

Bilinçaltı Direksiyona Geçtiğinde - Gerilim Sinemasında Psikanalitik Alt Metinler: Duel Örneği

Volkan Erol*

Özet

Sanatta ve edebiyatta, bilinçaltının bir yansıması olarak yerini bulan ve insanoğlunun ayrılmaz bir parçası olan korku, ilk yıllarından itibaren sinemayı da kuşatmış; karanlık sinema salonlarındaki devasa perdelerden yansıyan imgeler, daha önce hiçbir ortamın yapamadığı bir şekilde, ortak korkuların, eş zamanlı olarak canlanmasını sağlamıştır. Bilinçaltındaki korkuları kaynak olarak kullanan ve bu korkuları genellikle metaforlar aracılığıyla aktarma yoluna giden korku ve gerilim sineması, psikanalizin film çözümlemelerinde bir yöntem olarak kullanılmasına zemin hazırlamış, yönetmenlerin de giderek psikanalize ilgi duymasına neden olmuştur. Özellikle, gerilim filmlerinin usta ismi Alfred Hitchcock, filmlerini genellikle Freudyen okumalara açık bir şekilde yapılandırmasıyla bilinmektedir. Hitchcock'tan etkilenen en önemli yönetmenlerden biri ise, Steven Spielberg'dür.

Çalışmada, Steven Spielberg'ün 1971 yapımı Duel adlı filminde, gerilim filmlerine ait kodlar, özellikle Hitchcock'un kullandığı yöntemler esas alınarak incelenecek; iktidar ve erk kavramları merkeze alınarak psikanalitik bir okuma yapılacak, filmin anlatısı ve sinematografisi ile alt metni arasındaki ilişki irdelenerek birbirlerini nasıl desteklediği ortaya konmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gerilim, sinema, psikanaliz, Steven Spielberg

* İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü
İletişim: volkan.erol@istanbul.edu.tr

Geliş Tarihi - *Received*: 26.11.2016
Kabul Tarihi - *Accepted*: 11.04.2017

When the Subconscious Goes to Steering - Psychoanalytic Subtexts in Thriller Cinema: The Example of Duel

Volkan Erol*

Abstract

Fear, an inseparable part of humanity, manifests itself in art and literature as a reflection of subconscious, also occupies cinema since its beginning. Images that reflected from gigantic screens in the darkness of movie theaters, manage to revive collective fears simultaneously unlike any other medium. Horror, thriller and suspense films, which use subconscious fears as a source and more often than not, prefer to use metaphors while narrate them, prepare the ground for psychoanalytic film analysis, also in time, more and more directors tend to use psychoanalysis in their films. Especially Alfred Hitchcock, master of suspense, known for his use of Freudian subtexts. Steven Spielberg is one of the most important directors who is influenced by Hitchcock.

In this paper, Duel, directed by Steven Spielberg in 1971, will be studied; conventions and codes of thriller movies will be analyzed along with a psychoanalytic reading. Correlation between its narration and subtext and their consistency will be examined.

Keywords: Thriller, cinema, psychoanalysis, Steven Spielberg

* İstanbul University, Faculty of Communication, Department of Radio, TV and Cinema
Contact: volkan.erol@istanbul.edu.tr

Received – *Geliş Tarihi*: 26.11.2016
Accepted – *Kabul Tarihi*: 11.04.2017

Giriş

Gerilim, ilk zamanlarından günümüze kadar sinemanın en önemli öğelerinden biri olmuştur diyebiliriz. Sinemanın kurucularından olan Lumiere kardeşlerin *L'Arrivéed'un train en gare de La Ciotat* (*Trenin Gara Girişi*, 1895) adlı 50 saniyelik belge film niteliğindeki filmleri de bir bakıma gerilim filmidir. Hellmuth Karasek, *Der Spiegel'* de şöyle yazmaktadır:

Bir kısa filmin özellikle kalıcı bir etkisi oldu,;evet, korkuya, dehşete ve hatta paniğe neden oldu (...) Bu film L'Arrivéed'untrain en gare de La Ciotat (Trenin Gara Girişi) adlı filmde (...) Sinematografik trenin siyah beyaz renklerde kırpışan (doğal renklerde ve doğal boyutlarda değil) izleyiciye doğru hızla ilerlemesine ve eşlik eden tek sesin filmin perforasyonuyla meşgul olan projektörün dişlilerinin monoton tıkırtısı olmasına rağmen, salondaki izleyiciler fiziksel olarak tehdit edilmiş hissettiler ve paniklediler (Karasek'ten aktaran Loiperdinger, 2004, s.90).

Gerilim, senaryo, kurgu, ışık ve ses gibi sinemasal araçlardan yararlanarak seyircide psikolojik bir etki oluşturmayı amaçlar. Özellikle montaj Hitchcock için gerilimi yaratmada en önemli araçtır. Sapık filminde bir dakika içinde 70 ayrı çekimi, aralıksız devam eden bir olay ve korkutucu bir bıçak saldırısı içinde iç içe geçirerek gerilim yaratan (Monaco, 2000, s. 172) Hitchcock, montaj üzerine düşüncelerini şu şekilde dile getirir:

"Biz buna kesme (cutting) diyoruz, ama tam olarak böyle değildir; kesme, bir şeyi bölmeyi ima eder, aslında toparlama demeliyiz (assembly), bir mozaik, bütün yaratmak için parçaların toplanması. Montaj, film parçalarının göz bir fikir yaratmadan önce hızlı bir başarıyla bir araya getirilmesidir" (Jessica Hands, 2016).

Pascal Bonitzer'e göre gerilim gerçekten de bir montaj ürünüdür:

"Boyna 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 hâlâ geniş ölçüde bu montaj ilkesine dayanır" (Bonitzer, 2006, s. 37).

Gerek kurgu, gerekse diğer sinemasal araçların izleyicide herhangi bir duyguyu yaratmak amacıyla kullanılması insan psikolojisini sinemanın, özellikle de gerilim türünün başvurduğu önemli bir kaynak haline gelmiştir.

Bunun yanında türün ustası sayılan Hitchcock da dâhil olmak üzere, yönetmenler filmlerinde psikanalize de oldukça sık yer vermektedirler. Hitchcock'un özellikle Freud'dan yararlandığı bilinmektedir.

Gerilimin ne olduğuna, gerilimi neyin yarattığına dair ise birden fazla yaklaşım bulunmaktadır. Kimileri izleyicilerin olayı önceden bilmesinin gerilim yaratacağını savunurken kimileri izleyici filmde ne olacağını bilmediği takdirde gerilimin oluşabileceğini dile getirmektedir (Kubova, 2011, s. 44).

İlk yaklaşımı savunan Hitchcock, görüşünü daha iyi açıklayabilmek için masanın altındaki bomba örneğini kullanır. Masanın etrafında beş dakika boyunca beysboldan bahseden dört kişi bir bombanın patlamasıyla havaya uçtuklarında izleyiciler on saniye boyunca şoka girecektir. Ancak olayın başında izleyicilere masanın altında bir bomba olduğu ve beş dakika içinde patlayacağı bilgisi verilirse beysbol hakkındaki konuşma gerilimli bir hal alacak, izleyicilerin duygusu tamamen farklı olacaktır (American Film Institute, 2008). Hitchcock, filmlerini, bu gerilim (*suspense*) duygusu üzerine inşa etmektedir.

Dolayısıyla “gerilim bir duygudur, hikâyenin gidişatı hakkında bir şeyler öğrenme tutkusudur. Belli anlatsal özelliklerle izleyicinin zihninin birbirini etkilediği bilişsel bir süreçtir” (Kubova, 2011, s. 45). Hitchcock, bu bilişsel süreci, gerilimi oluşturan unsurları filmdeki karakterlerden saklayıp, izleyicilere sunarak, onları bilgilendirerek gerçekleştirmektedir.

Hitchcock, her ne kadar, seyirciyi bilgilendirmenin, gerilimi inşa etmek açısından daha önemli olduğunu savunsa da, kimi zaman bu yöntemden uzaklaştığı da görülmektedir. *The Birds* (Kuşlar, 1963) bu durumun en belirgin örneklerinden birini oluşturmaktadır. Kuşların neden saldırdığı bilinmemekte, bütün film bu gizem üzerine temellenmektedir. *Psycho*’da (Sapık, 1960) ise “Marion’un duşta öldürülmesi (masum izleyiciler için) büyük bir sürprizdir ve sevgilisi ile kardeşinin kaybını araştırmasıyla başlayan, filmin doruk noktasında ise büyük bir şok yaratan yeni bir gerilime öncülük eder” (Lütticken, 2006, s. 97). Böylelikle Hitchcock, şok ve gerilimi (*suspense*) ustalıklarla birleştirmektedir, “Hitchcock’un, ‘gerilimin ustası’ olarak konumlandırılması, çoğunlukla bu diyalektiği etkili bir şekilde kullanmasından ileri gelmektedir” (Lütticken, 2006, s. 96-97).

Wenzel’in de belirttiği gibi “temel olarak gerilim, şüphenin olduğu yerlerde yaratılmaktadır ve izleyicinin bilgiyle doldurmak isteyeceği boş film noktalarından ortaya çıkar” (Wenzel’den aktaran Kubova, 2011, s. 45). Dolayısıyla gerilim, gücünü kanlı sahnelerden, şiddetten ve benzeri unsurlardan değil, seyircinin hayal gücünü ve merak duygusunu harekete geçirme özelliğinden alır ve bu yönüyle korku sinemasının alt türlerinden biri olan *slasher*’dan ayrılmaktadır. Gerilim filmlerinde görsel şoklardan ziyade olay örgüsü ön plandadır.

“Gerilim filmlerinde öykü kuşku üzerine kurulur; merak olayın çözümüne, sonucun ne olacağına yöneliktir ve zaten gerilim de buradan kaynaklanır. Bu filmlerde cinayetin gösterilmesi gerekmez, kana, tiksiniç sahnelere yer verilmez. Kötücül eylemlerden çok bunları yapanların nasıl ıslah edileceği, katilin ya da suçlunun nasıl yakalanacağı önemlidir. Bu filmlerde, ölüm tehlikesi başta olmak üzere bütün tehlikeler söz konusu olsa bile ağırlık olay örgüsündedir (...)” (Abisel, 1999, s. 155,156).

Gerilim filmlerinde üzerinde durulması gereken noktalardan bir diğeri ise özdeşleşmedir. Gerilim filmlerinde özdeşleşme, çok boyutlu olarak gerçekleşmekte; seyirci yalnızca kahraman/kurban ile değil, filmin kötü karakteriyle, katille/suçluyla da özdeşleşmektedirler. Kurbanla özdeşleşerek onun korkularını paylaşan, mücadelesine ortak olan seyirci, otoriteye meydan okuma, toplumsal baskılardan, engellemelerden kurtulma gibi gerçek hayatta bastırıldığı arzularını ise, her ne kadar filmin sonunda kahramanın kazandığını görmek isteseler de, suçluyla özdeşleşerek gerçekleştirmektedir (Indick, 2007, s. 29).

Jaws (Denizin Dişleri, 1975) ve *Jurassic Park* (1993) gibi gişe filmlerinin yönetmeni olan Amerikalı yönetmen Steven Spielberg de, *Close Encounters of the Third Kind* (Üçüncü Türden Yakınlaşmalar,1977), *E.T.* (1982), *A.I. Artificial Intelligence* (Yapay Zekâ, 2001), *Minority Report* (Azınlık Raporu, 2002) *Raiders of the Lost Ark* (Kutsal Hazine Avcıları, 1981) gibi filmlerle gerilime, gizeme, bilim kurgu sinemasına ve fantastik sinemaya olan ilgisini belli etmektedir. Uzaya, uzaylılara ve dolayısıyla bilim kurguya olan merakı ise geçmişine dayanmaktadır. Spielberg'in babası bilime ve astronomiye olan ilgisini onunla paylaşmış, ayrıca Spielberg gençken babasıyla birlikte bir meteor yağmuruna şahit olmuştur. Spielberg o anı çok değerli bulduğunu söylemektedir (Powers, 2005, s.10, 11).

Ancak her ne kadar fanteziye eğilimi bulunsa da *Empire of the Sun* (Güneş İmparatorluğu,1987), *Schindler's List* (Schindler'in Listesi, 1993), *Saving Private Ryan* (Er Ryan'ı Kurtarmak, 1998) gibi hem eleştirmenler tarafından başarılı bulunan hem de gişede başarılı olan gerçekçi filmlere de imza atmıştır. Spielberg'in vazgeçemediği şey ise, gerilim, macera ve heyecandır.

Hitchcock gibi Spielberg de çağının bütün teknik imkânlarını kullanarak anlatsını güçlendirmeye çalışan bir yönetmendir (Clarke, 2004, s. 14). *Jaws*, *Jurassic Park* gibi filmlerinde animatronik (robottan ziyade canlı gibi görünen ve hareket eden hayvanlar yapabilmek için mekatronik¹ teknolojisinin kullanımı) maketler kullanan Spielberg böylece filmler her ne kadar fantastik bir anlatıya sahip olursa olsun, seyirciyi kurduğu dünyanın içine çekebilmeyi başarmış ve bu yolla, sağlamak istediği heyecan ve gerilimi başarılı bir şekilde yansıtabilmiştir. Her ne kadar günümüzde CGI, bu tür maketlerin yerini alsa da, animatronik maketler kadar gerçekçi bir izlenim yaratamamaktadırlar.

Spielberg'in bu yönelimini *Duel*'de de görmek mümkündür. Spielberg, çekimlerin stüdyoda yapılmasına yönelik taleplere karşı çıkmıştır.

"Spielberg, gerçek bir arabayı gerçek bir mekânda sürülürken çekmek konusunda ısrarcıydı. Bu savaşı kazandı ve böylece seyirciden, 'muş' gibi yapan stüdyo çekimlerine inanmasını istemek yerine; tır, insanı yok etmeye çalışırken onlara gerçekten düşman bir mekânda

¹ Makine mühendisliği, elektrik mühendisliği, kontrol mühendisliği ve bilgisayar mühendisliğinin kompozisyonundan oluşan bir tasarım süreci.

bulunma deneyimi yaşatmaya yönelik kararlılığını vurgulamış oldu" (Wasser, 2010, s. 51).

Uzaylı yaşam formlarının yanında güçlü bir baba figürünün eksikliği, kayıp çocuk gibi temaları kullanan ve görsel bir motif olarak da parlak ışık kullanımı benimseyen Spielberg'in filmleri psikanalize de açıktır. Andrew M. Gordon'a göre Freudyen ve Jungyen çerçevede Spielberg'in filmleri iyi bir analizi hak etmektedir (Hall, 2016).

Çalışmada, Spielberg'in *Duel* adlı filmi çözümlenecek ve şu sorulara yanıt aranacaktır:

-Film, gerilimi nasıl sağlamakta, sinemasal araçları nasıl kullanmaktadır?

-Kullanılan kodlar psikanalitik yan anlamlara sahip midir? Sahipse, filmin anlatısına nasıl bir katkısı olmaktadır?

Çözümlemede psikanalizden ve göstergebilimden yararlanılacaktır. Göstergebilimsel analiz yapılırken, Ferdinand'ın de Saussure'ün göstergebilim üzerine olan çalışmalarını sinemaya uygulayarak sinema göstergebiliminin öncülerinden olan Christian Metz'in, filmin hammaddesi adını verdiği ve anlamı yaratan unsurları üzerinde durulacaktır:

"-Fotoğrafik, hareket eden veya bunları birleştiren imgeler, perde dışından okuduğumuz bütün yazılı materyalleri içeren grafik çizimler, kaydedilmiş konuşmalar, kaydedilmiş müzik, kaydedilmiş gürültü veya ses efektleri" (Andrew, 2010, s. 325).

Bu unsurların yanında kamera hareketleri, kurgu gibi anlam yaratmaya yardımcı olan teknikler de çözümlenmeye dâhil olacaktır.

Metz'in yaklaşımlarını da etkilemiş olan psikanalitik çözümleme ise, sinemanın, bilinçaltının bir yansıması olduğu düşüncesi ile yola çıkmaktadır. Psikanalitik yaklaşım sinema ile düş arasında bir benzerlik kurmakta, sinemanın gerçeklerin yansıması yerine zihinsel bir süreç olduğunu savunmaktadır. "Artık sinema varolan toplumsal koşulların sınırlamalarına karşı bir başkaldırı, bir manifestasyon değil, toplumsal koşullar 'üzerine bir düşünme'dir." (Türkoğlu, 2010, s. 148)

Bu çerçevede, sinematografik araçlar vasıtasıyla oluşturulan göstergeler ve bu göstergelerin düz anlam ve yan anlamları incelenecektir. Büker'in de ifade ettiği gibi, sinemada görüntünün göstereni gerçeğe çok benzemekte dolayısıyla yarattığı düz anlam da çok güçlü olmaktadır. Görüntülerin sunumu, kendinden önce ve sonra gelen görüntülerle ilişkisi gibi faktörler ise yan anlamlar oluşturmaktadır. "Yönetmen bu düzenlamalı görüntülerle yananlam yaratmak için nasıl *çekeceğini* ve *nasıl sunacağını* düşünmek zorunda. Yönetmen dizisel bağtıdan bir seçim yapar. Yani pek çok olası çekim arasından birini seçer. Nesneyi renkli ya da siyah beyaz gösterir. Bu durumda yananlam dizisel bağtıya bağlıdır." (Büker, 2010, s. 51).

Duel, bu kapsamda çözümlenecek ya da daha doğru bir şekilde ifade etmek gerekirse, düz anlamının ötesine geçilerek filme yönelik daha kapsamlı bir okuma yapılmaya çalışılacaktır; çünkü Metz'in de belirttiği gibi "bir filmi açıklamak zordur, çünkü anlamak kolaydır. Görüntü, kendisini, kendisi olmayan her şeyi engelleyerek zihnimize yükler." (Metz, 1991, s. 69).

Duel

Film bir arabanın kapısının kapanması ve ardından motorunun çalıştırılması ile başlamaktadır. İzleyici yalnızca sesleri duyar, ekran karanlıktır. Kamera geriye doğru kayar ve karanlık mekânın garaj olduğu anlaşılır. Yaklaşık 4 dakika boyunca kamera, arabayla birlikte yol alır ve yolları gösterir. Sekansta, zincirleme kurgu tekniğine oldukça fazla yer verilmiştir.



Görsel 1

Yollardan ve radyodan gelen sesler dışında sekansta herhangi bir müzik bulunmamaktadır. Filmin müzikleri, Billy Goldenberg'e aittir ve Bernard Herrmann tarafından bestelenen *Psycho*'nun müziklerini andıran bir şekilde gerilimli ve ürkütücüdür. Filmin geneli de çok az diyalog içermektedir. Uzun metraj sessiz bir film çekmek isteyen Spielberg, senaryodan pek çok diyalogu çıkarmış, bu sayede kahramanın kendi paranoyak dünyası içinde tecrit olduğu hissini yaratmıştır (Gordon, 1989, s. 199,200).

Sekans filmin otoyolda geçen bir film olduğunu açık bir şekilde vurgulamaktadır. Sürekli değişen yol görüntüleri ve değişen radyo kanalları izleyiciyi tetikte tutmakta ve beklenti içine sokmaktadır.

Sekansta dikkati çeken noktalardan bir diğeri ise kameranın konumudur. Kamera, alt açı olacak şekilde, arabanın farlarının bulunabileceği bir konuma yerleştirilmiştir. Bu durum,

yolu şoförün değil, arabanın gözünden izlediğimiz hissini uyandırmakta ve arabayı kişileştirmektedir.

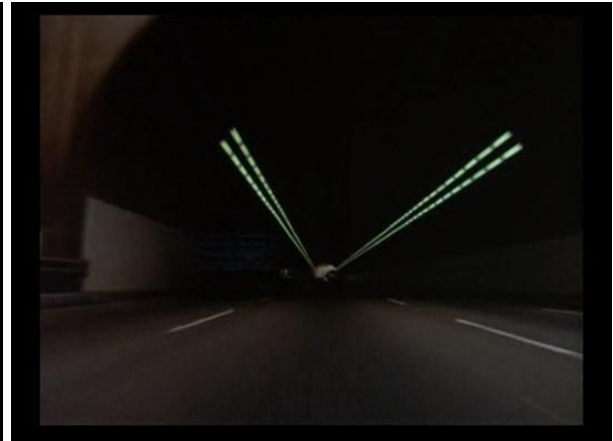
“Filmin televizyon sürümü David çoktan açık otoyola çıktığında başlarken sinema sürümü arabanın tamponuna sabitlenmiş kameranın alt açıdan, araba orta sınıf bir evin garajından çıkarken yaptığı çekimlerle ve bir seri zincirleme kurgu aracılığıyla banliyö mahallesinden Los Angeles merkezine ve oradan da nihayet otoyola gidişini göstermesiyle başlar, böylece karakterin banliyönün güvenliğini terk ederek yabana girişini görsel olarak pekiştirir ki bu durum David’in arabasının otoyoldaki tecridi ve dağ manzarasının çoraklığı ile karakterize edilmiştir” (Kendrick, 2014, s. 30).

Aynı zamanda, alt açının seçimi, yolu ve yolda karşılaşılan nesnelere aşağıdan görmemiz nedeniyle bir küçülme duygusu yaşamamıza neden olmakta, ileriki dakikalarda kahraman ile beraber seyircinin de bir av haline geleceğinin sinyallerini vermektedir. “Spielberg kamerayı, seyircilerin de kahraman ile beraber şehri terk ettiğinden emin olmak için, arabanın görüş açısını (sürücününkini değil) verecek şekilde önüne yerleştirir” (Wasser, 2010, s. 49-50).

Yol boyunca araba tünellerden geçmektedir. Freud’a göre tüneller, vajinanın, rahmin ve doğumun sembolüdürler (Chalquist, 2016). Dolayısıyla psikanalitik bir yaklaşım benimsediğimizde, yol ve tüneller, filmin başkarakterinin doğumunu sembolize etmektedir denilebilir. Yani, karakter henüz olgunlaşmamış, psikolojik gelişimini tamamlamamış ve iktidar sahibi olamamıştır. Gordon da karanlık garajdan başlayıp otoyola uzanan sekansı, doğum olarak yorumlamaktadır: “ (...) eğer dilersek bu açılışı Mann’in rahmi terk edip dünyaya girişi olarak değerlendirebiliriz. Ama bu, tehlikeli bir dünyadır (...) ” (Gordon, 1989, s. 206).



Görsel 2



Görsel 3

Filmin başlamasından yaklaşık üç buçuk dakika sonra kamera arabanın görüş açısından çıkar ve yine alt açıdan, dikenli tellerle çevrili çitlerin arkasından, arabayı görürüz.



Görsel 4



Görsel 5



Görsel 6

Sekansta görülen diğer yolların aksine bu yol ıssızdır. Çitler ve dikenli teller, yolun ıssızlığı ve kameranın açısıyla birleştiğinde tehlikeli bir bölgeye girildiği yönünde bir izlenim uyandırılmaya çalışıldığını söyleyebiliriz. Spielberg, yavaş yavaş gerilim unsurlarını inşa etmektedir.

Kullanılan araba olan kırmızı Plymouth Valiant üzerine Spielberg, arabanın markasını önemsemediğini ancak renginin üzerinde durduğunu, ıssız otoyolda yapılan genel çekimlerde belirgin olabilmesi için kırmızıyı tercih ettiğini söylemiştir (Spielberg, 2016). Dolayısıyla arabanın rengi, filmi daha dikkat çekici kılabilme açısından önemli bir unsur haline gelmiştir.

İssız otoyolda zincirlemeyle birbirine bağlanan yaklaşık 1 dakikalık bir dizi çekimden sonra şoförün, yani David Mann'in bakış açısından yolu görürüz. Bu kez bakış açısının kime ait olduğu konusunda bir karışıklık yoktur çünkü kamera alt açığa yerleştirilmemiştir. Az sonra kamera bir pan ve tilt hareketiyle David Mann'in gözlerinin yansıdığı dikiz aynasına doğru yönelir ve başkarakteri böylece ilk olarak dikiz aynasından ancak parçalı bir şekilde görürüz. Mann'i tamamen gördüğümüzde ise verdiği izlenim onun sinik bir karakter olduğudur. Spielberg, Mann'i şu şekilde tanımlamaktadır:

“Duel’in kahramanı, banliyönün modern yapısı tarafından izole edilmiş tipik bir alt orta sınıf Amerikalıdır. Pazar günü başlar: arabayı, yıkamaya götürürsün. Araba kullanman gerekmektedir ama sadece bir blok ötededir. Araba yıkanırken çocuklarla yakındaki bir yere gidersin ve onlara Diary Queen’den dondurma alırsın, sonra yedi milyon hamburgerin satıldığı plastik McDonald’s’ta öğle yemeği yersin. Sonra oyun odasına gidersin ve biraz oyun oynarsın: Tank, Pong ve Flim-Flam. Döndüğünde araban kurumuştur, gitmeye hazırdır; arabana atlar, plastik Magic Mountain eğence parkına gider, bütün gününü abur cubur yiyerek geçirirsin. Daha sonra arabayı bütün kırmızı ışıklarda durarak eve doğru sürersin, karın akşam yemeğini hazırlamış, beklemektedir. Hazır patates ve yapay oldukları için kolesterolsüz olan yumurta yersin- ve bu adamın bütün gün yaşadığı fanteziye karşı olarak gerçeklik haline gelen, televizyon setini açarsın (...) Sonunda haberleri görürsün, ancak dinlemek istemezsin çünkü primetime’da karşı karşıya kaldığın gerçeklikle uyumlu değildir. Bütün bunların sonunda ise uykuya dalar ve hafta sonu Amerikasını destekleyecek kadar para kazanma hayalleri kurarsın.

İşte Duel’de resmedilen adam böyle bir adamdır. Böyle bir adam, televizyonun bozulması ve tamirciyi çağırmaktan öte bir şey tarafından meydan okunmayı asla beklemez” (Pirie, 2016).

Mann’in karakteriyle ilgili en büyük ipucu ise radyo programından gelmektedir. Mann, yol boyunca radyo kanallarını sürekli değiştirmektedir. Ancak kamera ilk defa Mann’in/arabanın bakış açısını terk edip, genel çekimle yolu ve arabayı beraber gösterdiğinde Nüfus Sayım Bürosu’yla ilgili bir programı açar ve kanalı değiştirmez. Nüfus Sayım Bürosu’na gelen bir telefonda, dinleyici sayım formlarını doldurduğunu ve feci bir sorunu olduğunu belirtir. “Aile reisi siz misiniz?” sorusunu nasıl cevaplayacağını bilememektedir. Aile reisliğini ilk günden karısına kaptırdığını ve karısının çalışıp kendisinin ev işlerini hallettiğini söyler. “Evin erkeği ben olmama rağmen aile reisi ben değilim” derken Mann’in dikiz aynasından yansımaları görürüz. Mann ile Nüfus Sayım Bürosu’nu arayan dinleyicinin sorunları aynıdır. Mann de iktidar sahibi değildir ve bu durum onu rahatsız etmektedir. Mann, film boyunca görüleceği üzere, “güç, hâkimiyet, otorite, duygusallıktan uzaklık, heteroseksüellik, homofobik olma, yarışmacılık, iş-güç sahipliği, spor dallarından birisi ile uğraşma, cinsel olarak aktif olma ve risk alabilme” (Connel ve Sancar’dan aktaran Yavuz, 2014, s. 112) gibi özelliklerle bağdaştırılan hegemonik erkek tanımına uymamaktadır. Bu çerçevede, David Mann’in, rastlantısal sayılamayacak olan soyadı (Mann- man [erkek]) bir ironi yaratmaktadır.



Görsel 7



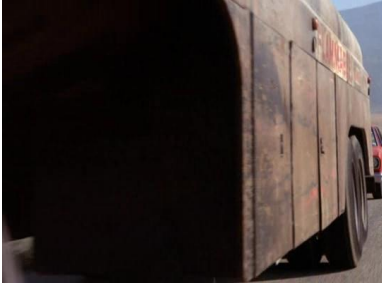
Görsel 8

Daha sonraki çekimlerde Mann arabayı kullanırken gösterir. Bu sırada arabanın camından, arabanın önünde giden tır gözüktür. Mann, tırın egzoz dumanından rahatsız olur. Bu sahne, tırın Mann için bir tehdit oluşturacağını sinyallerini vermektedir. Ayrıca tırın arkasında büyük harflerle yazan “alev alabilir” uyarısı yine tırın tehdit edici özelliğini ön plana çıkarmaktadır.



Görsel 9

Spielberg, Mann için uyguladığı yöntemi tır için de kullanır. Önce arkasını gösterdiği tırın, daha sonra geriye doğru kayma hareketiyle yanını, daha sonra alt açıdan önünün bir kısmını, en sonunda ise dikiz aynasından gene önünün küçük bir kısmını gösterir. Bu çekimler (geriye kayma ve alt açı) tırın büyüklüğünü ve tehdit edici özelliğini vurgularken aynı zamanda filmin diğer bir başkarakterinin, yani tırın gizemini korumakta, basamak basamak gerilimi oluşturmaktadır.



Görsel 10



Görsel 11



Görsel 12

Mann, tırı sollar. Tatmin olmuş gözükmetedir. Bu sırada Nüfus Sayım Bürosu'nu arayan dinleyici de derdini anlatmaya devam etmektedir. İnisiyatifi ele almak istediğini ve bu yüzden formu karısının değil kendisinin doldurduğunu anlatır. Bu sırada kamera, direksiyonu ve Mann'in direksiyonu tutan elini gösterir.

Filmin içeriği kapsamında direksiyonun kontrolü ve iktidarı sembolize ettiğini söylemek mümkündür. Mann, kendinden (ve kendi arabasından) çok daha güçlü ve iri olan bir aracı sollamaktan keyif almıştır ve bir an içinde olsa kontrol kendinde gibi hissetmektedir. Ancak tır Mann'i tekrar sollar ve Mann öfkelenir, tırı tekrar sollar ve güler. Benzin almak için durakladığında tır da aynı istasyona yanaşır.



Görsel 13



Görsel 14



Görsel 15

Tırın, Plymouth'un yanında çerçeveselenmesi, Mann'in güçsüzlüğünü ve sinikliğini daha da belirginleştirmektedir. Mann, tırın sürücüsünü görmeye çalışırken istasyondaki görevli arabanın camını temizlemek için su sıkır. Camı temizleyip uzaklaştığında sürücü inmiştir. Mann, meraklı bir şekilde tırı gözlemeye devam eder ve sürücünün tırın arkasında lastiklere vurduğunu görür. Tırın ve sürücünün gizemi devam ederken, gerilim de artmaktadır. Spielberg hem Mann'in hem de izleyicinin zihninde, tırın Mann için bir tehdit oluşturduğu konusunda şüpheler uyandırmakla beraber bunu kesinkes belli edecek herhangi bir girişimde bulunmaz ve Hitchcockyen *suspense* kavramını başarıyla kullanır. Buckland de, Spielberg'in, film boyunca kullandığı teknikler ile gerilimi (*suspense*) etkili bir şekilde adım adım artırdığını belirtmektedir. Omuz üzerinden yapılan çekimler ve bakış açısı çekimleri ile birlikte kullanılan iç monolog, Mann'in düşüncelerine erişmemizi ve onun korku ve kaygılarını paylaşmamızı sağlar. Ayrıca Spielberg, ender olarak görülen bir karar vererek eş zamanlı olarak birden fazla kamerayla farklı açılardan çekim yapmış, böylece kurgu esnasındaki

seçeneklerini artırmış, çekimlerin nasıl birleştirileceğinin kararını tamamen kurgu odasında verilebilmesine olanak sağlamıştır (Buckland, 2006, s. 76,80).

Duel, yalnızca *suspense* kullanımıyla değil, diğer pek çok yönden de Hitchcock filmleri ile ortak noktalara sahiptir:

*“Kahraman, bütünüyle tesadüf eseri belaya bulaşan sıradan bir insandır. Kaos ve şiddet patlak verir ve rahat düzenini tamamen bozar. Gün ışığından korkunç ve garip olaylar meydana gelir. Kahramanın hayatı tehlikededir, kötücül bir güç tarafından takip edilir (...) *Duel*’de, tipik bir Hitchcock filminde olduğu gibi, kahraman, güvenli, günlük kimliğinden çıkartılır ve erkekliğini, gizli dayanıklılık, beceriklilik ve cesaret kaynaklarını bularak kanıtlamak zorundadır” (Gordon, 1989, s. 200).*

Görevli, Mann’e yeni bir radyatör hortumu taktırması gerektiğini belirtir. Mann, “sonra taktırım” der ve görevli de “patron sensin” diye yanıtlar. Bunun üzerine Mann, “evimde bile değilim” cevabını verir. Filmin başından beri ima edilen durum Mann’in kendi ağzından açıklanmıştır. Mann, iktidar sahibi olmayan ve bu durumdan dolayı rahatsızlık duyan bir erkektir. Bir sonraki sahnede yaptığı telefon konuşması bu durumu daha da belirginleştirmektedir:

*“- (...) Ben, sadece özür dilemek istemiştım.
-Özür dilemek zorunda değilsin.
-Biliyorum ama istedim işte.
-Bu konuda konuşmak istemiyorum.
-Belki de konuşmalıyız.
-Konuşursak kavga ederiz. Sen de bunu istemezsin değil mi? Elbette istemezsin.
-Bu da ne demek şimdi?
-Boş ver.
-Bunun ne demek olduğunu biliyorum. Çıkıp Steve Anderson’ı dışarı çağırıp, yumruklarımınla ona meydan okumam gerektiğini düşünüyorsun.
-Hayır, elbette öyle değil. Ama dün gece olup bitenlerden sonra en azından adama bir şeyler söyleyebilirdin. Herkesin önünde neredeyse bana tecavüz edecekti.”*

Görüldüğü üzere Mann, karısını korumak için dahi kavga etmek şöyle dursun bir söz söylemeye çekinen bir karakterdir. Evde baskın olan kadındır. Film, her fırsatta Mann’in iktidarsızlığını vurgulamaktadır. Telefon konuşmasına eşlik eden çekimler de bu vurguyu güçlendirmektedir.



Görsel 16



Görsel 17



Görsel 18

Mann, telefonda karısıyla konuşurken, bir kadın çamaşır makinesini kullanmak üzere içeri girer. Mann'ın görüntüsü kadının çerçeveye girmesiyle sık sık parçalanır. Spielberg, çamaşır makinesinin kapağı vasıtasıyla çerçeve içinde çerçeve kullanır ve Mann'i çamaşır makinesinin, yani toplumda genel olarak kadınla özdeşleştirilmiş bir aletin içine hapseder. Bununla beraber çerçeveye giren ve Mann'in bütünlüğünü bozan kadın da Mann'in kişiliğinin kadınlar tarafından bastırıldığının bir göstergesi olarak okunabilir. Mann "kendini eksik bir erkek gibi hisseder çünkü kadınlar tarafından tahakküm altına alınmıştır" (Gordon, 1989, s. 206). Espinosa, çamaşır makinesinin kapısını rahme benzetir ve kapı tarafından çerçevenmiş, yutulmuş Mann'in, böylece önemsizleştirildiğini öne sürer (Espinosa, 2016).

Film, saldırganın motivasyonunun hiçbir zaman öğrenilememesi bakımından *The Birds*'e benzemekle birlikte, Espinosa, filmin alt metninin *Vertigo* (*Ölüm Korkusu*, 1958) etkileri taşıdığını belirtmektedir. "...emekli olmuş bir dedektif, erkek iktidarsızlığının bir metaforu olarak, ne zaman yüksek bir yere çıksa baş dönmesi yaşamakta ve sevdiği kadını kurtarmak için merdiveni çıkamamaktadır" (Espinosa, 2016).

Yola çıktıktan sonra tır, Mann'e yeniden yetişir. Mann bu sefer tıra yol verir. Ancak tır, Mann'i geçmesine rağmen hızlanıp ilerlemez ve sürekli Mann'in önünü kesmeye çalışır.

Mann bir yolunu bulup tırı geçse bile bir süre sonra tır ona yetişir ve hafifçe çarpar. Mann artık gerçekten endişelenmeye başlamıştır. Spielberg, Mann'in, yolun ve tırın çekimlerini kesmeyle hızlı bir şekilde birbirine bağlayarak tempo sağlar. Özellikle yol çekimleri hız duygusunun oluşmasında oldukça etkili olmaktadır. Fondaki tek müzik, Plymouth'un radyosunda çalan müziktir. Tırın kornası ise hem Mann'i hem de izleyiciyi irkiltmekte ve germektedir.

Spielberg alt açıları ve eğik çerçeveleri de sıklıkla kullanır ve simetriden kaçınarak dengeyi bozar, böylece çekimleri daha enerjik bir hale getirir.

Tırın, Mann'e karşı ciddi bir tehdit oluşturduğu anlaşıldığı andan itibaren fon müziği devreye girer ve gerilimi artırmaya yardımcı olur. Mann'in korku dolu yüzü, Plymouth araba, hız göstergesinin ibresi, arabanın aynalarında görülen tır ve zoom out gibi kamera hareketleri hızlı bir şekilde birbirine bağlanır.

Mann'i kovalayan tır, sürücüsünü film boyunca göremememiz açısından önemlidir. Tır, böylece kendi başına hareket eden bir nesneye dönüşür ve kişileşir. Ayrıca sürücünün, en azından görünürde, olmayışı, "kontrolsüz bir beyin ya da bilinçsiz bir bilinçdışı göstergesini" çağrıştırmaktadır (Demirci,2006, s. 76).

"[Sürücü] asla bütünüyle görüntülenmez, ya da yüzü görülmez. Sonuç olarak, tır görünüşte sürücüsüz kalır ve kahraman bir insan tarafından değil de bir makine tarafından takip ediliyormuş gibi gözükür – hem de akıldışı, şeytani bir gücü cisimleştiren bir makine" (Gordon, 1989, s. 200).

Şekil ve boyut itibariyle güçlü bir fallik obje olduğunu da göz önünde bulundurduğumuzda, tırın aslında Mann'in iktidarsızlığı karşısındaki korku ve çaresizliğinin cisimleşmiş şeklidir diyebiliriz. Tır şeklinde cisimleşen korku, Mann'i kovalamakta, daima önüne çıkmakta ve peşini bırakmamaktadır. Spielberg, tır dışında, sürücünün sivri uçlu kovboy çizmeleri, benzin pompası gibi pek çok fallik sembolü de filmin içine yerleştirmiştir (Espinosa, 2016).

Spielberg film için bir dizi tır arasından 1955 Peterbilt 281'i seçme nedeninin Peterbilt'in uzun motor kapağının, çift ön camının ve yuvarlak farlarının, tırın tehdit edici kişiliğini artıran bir yüz havası vermesi olarak açıklamaktadır. Ayrıca Spielberg, tırın ön tamponuna çeşitli lisans plakaları asarak sürücünün bir seri katil olduğu imasında bulunmak istediğini belirtmiştir. Spielberg tırın canlı gibi görünmesini istemiş ve Mann'e saldırdığı sahnelerdeki çekimleri bu izlenimi verecek şekilde filme almaya çalışmıştır (Darren Fuge, 2015). Spielberg'in filmlerinde sıklıkla görülen, insanların acımasız canavarlar tarafından kovalanması teması, bu açıdan ilk olarak *Duel'* de kendini göstermiştir. "*Duel'* de canavar, mekanik,18 tekerlekli, canlı gibi gösterilecek şekilde çekilmiş bir tırdır" (Clarke, 2004, s. 26).

Mann, tırın saldırıları sonucunda yoldan çıkar ve kaza yapar. Yolun kenarındaki kafeden bir şeyi olup olmadığını öğrenmek için gelen adama durumu anlatmaya çalışır ve bir tırın onu kovalayıp öldürmek istediğini söyler. Adam ise inanmamış görünmektedir. Mann, evin dışında da tıpkı bir çocukmuş gibi dikkate alınmamaktadır.

Kafeye girip yüzünü yıkayan Mann'i kamera omuzda takip eder. Oluşan sarsıntılı hareket, Mann'in yaşadığı sarsıntıyı yansıtır gibidir. İlk defa Mann'in kafa sesini duyarız. İzleyici böylece Mann'in iç dünyasına sokulmaya ve yaşadığı gerginliği yaşamaya davet edilmektedir.

Mann bir masaya oturmak üzereyken, camın arkasından tırı görür. Endişeli şekilde masaya oturur. Fondaki müzik takip sahnesinde çalan müziğin aksine daha ağır ve gizemlidir.

Sekans, Mann'in paranoyası üzerine kurulmuştur ve gerilimi bu paranoya üzerinden sağlar. Mann, teker teker kafedeki müşterileri gözden geçirir. Botlarına bakarak sürücünün daha önce gördüğü botlarla benzerlik kurmaya çalışır. Kamera Mann'in bakış açısına da geçer ve böylece Mann'in paranoyası izleyicinin de paranoyası haline gelir.



Görsel 19



Görsel 20

Kendini sürücünün saldırısına devam etmeyeceği yönünde inandırmaya çalışan Mann, bir yandan ne yapması gerektiğini düşünmektedir. Mann'ın peçeteyi parçalayan eline yapılan yakın çekimler ve yüz çekimlerinde kullanılan eğik çerçeveler gerilimi artırmada önemli rol oynamaktadırlar.

Mann, her seferinde farklı bir müşterinin yanına giderek farklı bir diyalog kurduğu sahneler hayal eder ve bu sahnelerde kamera yine Mann'ın bakış açısından çekim yapmaktadır. Böylece Mann ile birlikte izleyici de sürücünün kim olduğunu bulmaya ve ne yapılması gerektiğini düşünmeye teşvik edilerek anlatının içine katılmaktadır.

Bu sahnede Spielberg, Mann'ın ve izleyicinin beklentileriyle oynar. Müşterilerden biri lokantadan çıkar, tıra doğru yürür. Sürücünün o olduğunu zannederiz ama kamyonetini tırın arkasına park etmiş olduğunu anlarız.

Botlarına bakarak sürücü olduğuna karar verdiği bir başka müşteriye doğru ilerler ve konuşmaya başlar. Yaptığı şeyi kesmesini istediğini söyler ancak müşteri anlamaz. Müşterinin alt açıdan ve geniş açılı objektifle yapılan çekimleri, konuşmaya rahatsız edici bir görünüm vermektedir.



Görsel 21



Görsel 22

Çıkan kavganın ardından sürücünün o da olmadığı anlaşılır. İç monologları aracılığıyla Mann ile özdeşleştiğimiz gibi, bu sayede onun paranoyasını ve yanlış inançlarını da paylaşıyoruz (Buckland, 2006, s. 77). Mann umutsuz bir şekilde diğer müşterileri gözden geçirirken bir motor sesi duyar. Tır harekete geçmiştir.

Mann, yola çıktıktan az sonra yolda kalan bir okul servisine rastlar. Yardım isterler. Mann, arabasıyla servis aracını itmeye çalışır ancak başaramaz. Araçtaki çocuklar Mann ile dalga geçmeye başlarlar.

Bu sırada ilerideki tünelden gelen tır gözükür. Karanlık tünelin içinde farları yanan tır, mağarada gözleri parlayan vahşi bir hayvan gibi tehdit edici gözükmektedir. Mann korkar, çocukları uyarır ve arabasına atlayıp uzaklaşır. Ancak beklenilenin aksine tır, Mann'in yapamadığını yapar ve servis aracını itmeyi başarır. Spielberg izleyicilerde beklentisi oluşturarak gerilimi yükseltmiş ancak beklentiyi boşa çıkarmıştır, tıpkı lokanta sekansında yaptığı gibi.



Görsel 23



Görsel 24



Görsel 25



Görsel 26

Filmin en önemli sekanslarından olan sekans, Mann'in iktidarsızlığını ve güçsüzlüğünü metaforlar aracılığıyla çok net bir şekilde vurgulamaktadır. Tır, Mann'in sahip olmadığı iktidardır ve onun yapamadıklarını yapmakta, aynı zamanda ona kendi iktidarsızlığını hatırlatmakta ve korkularını yüzeye çıkarmaktadır. Mann, çocukların bile ciddiye almadığı bir karakterdir.

Mann, yoluna devam eder. Spielberg duraksız bir aksiyonu tercih etmez. Adrenalinin düşmesine neden olan molalar verir. Böylece tehlikenin geçtiği izlenimini yaratır ve bir sonraki sahnenin gerilim dozu bu sayede yükselir. Mann, yolda giderken fonda eşlik eden kuş sesleri ve bu seslerin tırın motor sesi tarafından bozulması Spielberg'in seyirciyi rahatlatma-germe yönteminin en başarılı örneklerinden biridir. "Spielberg arabanın içinde ve tırın etrafında, çölün tekinsiz sessizliğiyle ters düşen bir ses kaosu yaratmaktadır" (Clarke, 2004, s. 27).

Tır hiçbir saldırıda bulunmaz. Mann, bir benzin istasyonuna yanaşır ve polisi aramak üzere telefon kulübesine girer. Bu sırada kamera, önden giden tırın döndüğünü gösterir. Telefonla konuşan Mann ve kulübeye doğru hızla ilerleyen tır paralel kurgu tekniğiyle kurgulanmıştır. Spielberg burada Hitchcockyen bir tarz benimser ve karakterin bilmediği tehdidi seyirciye gösterir. Böylece Mann'in telefon konuşması gerilim dolu bir sahneye dönüşmektedir.



Görsel 27



Görsel 28



Görsel 29

Tırın saldırısından bir kez daha kurtulan Mann, hurda arabaların olduğu bir yere park eder. Tır yeterince uzaklaştıktan sonra yola çıkmayı planlamaktadır. Uyuyakalır. Bir korna sesi ve yüksek bir motor gürültüsü duyar ve korkuyla uyanır. Yakındaki demir yolundan geçen trenin sesini duyduğunu anlayınca rahatlar ve gülmeye başlar. Spielberg motor ve korna sesini, "amacı bir kişiyi, nesneyi, yeri, fikri, ruhsal durumu, doğaüstü bir gücü ya da dramatik bir çalışmadaki diğer bileşenleri temsil ya da sembolize etmek olan" (Whittall, 2016), leitmotif olarak kullanmış ve bu sesler her duyulduğunda izleyicinin gerilim yaşammasını sağlamıştır.

Rahatlamış bir şekilde yoluna devam eden Mann, ileride tırın park etmiş onu beklediğini görür. Tır, saldırmadan beklemekte, sanki avıyla oyun oynamaktadır. Mann arabayı tekrar çalıştırdığında tır da harekete geçer. Mann'i yoldan çıkarır ve yine ileride park edip beklemeye başlar. Mann sinirlenir ve yayan olarak tırın üzerine doğru önce yürür sonra koşmaya başlar. Bu hareket üzerine tır uzaklaşır. Karısını taciz eden adama bir söz söyleyemeyen Mann, en sonunda korkularının üzerine gitmeye başlamış, iktidar sahibi olma yolunda ilk adımını atmıştır. Üzerine yürüdükçe korkularının (temelde iktidarsızlık korkusunun) sembolü olan tır da saldırmaz ve uzaklaşır.



Görsel 30



Görsel 31



Görsel 32



Görsel 33

Ancak Mann, korkusunu sadece kısa bir süre için bastırılmış, yok etmeyi başaramamıştır. Bu yüzden tırın az ileride beklerken bulmak şaşırtıcı değildir. Kovalamaca yeniden başlar. Mann, ne kadar hız yaparsa yaparsın kendisine yetişebilen tırın bunu nasıl başardığına şaşırılmaktadır.

Mann'in bir türlü baktırmadığı radyatör hortumu arızalanır. Gösterge ibrelerine ve geniş açılı objektifle yapılan Mann'in yüz çekimlerine hızlı kesmeler yapılarak filmin temposu hiç olmadığı kadar yükseltilir.



Görsel 34



Görsel 35



Görsel 36



Görsel 37

Mann, arabayı kanyona doğru sürer, pedala çantasını sıkıştırır ve arabadan atlar. Peşinden gelen tır durmayı başaramaz ve iki araç birden uçurumdan aşağı yuvarlanır.

Parçalanmış tırın çekimlerinde de tırın sürücüsü hiçbir şekilde gösterilmez. Direksiyondan damlayan kan, sürücünün öldüğünün bir göstergesi olduğu gibi, tırın canlı olduğuna dair bir ima da içermektedir.



Görsel 38



Görsel 39



Görsel 40

Güneş batarken Mann, kanyonun kenarında oturmuş taş atmaktadır. Tırın uçurumdan düşerek paramparça olması, Mann'in en sonunda peşini kovalayan fallik imgeden ve iktidarsızlık korkusundan kurtulduğunun bir simgesi olarak düşünülebilir. Mann, artık iktidarı eline almıştır. Film, Mann'in eve dönüş yolculuğunu göstermez. Belki de içindeki gücü yeniden keşfeden Mann eve hiç gitmeyecek eski düzenine asla geri dönmeyecektir.

“Etkileyici bir şekilde, sıradan kahraman, en nihayetinde hayatını tehdit eden karşılaşmadan galip çıkmış, kendisi ve dünya hakkında sahip olduğu sahip olduğu anlayış yeni bir seviyeye yükselmiş, ayrıca unutmış olduğu duyguları özgür bırakmıştır (...) Mann’ın erkekliği (cesurluk ve beceriklilik çerçevesinde) test edilmiştir” (Clarke, 2004, s. 26,27).

Ventura ise bütün filmin bir rüya olduğunu belirtir. Günlük yaşantımızda bize rahatsızlık veren şeylerin, çok farklı biçimler alarak rüyalarda ortaya çıkabildiği ve filmde ucu açık kalan ve açıklanamayan noktalar olduğu düşünüldüğünde, bu çıkarsama mantıklı görünmektedir:

“(...) Weaver’dan hoşlanmamız için hiçbir neden yoktur. Bu yüzden karakterle özdeşleşmek yerine, bir rüya olan filmle özdeşleşiriz. Her katılımcının aslında siz olduğunuz bir rüyada olduğu gibi, hem Weaver’ın arabası hem de tır aynı dünyanın parçası gibi gözükmektedir, aynı kaynaktan yayılmış, özel ve mecburi bir bağ ile birbirine bağlanmışlardır. Mükemmel bir şekilde, film asla kendini açıklamaz. Bittiğinde, bir rüya görmüş gibi oluruz ve o [rüya] bizimle yaşar, titreşir: hayatta kalabilmek için tehdit edici bir gizemle boğuşmaktan başka bir çaresi olmayan ortalama bir adam hakkında bir rüya” (vurgu yazara ait) (Ventura, 1984, s. 2,3).

Gordon da, filmin gerçek dünyadan çok fantazyanın sınırlarında gezdiğini, bu sebeple kaygılı bir rüyaya benzediğini dile getirmektedir. Ona göre *Duel* yalnızca bir takip hikâyesi değil, toplantıya yetişemediğiniz kaygılı bir rüya gibi başlayarak yavaşça hem kahraman hem de izleyici için kâbusa paranoyak bir kâbusa dönen psikolojik bir masaldır. O kadar büyük bir tır o kadar hızlı ilerleyemeyeceğini belirterek filmdeki kimi fiziksel unsurların da gerçek dünyada olması gerektiği gibi olmadığını, bu durumun ise filmin kâbusvari yapısına katkıda bulunduğunu vurgular. *“Duel, gerçeklik kılığındaki bir kâbustur, bize açık gün ışığında saldıran bir kâbus” (Gordon, 1989, s. 200, 203, 212).*

Bu çerçevede, tır da, Plymouth da aslında Mann’dır. Gerçek hayatının sorunlarını, rüyasında çözerek travmalarının üstesinden gelmiştir. Mann’ın kendisinin de belirttiği gibi “hepsi bir kâbustu, ama artık bitti”.

Ancak olanlara ister bir rüya olarak bakalım, istersek gerçek, Spielberg’in *Duel* ile seyirciye sıradan bir gerilim filminden çok daha fazlasını sunmak istediği, çözümlememiz için filmi sembollerle donattığı, filmin çeşitli okumalara açık bir yapıda olduğu aşikârdır.

Sonuç

Sinema; görüntü, müzik ve sesin bir anlam yaratmak üzere bir araya gelmesinden oluşan bir sanattır. Çekim açıları, kullanılan objektif, çekim süreleri, kullanılan kurgu tekniği gibi aşamalar bu anlam yaratma sürecine katkıda bulunurlar.

Sinemada anlam yaratma amacıyla bir araya getirilen bütün göstergeler, düz anlam düzeyinde işlediği gibi yan anlam düzeyinde de işleyebilmektedir. Tıpkı insanların

davranışlarının ardındaki nedenleri keşfetmeye çalışan psikanaliz gibi, film analizleri de filmlerdeki yan anlamları ortaya çıkarma amacı gütmektedirler. Film analizlerinde psikanalizin kullanılması, bu çözümlenmeleri derinleştirmek ve farklı bir açıdan değerlendirmek adına uzun zamandır tercih edilen bir yöntem olmuştur.

Gerilim ve korku sineması, psikanalizin en çok kullanıldığı türlerdendir. Özellikle korku sineması, anlatılarında yoğun şekilde metaforlar kullanmaktadır. Korku filmleri, bastırmaya çalıştığımız korkularımızın şekil değiştirmiş, vampir, kurt adam ve benzeri formlara bürünmüş bir şekilde beyazperdeye yansımaları olarak görülmektedir.

Gerilimin ustası sayılan Hitchcock başta olmak üzere, pek çok yönetmen filmlerinde bilinçli olarak psikanalitik alt metinlere yer vermiş, özellikle Freudyen göndermelere sık sık yer vermişlerdir.

Steven Spielberg de pek çok başarılı korku ve gerilim filmine imza atmış bir yönetmendir. *Jaws*, *Jurassic Park*, *War of the Worlds* (*Dünyalar Savaşı*, 2005) gibi hem gişede başarı yakalayan hem de eleştirmenlerce başarılı bulunan gerilim-aksiyon filmleri çekmiş olan yönetmenin bu türde ilk denemesi ise bir televizyon filmi olan *Duel* olmuştur. Spielberg'in 14 gün içinde çektiği film çok başarılı olmuş ve diğer filmlerinin önünü açmıştır.

Spielberg, filmde müziğe oldukça az yer vermiş, doğal sesleri gerilim yaratma amaçlı olarak kullanmıştır. Hızlı kurgu, geniş açılı objektiflerle yapılan yüz plan çekimler, takip sahnelerinde alt açının kullanımı gibi teknik yöntemlerin yanında paranoya temasını gerilimi sağlamak amacıyla kullanmış, sürücüyü film boyunca hiç göstermeyerek gizemli bir atmosfer yaratmayı başarmıştır. Filmde tırın, neden Mann'i kovaladığı açıklanmamaktadır ve böylece gerilim dozu artırılmaktadır.

"(..) izleyici, ondan [Mann'den] daha fazla bilgi sahibi değildir. Çok fazla karakterin bulunduğu yol kenarındaki kafe sahnesinde bile, kamera Mann ile kalır. Mükemmel bir şekilde, Mann ve seyirci asla tır sürücüsünün kim ya da takip etmesindeki motivasyonunun ne olduğunu bilemez" (Wasser, 2010, s. 52).

Filme psikanalitik bir bakış açısıyla yaklaşıldığında ise, tırın sürücüsünün neden hiç gösterilmediği, neden Mann'i kovaladığı, okul servisine neden yardım ettiği gibi sorular yanıt bulabilmektedir.

Çözümlemede de belirtildiği üzere Mann, sönük ve iktidarsız bir kişiliktir. Evin reisi olmadığını söylemekte, bu ona acı vermektedir. Bu noktada, tır, onun bu acısını simgeleyen fallik bir obje olarak karşımıza çıkmakta, ne kadar yetersiz olduğunu ona hatırlatmaktadır. Başka bir deyişle tır, kahramanın korkularına karşılık gelen ve onun "kontrolü dışında kişileşerek kendi narsistik mekaniğini ortaya çıkaran bir nesnedir" (Demirci, 2006, s. 75). Sürücünün elini, ayaklarını görsek ve tırın bir sürücüsü olduğunu bilsek bile, tırın tasarımı ve çekimler öyle gerçekleştirilmiştir ki, tırın başlı başına bir varlık olduğu hissine kapılırız.

Mann'in filmin sonunda tırı ve dolayısıyla da korkularını yenmeyi başarmış, iktidarını elde etmeyi başarmıştır.

Psikanaliz, filmde anlatı içerisinde açıklanamayan pek çok noktaya ışık tutmuştur. Film, hem bir psikopatın nedensiz yere bir adamı öldürmeye çalışması gibi bir anlatıyla başarılı bir gerilim kurmayı başarmış, hem de bu anlatıyı psikanalitik yan anlamlarla döşeyerek ikinci bir hikâye anlatmıştır.

Kaynakça

- Abisel,N. (1999). *Popüler Sinemada Türler*. İstanbul: Alan.
- American Film Institute (2008, 12 Aralık). *Alfred Hitchcock on Mastering Cinematic Tension*. Alfred Hithcock ile söyleşi. Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=DPFsuc_M_3E.
- Andrew, J.D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Çev. Z. Atam). İstanbul: Doruk.
- Bonitzer, P. (2006). *Kör Alan ve Dekadrajlar* (Çev. İ. Yasar). İstanbul: Metis.
- Buckland, W. (2006). *Steven Spielberg Poetics of the Contemporary Hollywood Blockbuster*. New York: Continuum.
- Büker, S. (2010). *Sinemada Anlam Yaratma*. İstanbul: Hayalbaz.
- Chalquist, C. (2016, 15 Mayıs). *A Glossary of Freudian Terms*. <http://www.terrapsych.com/freud.html>.
- Clarke, J. (2004). *Steven Spielberg*. Berkshire: Cox&Wyman.
- Darren Fuge (2015, 7 Mayıs). *Duel- A Conversation with Director Steven Spielberg- Part I*. Steven Spielberg ile söyleşi. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=luG6wuSQYUE>
- Espinosa, M. (2016, 12 Haziran). *Spielberg's Masterful Duel: Man vs. Machine, Women and Himself*. [S. Spielberg'in filmi *Duel*'in Eleştirisi]. *Beyond the Obvious* by Catherine Espinosa: <https://fiufilmclassfruitvale.wordpress.com/2013/09/08/spielbergs-masterful-duel-man-vs-machine-women-and-himself/>.
- Gordon, A. (1989). *Duel: Paranoid Style*. Vera J. Camden (Ed.), *Compromise Formations Current Directions in Psychoanalytic Criticism*, [S. Spielberg'in filmi *Duel*'in Eleştirisi]. (s. 199-213). Kent: Kent State University.
- Hall, P. (2016, 29 Nisan). *Psychoanalyzing Steven Spielberg: An Interview with Andrew M. Gordon*. Andrew Gordon'la söyleşi: <http://www.filmthreat.com/interviews/1173/>.
- Indick, W. (2006). *Senaryo Yazarları İçin Psikoloji* (Çev. Y. Taşkan, E. Yılmaz). İstanbul: +1.
- Jessica Hands (2016, 6 Haziran). *Hitchcock Explains Cutting*. Alfred Hitchcock ile söyleşi. Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=WobJtIgLucM>.
- Kendrick, J. (2014). *Darkness in the Bliss-Out*. New York: Bloomsbury.
- Loiperdinger, M. (2004). *Lumiere's Arrival of Train: Cinema's Founding Myth*, *The Moving Image* 1 (4), 89-118.

Lütticken, S. (2006). Suspense and... Surprise. *New Left Review* 40, 95-109.

Metz, C. (1991). *Film Language A Semiotics of the Cinema* (Çev. M. Taylor). Chicago: University of Chicago.

Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak.

Kubova, K. (2011). *Suspense and Film: a Lacanian View* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi).Vişana: Vişana Üniversitesi.

Pirie, D. (2016, 10 Haziran). *Steven Spielberg by Dave Pirie*, Steven Spielberg ile söyleşi (Söyleşinin orijinali 1978 yılında *Time Magazine*'de yayınlanmıştır). Scruffles: <http://www.scruffles.net/spielberg/articles/article-019.html>.

Powers, T. (2005). *Steven Spielberg*. Minneapolis: Lerner.

Türkoğlu,N. (2010). Psikanaliz ve Sinema Üzerine, *Sinema Araştırmaları: Kuramlar, Kavramlar, Yaklaşımlar* (Der. M. İri). İstanbul: Derin.

Ventura, M. (1984). *Steven Spielberg: The Vision and The Nightmare*. Los Angeles: LA Weekly.

Yavuz, Ő. (2014). İktidar Olma Sürecinde Erkeklerin Erkeklikle İmtihanı. *Milli Folklor* 104, 110-127.

Wasser, F. (2010). *Steven Spielberg's America*. Cambridge: Polity.

Whittall, A. (2016, 15 Haziran). *Grove Music Online*:
http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16360?q=leitmotif&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit.