduğunu izleyici yine bu sahne ile öğrenmektedir. Dolayısıyla Kaplan aslında yoktur, bir kurgudur ama varmış gibi CIA tarafından o eyaletten bu eyalete gezen, adına otellerde rezervasyonlar yapılan, kaldığı otellerde elbisesi temizletilen, yani gösterilmeden alan-dışında tutulan ama hikâyenin etrafında döndüğü hayali bir karakterdir. Burada filmde yönetmenin başvurduğu anlatı yapısını anlamak adına Bonitzer'in alan-dışı kavramına değinmek yerinde olacaktır. "Sinemada, alan-dışı'nın kesintisizliği içinde olup bitenlerin, dramatik açıdan, çerçevenin içinde olup bitenler kadar - hatta bazen daha çok - önem taşımasıdır. Dramlaştırılan, görsel alanın tümüdür" (Bonitzer, 2011, s. 72). Tam da işaret edildiği gibi Kaplan'ın kimliği, kim olduğu filmde bazen olayın önüne geçebilmektedir.

Tornhill tren sahnesinde filmin sonunda âşık olacağı CIA'nın karşı düşman örgüt içine yerleştirdiği Eve Kendall ile tanışmaktadır. O, Tornhill'i korumak için polislerle "Şu yöne gitti!" diyerek onları yanıltır. Ancak yolculuk esnasında karşı casus örgütün başındaki Vandamm'a "Sabah onu ne yapacağım?" mesajını ileterek izleyicinin de kafasını karıştırmaktadır. Hitchcock filmlerinde kadın karakterler genellikle sofistike, gizemli ve zaman zaman tehlikeli figürler olarak konumlandırılır (Wood, 2004, s. 172). *North by Northwest*'te de Eva Kendall, femme fatale arketipine uygun bir şekilde çizilmiş olsa da, film ilerledikçe daha karmaşık bir karaktere dönüşmektedir. Hitchcock'un diğer filmlerinde de benzer kadın karakterlerle karşılaşılır. *Vertigo*'da (1958) Madeleine/Judy karakteri, hem bir kurban hem de bir manipülatör olarak sunulurken, *Rear Window*'da (1954) Lisa Fremont, güzelliği ve zekâsıyla olay örgüsünde aktif bir rol oynamaktadır. *Psycho*'da (1960) Marion Crane'in trajik hikâyesi, Hitchcock'un kadın karakterlerini nasıl katmanlı bir şekilde ele aldığını gösteren auteur örnekleri olarak

değerlendirilebilir. Bu örneklerden sonra film analizine döndüğümüzde trenin kalktığı Grand Station'dan itibaren tren sahnesinde bir diğer Hitchcock klasiği olan *suspense*'in (kovalamaca montajı) hâkim olduğu sahne görülür. Böylece yönetmenin, filmde hızla akmakta olan konu ile izleyicinin heyecanını diri tutma gayreti de bir başka auteur örneği ile devam etmektedir. Öyle ki gerek tren istasyonundaki kovalamacada gerek trenin içinde ve daha pek çok sahnede izleyicinin kahraman ile özdeşleşmesi sağlanarak filmin gerçeklik algısı oluşturmadaki başarısı ortaya konulmaktadır. Bu anlamda Bonitzer şunları yazar: “Sinemada ekran kalır korku ve tehlike öykünün kahramanlarına geçer, özdeşleşme tehlikesizdir. Ekranda sunulan tehlikeli durumlar hakkında Bazin de ‘Hileli olduklarını bile bile olayların gerçekliğine inanabilmemiz gerekir’ diye yazar. Böylece sinema, gerçeklik düzeyinde, bir inkarla geçirilmesi gereken bir çeşit schize (bölme, ayırma, yarık) sunar” (Bonitzer, 2011, s. 12). İzleyici tüm bu olanların bir kurgu olduğunu bilmesine rağmen burada işaret edilen schize’yi yaşamaktadır.

Şekil 5. Filmde Thornhill’in Bir Uçak Tarafından Kovalandığı Arazinin Görünümü



Kaynak: (Hitchcock, 1959).

Hitchcock'un auteur kimliğini ortaya çıkaran yönetmenlik tarzının temel taşlarından biri, sahneler arasındaki gerilim duygusunun ustalıkla inşa edilmesidir. *North by Northwest*'teki en ikonik sahnelerden biri, Thornhill'in açık bir arazide ilaçlama için kullanılan bir uçak tarafından kovalandığı sekansdır. Bu sahne, karakterin kaçış ve hayatta kalma içgüdüsünü öne çıkarmasının yanı sıra, Hitchcock'un mekân kullanımıyla gerilim yaratma becerisini gözler önüne sermektedir. Yine Hitchcock'un filmografisi incelendiğinde *Rear Window* (1954) filminde, Jeff'in penceresinden karşı apartmandaki olayları gözlemlemesi sırasında artan gerilim, Hitchcock'un izleyiciyi karakterle özdeşleştirme yöntemine örnek teşkil eder. *Vertigo* (1958) filminde ise

gerilim, Scottie'nin yükseklik korkusu üzerinden psikolojik bir düzlemde inşa edilir. Aynı şekilde, *Psycho* (1960) filmindeki ünlü duş sahnesi, Hitchcock'un montaj tekniğiyle gerilimi nasıl maksimize ettiğinin auteur özelliğini belirginleştiren bir başka göstergesidir. Bu bağlamda çalışma kapsamında incelediğimiz filmin en önemli sahnelerinden biri de çöl sahnesidir. Kaplan'ın peşinde olan Tornhill, Eve'nin kendisine verdiği adreste Kaplan ile buluşmak için Chicago-Indianapolis arasında bir çöle geldiği görülmektedir. Bu sahnede uçsuz bucaksız bir çöl gösterilir. Böylece kahramanın zayıflığı bir kez daha vurgulanmaktadır. Tornhill'in bekleyişi sırasında uzaklarda mısır tarlalarının üzerinde gökyüzünde lekeyi andıran bir ilaçlama uçağı belirir. Yaklaştıkça Tornhill'in hayatını tehdit eder bir hal almaktadır. Yoldan gelip geçen araçların hiç biriyle beklenen kişi olan Kaplan gelmez. Sonrasında oradan otobüse binecek bir adamı Kaplan sanarak yanına gelir ama onun Kaplan olmadığını öğrenir. Aralarında geçen konuşma ile aslında seyirci ve Tornhill, yaklaşan tehlike ile ilgili uyarılmaktadır. "Çok garip, uçak ekin olmayan tarlaları ilaçlıyor." Yabancı adamın otobüse binerek ayrılması sonrası uçak, Tornhill'e doğru yönelmektedir. Bu sırada Tornhill uçağın kendisine doğru onu öldürmek için yöneldiğini farketmesiyle bir tuzağın içine çekildiğini anlar. Sonrasında yoldan geçen bir petrol tankerinin önünde durduğunda tam bu sırada üzerine yönelen uçakta tankere çarparak patlamaktadır. Filmde Tornhill'in bir kez daha talihi yaver gitmiştir ve böylece bir kez daha düşman örgütün elinden kurtulmuş olur. Bonitzer ise, Tornhill'in hayatını tehdit eden çöldeki uçak ile ilgili şu yorumu yapmaktadır:

Bu zor seçilen anormallik yaklaşacak, büyüyecek, bütün alanı istila edecektir. Bu ünlü sahne, anormalliğin, lekenin Hitchcock sinemasındaki işlevini çok iyi ortaya koyar, çünkü, ıssız ova sayesinde, soyutlamaya yaklaşır. Cary Grant birini aramaktadır, küçük de olsa tanıdık bir işaret kollamaktadır ama her şeyi yerli yerine oturtacak böyle bir işaret belirmez. Her şey sallantıdadır ve sonunda tabloda leke yapan, 'silinmesine' uğraşılan, Cary Grant olur (Bonitzer, 2011, s. 43).

Filmde bütün bu olarlardan sonra elbette onu hala Kaplan sanan örgüt peşini bırakmayacak ve film hızından bir şey kaybetmeyecektir. Sonraki sahnede Kaplan'ın kaldığı otele gelen Tornhill, Kaplan'ın Eve'nin verdiği saatten çok önce ayrıldığını lobiden öğrenmesi ile kandırıldığını anlayacaktır. Tam bu sırada Eve'nin otelin girişinde görünmesi ise, filmde bir başka takibi yani *suspensi* başlatır. Eve odasının kapısında onu görünce ölmediğine sevinerek boynuna sarılır. Ancak Tornhill ondan şüphelenmektedir. Çünkü verdiği adreste Kaplan olmadığı gibi bir de saldırıya uğramıştır. Otelden çıkışında onu takip ederek kendisini öldürmeye çalışan örgütün

başındaki Vandamm'ın metresi olduğunu bir müzayede salonunda onları bir arada görerek öğrenir. Yanlarına giderek olayı anlamaya çalışır. Tornhill, hala olayların tam olarak iç yüzünü çözmemiştir. Ancak salonda bunları bilen, filmdeki CIA binasında da gösterilen Profesör de oradadır. Olayları kurgulayıp yöneten ve gerektiğinde müdahalede bulunan olarak her şeyi yakından takip etmektedir. Sanki onun orada oluşu 'Amerikan Devleti'ni ve halkını korumak için çalışan' CIA gibi bu kez de filmdeki izleyicinin içini rahatlatmaktadır. Çünkü bir şeyler ters gittiğinde müdahale edecek birileri vardır. Tornhill'in sahnenin sonunda kavga çıkararak polisin eline düşmesi ve oradan da CIA'nın ona ulaşması ile Eve'nin Amerika Birleşik Devletleri'ne çalışan bir ajan olduğu ve olayların gerçek yüzü açığa çıkacaktır. Sonrasında Tornhill, Eve'nin hayatını kurtarmak için CIA ile iş birliğini kabul eder. Olayların Tornhill için uçsuz bucaksız bir çölde çıkmaza dönüşmesi, Bonitzer'in labirent kavramı ile yorumlanabilir. "Labirentin doruk noktası çöldür, iç içe geçen çizgilerin doruk noktasının beyaz sayfa olması gibi. *North by Northwest*'in ünlü çöl sekansında thriller sınıra dayanır, organsız thriller olur" (Bonitzer, 2011, s. 66). Bu sahnenin nasıl kurgulandığını Hitchcock şöyle tarif etmektedir:

Eski bir klişeye karşı çıkmak istedim. Muhtemelen öldürüleceği bir yere giden adam. Şimdi, adet olan nedir? Zifiri karanlık bir gece. Şehirde bir kavşak. Kurban, bir sokak fenerinin ışığında, ayakta bekliyor. Yer, biraz önce dinmiş yağmurdan dolayı hala ıslak. Bir duvar boyunca koşan bir kara kedinin yakın planı. Bir pencerenin perdesini aralayıp dışarıya kaçamak bir bakış fırlatan birinin planı. Siyah bir limuzinin ağır ağır yaklaşması vs. Kendi kendime sordum: Bu sahnenin tersi nasıl olur? Güneşin altında ıssız bir ova, ne müzik var, ne kara kedi ne de pencereden bakan esrarengiz bir yüz ve Hitchcock burada yüzü çölle siler (Bonitzer, 2011, s. 66).

Tornhill'in olayları çözerken Kaplan ile buluşmak için gittiği çöl, labirentin yüze dönüşerek kurtulmasını sağlar. "Dikey olarak, 'iknografik' olarak bakıldığında, labirentin kendisi büyüleyici, yanıltıcı bir yüzdür. Labirentte yolunu bulmak için labirente girmek, matematikçilerin dediği gibi onu 'yenmek', diyakronik geçitlerinin karmaşasından geçmek gerekir. Labirent öyküleri de bizzat birer labirenttir, labirent yüzün silinmesi ve kaybolmasıyla başlar, yüz labirent olduğunda çıkış bulunur" (Bonitzer, 2011, s. 57). Kahramanımız bu zorlu sınavdan da becerisi ile kurtulur ve filmde serüven kaldığı yerden devam etmektedir.

Şekil 5. Filmde Thornhill'in Bir Uçak Tarafından Kovalanması ve Rushmore Dağı Anıtı



Kaynak: (Hitchcock, 1959).

Sonraki çekimde Rushmore Dağı Anıtı Tornhill'in bakışı ile öznel kamera açısından seyredilmektedir. Tablo plan kullanımı bu sahnede de öne çıkmaktadır. Görüntüde Amerikan başkanlarının heykelleri gösterilmektedir. Çerçeve de gördüğümüz anıtların olduğu dağ da böylece yüze dönüşmektedir. Diğer sahnede CIA'nın oyununa yani Eve ve Profesör'ün kurguladıkları tuzağa dâhil olan Tornhill'in buluştukları çekimdeki sık ağaçlıktan oluşan orman, olayların karmaşıklığını yani bir başka labirenti resmetmektedir. Ormanda sevgililerin buluştuğu sahnede Tornhill ve Eve'nin önce ayrı ayrı gösterilmesi, diğer çekimde aynı karede gösterilmeleri, onların aralarındaki yakınlaşmanın film dili ile anlatımıdır. Sonraki sahnede Profesör'ün çiftin yanına geldiğinde Tornhill'in, Eve'nin Vandamm ile yurt dışına gideceğini öğrenmesiyle bu olayı kendisinden saklayan Profesör'e çıkışmasına verilen "Savaş Cehennemdir Bay Tornhill, soğuk bile olsa" diyerek verilen cevap, filmde Hitchcock'un politik duruşunu ortaya koyan imzası olarak da değerlendirilebilir. Böylece filmde Amerika'nın başını çektiği Batı ile Sovyetler Birliği'nin önderlik ettiği Doğu Bloğu arasındaki Soğuk Savaş'a da açık bir atıf yapılmaktadır. Bonitzer, Hitchcock'un auteur kuram kapsamında da değerlendirilebilecek sinemasının bu özelliği hakkında şunları söylemektedir: "Hitchcock büyük bir politik sinemacıdır. Birçok filmi, bin dokuz yüz kırkların nazi karşıtı filmleri (*The Lady Vanishes*'dan *Notorious*'a) ve altmışların komünizm karşıtı filmleri açıkça politik" düşünceleri barındırmaktadır (Bonitzer, 2011, s. 48). Filmde pek çok anlamın bir araya gelmesinde etkisi olan Rushmore Dağı Anıtı'nın kullanımı da dikkat çekicidir. Bu durumu Bonitzer, "bilindiği gibi Hitchcock filmlerinin çerçevesi, dekoru çoğu zaman uzlaşmalı bir doğa, bir kartpostalıdır. Olay İsviçre'de geçiyorsa dağlar ve çikolata, Hollanda'da geçiyorsa şemsiyeler, yel değirmenleri, lale tarlaları gerekir" diyerek açıklamaktadır (Bonitzer, 2011, s. 46). Bu bağlamda Rushmore Dağı Anıtı ve çevresindeki bir tür milli park da diyebileceğimiz ormanlık

alanın filmde kullanılması, anlamsal açıdan bu bütünlüğe katkı sağlamaktadır. Bu öğeler filmde bir dekor işlevi görürken anlamsal zenginliğe de katkı sağlayarak bir auteur yönetmen olan Hitchcock'un ustaca kurguladığı görüntü ve anlatının uyumunu ortaya koymaktadır.

Şekil 5. Filmde Tornhill ve Eve'nin Vandamm ve Adamlarından Kaçışı



Kaynak: (Hitchcock, 1959).

Filmin diğer sahnesinde Vandamm'ın malikânesinde yardımcısı Leonard, Eve'nin Tornhill'i vurduğu tabancanın kurusıkı tabanca olduğunu patronuna göstermesiyle Eve'nin içlerindeki köstebek ajan olduğu anlaşılmakta ve onu uçakta denize atarak öldürmeleri gerektiği planlanmaktadır. Bu karar sinematografik bir dille kameranın kahramanları gösterdiği bel plandan üst açığa doğru yükselerek izleyiciye de gösterilmektedir. Tornhill de durumu fark etmekte ve Eve'yi uyarmaya çalışmaktadır. "Onların senden haberleri var, senin odandayım" notunu isminin baş harflerinin yazılı olduğu kibrit kutusuna yazarak Eve'ya Vandamm ile evin salonunda ayrılmadan önce son içkilerini içerken Eve'nin görmesi için yanına atmaktadır. Uçağa binilecekken Tornhill Eve'yi de alarak yanlarından araba ile kaçır. Sonrasında Vandamm'ın adamları peşlerine düşer. Filmde ağaçlık alan yine labirentleşir ve tipik bir Hitchcock klasiği olan *suspense* yeniden başlar ve kahramanların Rushmore Dağı Anıtı'nın tepesine geldikleri görülür. Bir taraf uçurumken arkalarındaki ormanda da Vandamm'ın adamları onları takip etmektedir. Anıtların üzerinden aşağı doğru kaçmaya çalışırken Vandamm'ın adamlarından birisi Tornhill'i yakalamaktadır ancak ikili arasındaki boğuşmada Tornhill onu uçuruma itekleyerek ondan kurtulmayı başarır. Bu sırada Vandamm'ın peşinde olan diğer adamı Leonard ise Eve'deki mikrofilmlerin saklı olduğu heykeli ele geçirmiş, Eve'yi uçuruma iteklemiş ve kayalıklara asılı bırakarak onu ölüme terketmiştir. Tüm bu anlatılanlar doğrultusunda Hitchcock'un sinemasında

sıkça karşılaşılan bir unsur olan “MacGuffin” kavramından burada bahsetmek yerinde olacaktır. MacGuffin, anlatının itici gücünü oluşturan ancak özünde filmin ana temasını oluşturmeyen bir nesne veya bilgidir. *North by Northwest*te bu işlevi, peşinden koşulan mikrofilmler üstlenmektedir. Ancak, Hitchcock’un amacı mikrofilmlerin içeriğinden çok, Tornhill’in yolculuğuna odaklanmaktır. Bu anlatı tekniği, yönetmenin diğer filmlerinde de belirgin bir şekilde görülmektedir. *The 39 Steps* (1935) filminde casusluk bilgisi içeren belgeler, *Notorious* (1946) filminde uranyum içeren şarap şişeleri ve *Psycho* (1960) filminde Marion Crane’in çaldığı para, MacGuffin işlevi gören unsurlardır. Bu kullanım, Hitchcock’un filmlerinde gerilimi artırmak için hikâye içinde bir motivasyon unsuru yaratma biçimini göstermesi açısından önemlidir. Hitchcock’un filmde dikkat çeken bir tercihi de anıt heykellerin üzerinde düşman örgütün ajanlarından kaçan kahramanlarımızın üzerinde kullandığı renklerle Tornhill ve Eve’nin bazen leke gibi kaldıkları sahnede daha iyi anlaşılmasını amaçlamasıdır. Bu durum ile ilgili Bükler şunları söyler: “Bu sahnede kahramanlar öylesine küçüktür ki, Hitchcock izleyicinin onları pek iyi algılayamayacağını düşünmüş ve onlar için belirgin, çarpıcı renkler seçmiş. Eve’nin üzerinde portakal rengi, Tornhill’in üzerinde ise koyu renk bir pantolon, beyaz gömlek” bulunmaktadır (Bükler, 2000, s. 105). Filmde kesmelerle *suspense* devam eder. Bu durumu fark eden Tornhill, heykel ve Leonard yerine, âşık olduğu sevgilisi Eve’yi kurtarmayı tercih eder. Bu sırada Eve’yi parmaklarının ucundan yakalar ancak onu kurtarmaya gücü yetmez. Leonard’dan yardım ister ama o da kendisinden bekleneni yapar yani Tornhill’in uçurumda kayalıklara tutunduğu eline basar. Bu sırada yine Tanrısal bir göz gibi her şeyi takip ederek kontrol eden CIA yetkilisi, tepenin başında Vandamm’i de ele geçirmiş bir biçimde yanındaki polis yetkilisine Leonard’ı vurdurur. Böylece Tornhill ve Eve kurtulur. Filmin sonu Hitchcock’un bir başka klasiği olan ‘Mutlu Son’u – Happy End’ ile sonlanır. Tornhill Eve’yi uçurumdan kurtarıırken bir anda filmin başında gördüğümüz trenin yataklı bir kompartımanında yatağın üzerine doğru onu alıp çektiği görülür. Çiftin öpüşmesi ve trenin tünele girmesiyle film sonlanır. Böylece aralarındaki cinsellik gösterilmeden vurgulanmaktadır. Hitchcock’da bu sahneyi filmdeki “tek fallik simge” olarak yorumlamaktadır (Wood, 2004, s. 167). Son karede Tornhill’in Eve’nin elini tutarak kurtarması ve bir anda trende gözükmeleri de Hitchcock’un bir başka auteur imzası olarak öne çıkmaktadır.

SONUÇ

Alfred Hitchcock'un sinema kariyeri boyunca sergilediği titiz yaklaşım ve yaratıcı kontrol, onun auteur bir yönetmen olarak değerlendirilmesinin temelini oluşturmaktadır. Özellikle *North by Northwest* (Gizli Teşkilat, 1959) filmi, Hitchcock'un sinema anlayışını ve auteur kimliğini ortaya koyan bir başyapıt olarak öne çıkmaktadır. Hitchcock, bu filmde klasik anlatı yapısını kendi sinema diliyle zenginleştirmekte, gerilim ve mizah unsurlarını harmanlayarak izleyiciye unutulmaz bir sinema deneyimi sunmaktadır. Film, yanlışlıkla bir casus olarak suçlanan bir reklamcının hikâyesini işlerken, sıradan bir bireyin olağanüstü bir maceranın içine sürüklenmesini konu edinmektedir. Bu anlatı, Hitchcock'un toplumsal normlar ve bireysel kimlik temalarını sıkça irdelediği filmlerine özgü bir nitelik taşımaktadır. Filmin ana karakteri Roger Thornhill, Hitchcock'un sıkça ele aldığı "yanlışlıkla suçlanan kişi" temasını canlandırarak izleyicinin karakterle özdeşleşmesini sağlamaktadır. Ayrıca Hitchcock *North by Northwest* (Gizli Teşkilat, 1959) filminde auteur kuramının üç temel ölçütü olan teknik yeterlilik, kişisel tarz ve çok katmanlı anlatıya sahip olma kriterlerini bu filmde de başarıyla sergilemiştir. Bu bağlamda filmde kullanılan yenilikçi kamera açıları ve dinamik görsel anlatım, Hitchcock'un teknik ustalığını gözler önüne sermektedir. Özellikle bir ilaçlama uçağının ana karakteri açık arazide kovaladığı ikonik sahne, sinema tarihinin unutulmaz sekanslarından biri olarak kabul edilmektedir. Hitchcock'un kullandığı bu tür sahneler, yalnızca görsel bir estetik değil aynı zamanda psikolojik bir gerilim yaratma aracı olarak da işlev görmektedir. Bir diğer önemli özellik ise Hitchcock'un imzası niteliğindeki *MacGuffin* konseptinin filmde belirgin bir şekilde yer almasıdır. Kendi içinde önemsiz gibi görünen ancak filmdeki karakterlerin motivasyonuna işaret eden *MacGuffin* konsepti filmde hükümet sırlarını taşıyan mikrofilmlerdir. Bu teknikle, dikkatler casusluk ve yanlış anlaşılmalara gibi yüzeysel olaylar üzerinde odaklanırken, karakterlerin içsel çatışmaları ve duygusal gerilimleri ortaya çıkarılmaktadır. Hitchcock, böylece sıradan nesneleri ve olayları güçlü birer dramatik araç haline getirebilmektedir. Son olarak bir diğer auteur özellik ise *North by Northwest* filminde, bireyin karmaşık iç dünyasını ve toplumla olan ilişkisini sorgulayan alt metinlere sahip olmasıdır. Film, bireysel kimliğin sürekli olarak tehdit edildiği bir dünyada, insanın kendi değerlerini sorgulama sürecini ele almaktadır. Hitchcock, bu temaları ele alırken izleyiciyi bilinçaltı arzularıyla yüzleştiren psikanalitik bir derinlik sunmaktadır.

Sonuç olarak, çalışma kapsamında incelenen *North by Northwest* (Gizli Teşkilat, 1959), Hitchcock'un auteur kimliğini somutlaştıran bir eser olarak değerlendirilmektedir. Film Hitchcock'un auteur kimliğinin temel unsurlarını barındıran ve yönetmenin filmografisi içinde merkezi konumda bulunan bir eserdir. Yanlış suçlanan adam motifi, MacGuffin kullanımı, gerilim yaratma teknikleri, masumiyet ve suç arasındaki belirsizlik, kadın karakterlerin temsili ve sinematografik üslubu ile *North by Northwest*, Hitchcock'un sinematik dünyasının önemli bir parçasıdır. Çalışma kapsamında yönetmenin diğer filmleriyle yapılan karşılaştırmalar, Hitchcock'un auteur kimliğini daha net bir biçimde ortaya koyarak, *North by Northwest*'in bu bağlamdaki yerini sağlamlaştırmaktadır. Film, yalnızca teknik başarısı ile değil, aynı zamanda Hitchcock'un kişisel tarzını ve derin anlam katmanlarını sinema dili aracılığıyla aktarabilme yeteneğini de yansıtmaktadır. Bu nitelikler, Hitchcock'u auteur kuramının önemli bir temsilcisi ve modern sinemanın önde gelen isimlerinden biri haline getirmektedir.

KAYNAKÇA

- Biryıldız, E. (2010). Sinemada Akımlar (2. Baskı). Beta Yayınları.
- Bonitzer, P. (2011). Kör alan ve dekadrajlar (S. Sökmen, Ed.; İkinci Basım: Ekim 2011). Metis Yayınları.
- Büker, S. (2000). Kim korkar hain Hitchcock'tan. Öteki Yayınevi.
- Büker, S. (2010). Auteur Kurama Giriş. İçinde Sinema: Tarih Kuram Eleştiri (ss. 277-280). Kırmızı Kedi Yayınları.
- Dorsay, A. (1999). 100 yılın 150 oyuncusu (Üçüncü basım). Remzi Kitabevi.
- Hitchcock, A. (Direktör). (1959). North by Northwest [Film]. <https://www.imdb.com/title/tt0053125/>
- Monaco, J. (2005). Bir film nasıl okunur?: Sinema dili, tarihi ve kuramı: Sinema, medya ve multimedya dünyası. Oğlak Yayıncılık.
- Niş, N., & Eryılmaz, T. (1981). Sinemanın Çağdaşlaşması, Yenigerçekçilik, YeniDalgı. A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın ve Yayın Yüksek Okulu Basımevi, 143-178.
- Sarris, A. (1962). Andrew Sarris Notes on the Auteur Theory in 1962. Film Culture, 27, 1-8.
- Teksoy, R. (2005). Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi: C. 1. Cilt. Oğlak Yayıncılık.
- Truffaut, F. (1987). Hitchcock. Afa Yayınları.
- Wood, R. (2004). Hitchcock sineması (E. Yılmaz, Çev.). Kabalcı Yayınevi.