Kuşlar

Camille Paglia

Türkçesi: Suna Suner



om SİNEMA



Camille Paglia 2 Nisan 1947'de Endicott, New York'ta dünyaya geldi. 1968 yılında Binghamton'daki New York State Üniversitesi'nden sınıf birincisi olarak mezun olduktan sonra, 1974 yılında doktorasını tamamladığı Yale Üniversitesi'nde, eleştirmen ve eğitimci Harold Bloom'un öğrencisi oldu. Bennington College (1972-1980) ve Wesleyan Üniversitesi'nde (1980) edebiyat dersleri verdi. Yale Üniversitesi'nde doçent olarak çalıştı (1981-1983;1984). 1984 yılından itibaren Philadelphia'da bulunan Arts Üniversitesi'nde çalışmaya başladı ve bu üniversitede 1991 yılında, Klasik Filoloji profesörü unvanını aldı. Yazarın diğer kitapları arasında *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (1990) ve *Sex, Art and American Culture: Essays* (1992) bulunmaktadır.



Kuşlar

Camille Paglia
Özgün Adı: The Birds
İngilizce'den çeviren: Suna Suner

© Camille Paglia 1998
© Omnia A.Ş.
1. Baskı: 2000 adet
Om Yayınevi, İstanbul, Ocak 2000

Yayına Hazırlayan: Sevin Okyay
Creative Director: Halil Ustaoğlu
Art Director: Çiğdem Yılmaz
Grafik Uygulama: Hüseyin Vatan
Düzelti: Özge Özgür
Baskı ve cilt: Mart Matbaası
ISBN 975-6827-15-7

Om Yayınevi
Perihan Sok. No: 126/1
80260 Şişli-İstanbul
Tel: (0212) 296 82 41
Faks: (0212) 296 62 44
e-mail: omnia@prizma.net.tr

Camille Paglia

KUŞLAR

Türkçesi: Suna Suner

OM SİNEMA







The Birds/ Kuşlar'ın okul sahnesi için özgün storyboardlar

İÇİNDEKİLER

KUŞLAR 7
EK Melanie Daniels'in Ajandası 139
NOTLAR 143



Melanie Daniels (Tippi Hedren) Bodega Koyu'ndaki iskelede

KUŞLAR

Teknik anlamda en zor filmi olan *The Birds (1963) / Kuşlar'da*, Alfred Hitchcock, suç kavramına olan hayranlığının altında yatan tema olan, doğanın yıkıcı ve vahşi özelliklerini doğrudan yansıtır. Federico Fellini, filmi bir 'kıyamet şiiri' olarak adlandırır.[1] Ben, *The Birds/ Kuşlar*'ı, Coleridge'in* vahşi doğa sahnesi ve femme fatale'lerinden** doğan İngiliz Romantizmi'nin merkezine koyuyorum. Filmi ilk kez, gördüğü her şeyden etkilenebilecek bir yeniyetmeyken izlediğimde şaşkına dönmüştüm. Bu filmi, Hitchcock'un, kadını, çıtkırıldım fettanlıklarından, insanı yumuşatan nazeninliğine kadar, tüm baştan çıkarıcı evreleriyle gösterdiği, cinsel cazibesine yaptığı baştan çıkarıcı bir övgü olarak görüyorum.

Hitchcock,1955'te başlayıp on yıl süren *Alfred Hitchcock Presents/ Alfred Hitchcock Sunar* adlı, bir gerilim antolojisi olan televizyon programı nedeniyle, Birleşik Devletler'de, bizim savaş sonrası neslimiz tarafından, filmleri haricinde çok güçlü bir kişilik olarak algılandı. Onun hazin, İngiliz resmiyeti, canyakıcı ironisi (cüretkâr biçimde programın sponsorlarına yönelttiği) ve korkutucu, kendi kendini hicveden yaramazlıkları; ideal tipleri Doris Day ve Debbie Reynolds olan bir kültürün genel

* Samuel Taylor Coleridge: 1772-1834 yılları arasında yaşamış, Romantik akımın öncülerinden olan İngiliz şair ve eleştirmen. (ç.n.)

** Femme fatale: Dayanılmaz, karşı konulmaz kadın. (düzeltenin notu)

yavanlığı içinde bir özgünlük vahası yarattı. Bizi yerlerimize mıhlayıp dehşete düşüren *Psycho (1960)/ Sapık*'ın, Hitchcock'un gerçek hayattaki ürpertici dehasını yansıtıyor olduğunu hayal etmek bizim için kolaydı, çünkü onu tanıyor olduğumuzu zaten hissediyorduk.

North by Northwest (1959)/ Gizli Teşkilat'ın okulda gördüğüm eski bir kopya gösterimini saymazsak, *Psycho/ Sapık*, 1963'te prömiyerini yapacak olan *The Birds/ Kuşlar*'dan önceki, film yönetmeni Hitchcock'a dair tek deneyimimdi. İlk filmini çeviren ve bir Hitchcock keşfi olan baş kadın oyuncu Tippi Hedren'e karşı eleştiriler fazlasıyla rencide ediciydi. Geriye baktığımda, daha yaşlı izleyicilerin, duyarlıkları biraz daha önceki bir çağa ait olan Ingrid Bergman ve Grace Kelly gibi oturmuş bir Hitchcock yıldızları silsilesine daha çok alışmış olduklarını görüyorum. Her ikisini de büyük perdeli ticari sinema salonlarında renkli izlediğim *The Birds/ Kuşlar* ve onu izleyen büyüleyici *Marnie (1964)/ Hırsız Kız* nedeniyle, benim için Hitchcock'un asıl kadın kahramanı Tippi Hedren oldu, hâlâ da öyledir.

Geçen yıllar boyunca *The Birds/ Kuşlar*'ı televizyonda geç saatte tekrar tekrar izlediğimde, benim için bazı anahtar temalar ortaya çıktı: tutsaklık ve evcilleşme. Birçoğunda olduğu gibi bu filmde de Hitchcock, kadını cezbedici ama tehlikeli bulur. Kadın, doğası gereği cezbedicidir, ama uygarlığın da baş ustasıdır; gülüşü aldatma demek olan, sihirli bir kişilik yaratıcısıdır. Derin bir mimarlık duygusu olan Hitchcock için ev, tarihsel anlamda hem güvenli bir sığınak, hem de dişiye ait bir tuzak olarak görür. On bin yıl önce, göçebe insan bir yerde yurt tuttuğunda, kendisine hizmet etmesi için beraberinde hayvanlarını da getirdi. Ancak mimari olarak sağlamlaştırılmış olan dişi kontrolü altına girdiğinden, evcilleşme, onun da kaderi oldu. *The Birds/ Kuşlar*, bastırılmış olanın geri dönüşünün, boyun eğmiş ama asla tam olarak evcilleştirilememiş ilkel güçler

olan cinsellik ve iştahın serbest kalışının haritasını çizer. Hitchcock'un bu sarsıcı temalarla olan kişisel bağı nedeniyle, filmde neredeyse fanatikçe bir ayrıntılandırmaya gidilmiştir. Bu denli ayrıntılandırmanın benzerine belki Hitchcock'un yapıtlarında bile rastlanmaz. Bu film ne denli büyüteç altına yatırılırsa, kendi hakkında o kadar çok şeyi açığa çıkarır.

The Birds/ Kuşlar fikri, esasında Daphne du Maurier'nin 1952'de yazdığı aynı adlı öyküsünden doğmuştur. Bu öykü daha sonra bir *Alfred Hitchcock Presents/ Alfred Hitchcock Sunar* antolojisinde yeniden basılmıştı. Hitchcock daha önce de iki senaryosu için, du Maurier'nin romanlarını temel almıştı: *Jamaica Inn/ Jamaica Oteli*, Hitchcock'un kendisinin de kabul ettiği, dönem filmleri 'duygusu'ndan yoksunluğunu kanıtlayan, 1939 yapımı hayli sıkıcı bir korsan film haline geldi. Ama yönetmen, kendisinin Hollywood dönemini başlatacak olan 1940 yapımı melodramı, Rebecca'yı, akıllardan çıkmayan bir başyapıt haline getirdi[2] Du Maurier'nin *The Birds/ Kuşlar'ı* da *Jamaica Inn/ Jamaica Oteli*'nin geçtiği o soğuk, rüzgârlı, kayalıklı Cornwall sahilinde geçer. Gerçi onda Gotik bir malikâne yoktur, ama öykünün iç karartıcı atmosferi ve vahşi hava koşulları Rebecca'nın edebi öncülleri olan Brontë romanlarındakine benzer.

Hitchcock'un *The Birds / Kuşlar*'daki parlayan, sessiz Technicolor'u, *Vertigo (1958)/ Ölüm Korkusu*'nda yer alan San Francisco'nun sokak sahnelerindeki güneş ışığının uğursuzluğu gibi, korku ve endişeyi tuhaf bir güzelliğe dönüştürür. Buna karşın, du Maurier'nin iyice eşelenip araştırılmış öyküsü, kesin çizgilerle siyah-beyaz olarak düşünülmüş görünür: du Maurier'nin ana kahramanı, bir maluliyet aylığı alan ve çiftçi ailesini yarım günlük işlerle, "çitçilik, çatı kaplama, onarımla"[3] geçindirmeye çalışan bir savaş gazisidir. Burada, kuzeyin zorlu hava

koşullarıyla savaşan lezbiyen çiftçi kadınların, D.H. Lawrence'ın* *The Fox/ Tilki*'sini çağrıştırdığı söylenebilir. Du Maurier'nin hırçın, proleter Nat Hocken'ının kendisi - Hitchcock'un versiyonunda atılgan, dünyevi San Francisco avukatı Mitchell Brenner'a dönüşecektir- acı verecek biçimde tecrit edilmiş bir bilinçtir. Kuşlar ortaya çıktığında, onların işaret dilini bir tek o okuyor gibidir: Kadim bir Kelt rahibi olarak, doğanın sıkıntılarına kendini alıştırmıştır. Hitchcock'un her zamanki etkin işbirliğiyle yazılan senaryo, Hocken'ın kuşlarla olan o özel, zıt ilişkisini, du Maurier'nin öyküsünde var olmayan bir kadına; Melanie Daniels'a aktarır. Daniels, flört oyunları kendi travmatik aşağılanması ile son bulan, (Hitchcock'un deyişiyle) 'gönül eğlendirilecek varsıl, sığ bir kız'dır.[4] Senaryo, ayrıca Hitchcock'un yapıtlarında, saplantılı bir biçimde var olan, ilkgençliğindeki aile deneyimleri üzerine kurulu bir temayı; yapışkan, hükmeden dul bir anneyi de garip şekilde işin içine katar. Maurier'nin yalınlaştırılmış özgün düşüncesinde cinsel entrika ve Freudyen aile romansı hiçbir rol oynamaz.

Du Maurier'nin *The Birds/ Kuşlar*'ı İkinci Dünya Savaşı sırasında Güney İngiltere'yi bombalayan ve Batı uygarlığının düşüşünü işaret eder görünen Alman hava saldırılarından esinlenmiş olabilir. Çiftlik evinin pencerelerini kuşlara karşı tahta ile kapatan Hocken, Plymouth'un üzerindeki "hava saldırılarını" ve annesinin oradaki evi için yaptığı "karartma tahtalarını" anımsar.[5] Hitchcock savaşla olan benzerlikleri kullanmıştır: *The Birds/ Kuşlar*'daki

* D(avid) H(erbert) Law·rence: 1885-1930 yılları arasında yaşamış İngiliz yazar. Eserleri daha çok, giderek endüstriyel bir hal alan toplum ilişkilerindeki insanı anlatır. Eserleri arasında, Oğullar ve Sevgililer (1913), Aşık Kadınlar (1920) ve Lady Chatterley'in Aşkı (1928) adlı romanları yer alır. Aynı zamanda, edebiyat eleştirisi üzerine yazıları ve psiko-analitik çalışmaları da bulunmaktadır. (d.n.)

kadın kahramanının karşılaştığı sıkıntılarla giderek güçlenmesi konusunda, "Savaş zamanı hava saldırıları sırasındaki Londra halkına benziyor" der.[6] Ayrıca Hitchcock, Brennerlar'ın evine esas kuş saldırısının, kendisinin, annesini de tehlikeye atan Londra yıldırım harekâtı deneyimine dayandığını da söyler: "Bombalar düşüyor, silahlar her yerde patlayıp duruyor ve sen nereye gideceğini bilemiyorsun...Yakalanmışsın! Tuzağa düşmüşsün!"[7]

Ama doğa, insandan daha zorba olduğunu kanıtlar. Du Maurier'nin öyküsünde, filmde olduğu gibi, kuşlar bir çocuğun odasını müthiş "kanat çırpışlarıyla" işgal ederler ve yiğit bir erkek, saplanıp ellerinden kan çıkaran "sivri uçlu çatallar gibi keskin, küçük, hançerleyen gagalar"ın karşısına korkusuzca çıkaran, onu kurtarmaya gider.[8] Du Maurier'nin öyküsünde havailik ve siyasi iktidarsızlıkla özdeşleştirilmiş olan uzaktaki Londra kenti, kuşların varlığı karşısında korkunç bir şekilde çaresiz kalmıştır. Bu, Hitchcock'un göz önüne almakla birlikte reddettiği bir motiftir: Hitchcock, filmi, San Francisco'nun Golden Gate Köprüsü'nün "üzeri kuşlarla kaplı" görüntüsüyle bitirme fikriyle "oyalandı" ama onun yerine, kuşatılmış aileyi ve onların konuğunu, çatılar ve teller üzerinde tünemiş kuş sürülerinin yanından usulca geçip, araba yolundan aşağı inerken göstermeye karar verdi.[9] O sahnedeki şafak ışıkları, kuşların kapıları amansızca, durdurulamaz biçimde dikiklediği Du Maurier finalinde eksik olan bir şeyi, kurtuluşu vaat ediyor gibidir.

Hem öykünün kendisi, hem de film, kuş saldırılarının nedenini bir sır olarak saklar. Du Maurier, bir "Milli Felaket" duyurusu yapıp, Kuzey Kutbu'ndan gelen bir hava akımının kuşları güneye ittiği tahmininde bulunan, endişe verecek kadar tek tük BBC haberlerini öyküsünün içine katar. Ama kırsal kesim erkeği Hocken, normalde farklı kuş türlerinin sürüler oluşturmasını engelleyen "doğa yasasının" bozuluşunu anında algılamıştır. Senaryo,

güçlü bir biçimde, bu ürpertici ayrıntıyı daha sonraya kaydırır ve durum, filme canlılık katmak için icat edilmiş hayat dolu küçük karakterler gösterisine dahil olan yaşlıca bir kadın kuşbilimcinin şüphesini uyandırır. Hocken elbette kötülüğü farketmişti; Londra radyo yayınlarında kuşların "küçük beyinleri"nde birikmiş "milyonlarca yıllık bellek"in, "insanoğlunu yok etme içgüdüsünü" yaratmış olduğundan söz eden haberlere son verilmesiyle bu kanıya varmıştı.[10] Hitchcock'unkinden farklı olarak Du Maurier'nin öyküsü, Poe'nun *Red Death/ Kızıl Ölüm*'ünün yol açtığı katliam kadar mahvedici felaket imalarıyla son bulur.

Kuşlar Alfred Hitchcock'un işlerinde bir alt tema olarak zaten vardır. İlk sesli filmi olan *Blackmail (1929) /Şantaj*'da kadın kahramanın yatağının üzerinde asılı bir kuş kafesinden gelen tiz, keskin bir ötüş giderek yükselir: Onun tuzağa düşme hissinin ifadesidir bu. *Sabotage (1936)/ Sabotaj*'da bir kuşçu dükkânı, bir çift kuşun teslimiyle doruğa ulaşan bir kumpasın yuvasıdır. *The Lady Vanishes (1938)/ Kaybolan Kadın*'da kuşlar, bir yük vagonundaki kafesli bir sandıktan kaçar. *To Catch a Thief (1955)/ Kelepçeli Aşık*'ta Cary Grant, otobüste iki kişinin, Hitchcock'un kendisi ile bir kafeste birbirleriyle didişen iki ispinozu olan bir kadının arasında oturmaktadır. *Vertigo/ Ölüm Korkusu*'nda Madeleine Elster (Elster, Almanca'da saksağan anlamına gelir) rolündeki Kim Novak, döpiyesine sivri gagalı kuş biçiminde altın bir yaka iğnesi takar. *Psycho/ Sapık*'ta kuşlar her an ortaya çıkacak gibidir (her ne kadar filmin uyarlandığı romanda yer almasalar da): filmin kadın kahramanı Marion, Phoenix'ten** gelen bir Crane'dir*** ve katili Norman Bates de doldurulmuş kuş

** Phoenix: Arizona'nın bir kenti olup, aynı zamanda 'Anka Kuşu' anlamına gelir. (ç.n.)

*** Crane: Psycho/Sapık'ın kadın kahramanının soyadı olup, aynı zamanda 'turna kuşu' anlamına gelir. (ç.n.)

koleksiyonu yapar. *To Catch A Thief/ Kelepçeli Aşık*'ta soğuk tavuk eti yenmektedir ve *Frenzy (1972)/ Cinnet*'de de akşam için leziz bıldırcınlar pişmektedir. Hitchcock filmlerinde yer alan defilelerdeki manken geçişleri genellikle, kuşların tüylerini savurarak koşuşturmalarına benzer: *The Lodger (1927)/ Kiracı*'daki cakalı manken yürüyüşünden, *To Catch A Thief/ Kelepçeli Aşık*'taki süslü 15. Louis dönemi özentisi baloya dek.[11] Okuduğu Cizvit okulunda küçük Hitchcock kümesten "yumurta çalmaya bayılırdı" (ileri yaşlardaysa, "yumurta sevmeyen" bir yetişkin olacaktı) ve "kuşlar sanki başımın üzerinde uçuyorlardı" iddiasıyla, onlarla, rahiplerin pencerelerini taşlardı.[12]

Psycho/ Sapık'tan sonra Hitchcock, aynı filmin temaları olan kadında hırsızlık ve akıl hastalığını sürdüren, ama romantik bir mutlu sonla bu temaları normal kılan *Marnie/ Hırsız Kız*'ı çekmeyi planlamıştı. Ne yazık ki, Grace Kelly'nin,

Marnie/ Hırsız Kız'ın rahatlıkla skandal konusu olabilecek başrolünde oynamak üzere sinemaya geri dönme isteği, en sonunda Monaco bürokrasisinin ciddi adamlarınca engellenecekti. Hitchcock 1960 Nisan'ında gelecekteki projeler üzerine kafa yorarken, Güney California şehri La Jolla'da, bin kadar kuşun bacadan girip bir evin içini yağmaladıklarına ilişkin bir gazete haberine rastladı.[13] Bu ona, bir seçenek olarak aklında bulundurduğu, ancak büyük ölçekli bir filme dönüştürülebileceğini düşünmediği Daphne du Maurier öyküsünü anımsattı. Ancak, bir yıl sonra Kuzey California'da meydana gelen çok daha büyük bir olay dikkatini çekti. 18 Ağustos 1961 tarihli Santa Cruz Sentinel gazetesi "Denizkuşu İstilası Kıyı Evlerini Vurdu" diye haykırıyordu. "Bir hamsi ziyafetinden yeni dönmüş binlerce isli yelkovankuşu", bir gece içinde Monterey Körfezi'nden uçup, Santa Cruz yakınlarındaki sisli kıyıları vurmuştu. Sürüler halinde Yeni Zelanda'dan ve Güney Amerika'dan göç eden ve sayıları "milyonları"


Santa Cruz Sentinel

Seabird Invasion Hits Coastal Homes

He Got The Bird—Or Was It Vice Versa

Thousands Of Birds Floundering In Streets

Did Lights Bring Birds Ashore

Agency Okays SL Park Pact With Shaffer

University May Use Cabrillo Facilities To Open Its Doors

Brick Wall Being Built By German Reds To Reinforce Barbed Wire Barricades

1-Way Street Questionaires Now In Mail

bulan martılar arabalara ve binalara çarpmış, televizyon antenlerini ve sokak lambalarını kırmış, evlere girmeye çalışmışlardı. Evlerde oturanlar sabahın üçünde bu gürültünün nedenini anlamak için sokağa fırlamışlar, ama kuşlar arabaların yakılan farlarına doğru uçmaya başladıklarında, insanlar aniden geri çekilmişlerdi.

Hitchcock yakındaki San Francisco'da muhabirlerin haber yaptığı bu olaya öyle çabuk tepki verdi ki, adı, Santa Cruz gazetesinin şöyle sona eren ilk haberinde yer alıyordu: "Hollywood'dan esrarengiz filmler yapımcısı Alfred Hitchcock, Sentinel'i arayıp kendisine gazetenin bir nüshasının gönderilmesini rica etti. Santa Cruz Dağları'nda bir evi var." California'daki bu iki olayın da rastlantı eseri olduğu ortadaydı. İlkinin nedeni yönünü kaybedip ışıya, ikincisinin nedeniyse sahil ışıklarına yönelen kuşlardı; ancak, kuşların kötü niyetli saldırıları da bilinmedik bir şey değildi. Örneğin, ertesi yılın başlarında, bir Los Angeles gazetesi şakır şakır yağan, soğuk, sürekli ve kasvetli yağmurdan doğan "birkaç günlük" gecikmenin

ardından, Alfred Hitchcock'un *The Birds/ Kuşlar*'ının çekimine Kuzey California'da, Bodega Koyu'nda başlandığı haberini verirken, aynı gün, kentin bir diğer gazetesi, Victoria Parkı'nda küçük çocuklara saldıran kızıl kuyruklu bir atmacanın yerel polis tarafından nasıl vurulduğunu yazıyordu.[14]

San Francisco'nun kuzeyindeki Sonoma kıyısında yer alan küçük Bodega Koyu kasabası, Hitchcock'un dikkatini, yirmi yıl önce Santa Rosa yakınlarında *Shadow of a Doubt (1943)/ Şüphenin Gölgesi*'ni yaparken çekmişti. *The Birds/ Kuşlar*'ı seyrederken, bu yere ne diye bakkal adı vermişler diye düşünmüştüm ('bodega' Meksika İspanyolcası'nda 'bakkal' anlamına geliyor). Acaba kasabaya ait ilk iç çekimlerin yapıldığı bu antika, köhne, labirentimsi dükkânın, Hitchcock'un despot babasının (ki polislere, beş yaşındaki oğlunu bir hapishane hücresine kapattırdığı söylenir) manav olmasıyla ilgisi var mıydı?[15] Bir yöre adı olarak 'Bodega', California'daki İspanyol kâşiflerin sonuncusu olan, sancak gemisi bu koya 1775'te giren Kastilya doğumlu kaptan Francisco Juan de la Bodega y Cuadro'nun adını yaşatıyordu. Bu kaptana, İspanya Kralı'nın, bir zamanlar, kraliyet hazinesini gözetmesi için görevlendirdiği kişinin adı verilmişti ('bodega' bir zamanlar 'korunaklı depo' veya 'şarap mahzeni' anlamına da geliyordu). Bölgeye daha sonra yerleşenlerce inşa edilmiş, koy boyunca uzanan ambarlara da 'bodega' adı veriliyordu. Hitchcock'un, garip bir şekilde akıldan çıkmayan bu Bodega Koyu adının kullanımı, şiirsel bir tını taşıyordu: Bir benzetme olarak hem doğayı, hem de kültürü çağrıştıran *Bodega Bay / Bodega Koyu* insan yaşamının tümünü simgeliyor.

Hitchcock *The Birds/ Kuşlar*'a, çalışmalarının layıkıyla ait olduğu ve kendisinin de öncülerini açıkça bildiği modernist biçimle yani Gerçeküstücülük'ün olmazsa olmaz ilk biçimi olan belgesel natüralizmle yaklaştı.[16] François

Truffaut'ya "Kostüm bölümü için Bodega Koyu'nda oturan kadın, erkek, çocuk herkesin fotoğraflarını çektirdim, lokantaysa oradakinin tıpatıp bir kopyası" demişti. Dan Fawcett'in çiftlik evinin içi de, Bodega Koyu'nun yakınındaki bir çiftlik evinin 'aynen taklidi'ydi ve 'hatta koridor penceresinin dışından görünen dağ manzarası da tamamen aslına uygun'du. Öğretmenin eviyse San Francisco'da bir öğretmenin eviyle, koyda yaşayan bir öğretmenin evinin birleşimiydi, çünkü *The Birds*/ *Kuşlar*'daki öğretmen 'Bodega Koyu'nda çalışıyor ama San Francisco'dan geliyordu'.[17] Senaryo yazılmadan önce Hitchcock Bodega Koyu'nu ziyaret etmişti: "Bütün her şey coğrafyaya dayanıyor."[18]

Hitchcock'un fiziksel dünyaya olan bilgince dikkati - sürüyle taklitçisinin birinin bile ne anladığı ne de kopyalamayı becerebildiği, onun faydacı kesinliği ve ileriyi gören virtüözlüğü- o dönemde yoğunlaşmış olabilir. *Psycho*/ *Sapık*ın yapımıyla ilgili bir anısında filmde Marion'u oynayan Janet Leigh, Hitchcock'un bu tiplemenin kesin gerçekçiliğini sağlamak için, tipik bir çalışan genç kadının gardırobu, tuvalet masası ve bavulları da dahil olmak üzere, Phoenix'teki işyerlerini ve evleri nasıl bol bol fotoğrafladığını anlatır.[19] Leigh'in, kendi tipinin yaratılması açısından can alıcı önemi olduğunu söylediği, dış mekânlara dair bu hayli yorucu ön araştırma, Marlon Brando'nun yükselişinden beri bir hayli saygınlık kazanan ve hatta Marilyn Monroe'nun da öğrenmek için New York'taki Actors' Studio'ya hacca gider gibi taşındığı, içselleştirici Stanislavski'nin* 'Metod' oyunculuk tarzının tam karşıtıydı. Bir teknik ressam, bir Katolik, boğazına

* Konstantin Stanislavski: 1863-1938 yılları arasında yaşamış Rus aktör ve yönetmen. Moskova Sanat Tiyatrosu'nun kurucusu olarak, Çehov'un çok sayıda oyununu sahneledi. Oyuncunun psikolojik motivasyonunu öne çıkaran ve devrim niteliği taşıyan oyunculuk metodunu geliştirdi. (d.n.)

düşkün ve alışkanlıklarına titizlikle bağlı biri olarak Hitchcock, psikolojiyi, oyuncularını duygusal iç patlamalara sevk ederek değil, onları, kendi katı resimli kadrajının tanımladığı cemiyet adabıyla sınırlayarak araştıran, ritüellere bağlı bir şekilciydi. "Sette tek kural vardır," demişti Hitchcock, Leigh'e. "Benim kameram mutlaktır."[20] Truffaut'ya da; "Roman ya da kurmaca filan okumam ben. ... Zihnim kesinkes görsel çalışır." demişti.[21]

Santa Cruz olayından bir ay sonra 1961 Eylül'üne gelindiğinde, can sıkıcı bazı yanlış başlangıçlardan sonra Hitchcock bir senaryo yazarı bulmuştu. Bu kişi Evan Hunter (The Blackboard Jungle'ın yazarı) idi. Hitchcock onunla 1950'ler filmlerinin o korkunç bilim-kurgu formüllerinden sakınmak konusunu görüşmüştü. (O nükleer çağ tarzının en beğendiğim iki örneği, Los Angeles'a genetiği bozularak devleşmiş karıncaların saldırdığı *Them! (1954)/ Onlar!* ve azman çekirgelerin Chicago'ya saldırdığı *Beginning of the End (1957)/ Sonun Başlangıcı* olmuştur.) Ancak Hitchcock'un hâlâ baş kadın oyuncusu yoktu. Birkaç hafta sonra bir Ekim sabahı, karısı ve yaratıcı danışmanı olan ufak tefek, tezcanlı Alma Reville ile televizyon seyrederlerken, Hitchcock, televizyonda bir diet içeceği reklamında salınıp duran çarpıcı bir sarışın gördü. Aynı gün öğleden sonra, biraz da dört yaşındaki kızı Melanie Griffith'e (geleceğin oyuncusu) daha iyi yetişebileceği, doğal bir ortam sağlayabilmek için, New York'tan Los Angeles'a yeni taşınan Minnesota doğumlu model ve genç dul Tippi Hedren'le, durumu ona belli etmeden, bir randevu ayarlanmıştı.

Daha deneme çekimi bile yapılmamıştı ki, Hedren, Oscar ödüllü giysi tasarımcısı Edith Head'in yanına gönderildi. Tıpkı stüdyo dönemi patronlarının, sözleşmeli oyuncularının özel ve de toplumsal yaşamını kıskaca aldıkları gibi, Hitchcock ondan, himayesine aldığı yeni oyuncusuna özgü, kamera dışı bir görüntü yaratmasını

istemişti. "İşin bu kısmını şaşırtıcı bulmuştum" demişti Hedren, Donald Spoto'ya. "Kişisel gardırobumu armağan ederken, benim için bir yıllık maaşıma harcayacağı parayı harcadı."[22] Hitchcock, Hedren'in *The Birds/ Kuşlar* için giydirilmesiyle bizzat ilgilenmişti: Örneğin, Hedren'in pahalı altın mücevherleri Hitchcock tarafından bizzat seçildi. "Hitchcock eşarplar, mink ceketler gibi sade ve zarif şeylerden hoşlanırdı" demişti Edith Head, "böylelikle bu gibi şeyler de Hedren'in gardrobunun birer parçası oldu." Yönetmen Hedren'de, Kyle B. Counts'un 'belli bir çekingenlik, iffetli bir sade güzellik, soğukkanlı bir nitelik' olarak adlandırdığı şeyi sezdiği için, filmde giymesi için ona 'çağla yeşili' bir döpiyes tasarlanmıştı.[23] Head, Hitchcock'un 'kostüme olan bu pek psikolojik yaklaşımı'ndan söz eder ve onun, *Dial M for Murder (1954)/ Cinayet Var!*'da Grace Kelly'nin gardırobu için yaptığı saptamalardan dem vurur; "Her rengin, her tarzın bir nedeni vardı."[24] Hitchcock, Hedda Hopper'a *North by Northwest/ Gizli Teşkilât* için Eva Marie Saint'in görünümünü özenle nasıl biçimlendirdiğini anlatır: "Bergdorf Goodman'a kendim gittim ve Eva ile oturup mankenlerin geçişini izledim. ...Gardrobuyla ilgili seçimlerin her ayrıntısıyla ilgilendim - tıpkı *Vertigo/ Ölüm Korkusu*'nda Stewart'ın Novak'la ilgilendiği gibi."[25]

Tippi Hedren'in müsrif renk denemeleri o zaman için alışılmamış bir miktara ulaşarak, 25.000 dolar tuttu. Başlamalarından iki gün önce, Hitchcock'un Bel-Air'de Bellagio Road'daki evi, Güney California'nın tepelerini, kanyonlarını belli sürelerde yakıp yıkan tahrip edici, devasa bir çalı yangınının tehdidiyle karşılaştı. Diğer 500 ev enkaza dönüştükten sonra evlerini boşaltmaları istenen Hitchcocklar, içinde gümüşler, kürk ceketler ve sanat eserleri de bulunan değerli eşyalarını bu olayda doğanın gazabına karşı fazla korunamayacak olan şarap mahzenine - 'bodega'ya ya da sığınağa kaldırdılar. Neyse ki, bu alev

fırtınası yön değiştirdi ve otelde geçirdikleri birkaç günün ardından, Hitchcockların evlerine dönmelerine izin verildi. Rahatına düşkün olan ve kendi 'düzen tutkusu'ndan söz eden ev kuşu yönetmen için, *The Birds/ Kuşlar* açıkça bir var olabilme savaşı içinde doğmuştu.[26]

Hedren rolü aldığını, üç ay sonra Hitchcocklar onu Los Angeles'taki Chasen's Lokantası'nda kendileriyle ve Universal Film Şirketi'nin başı Lou Wasserman'la birlikte akşam yemeğine çağırdıklarında öğrendi. Oraya gittiğinde, sandalyesinde Gump's'tan (filmin başladığı yerin bir iki blok ötesinde yer alan şık bir San Francisco mağazası) alınmış küçük bir hediye kutusu buldu. Kutunun içinde ufak taneli incilerle süslenmiş, üç uçan kuş biçiminde altın bir yaka iğnesi vardı. Bu törensi, gösterişli hareketten sonra Hitchcock Hedren'e filmde oynamasını resmen teklif etti - bu dokunaklı tablo Hedren'in, Hitchcock'un karısının ve hatta Wasserman'ın gözlerini yaşartmıştı.

The Birds/ Kuşlar'ın teknik hazırlıkları Hitchcock rol dağılımını düşündüğü sırada zaten yapılmaya başlanmıştı. Bir önceki yaz Santa Cruz olayından sonra Hitchcock ilk çağrıyı Robert Boyle'a (*Saboteur/ Sabotör*, *Shadow of a Doubt/ Şüphenin Gölgesi ve North by Nothwest/ Gizli Teşkilat*'ın sanat yönetmeni) yapmış ve ondan, canlı oyuncularla, hareketli kuşların karışık imgelerini bir araya getirmede çıkabilecek sorunları araştırmasını istemişti. Hitchcock ilk başta, mekanik kuşların, arka panonun ufak tefek ayarsızlıkları nedeniyle standart mavi perde işleminde zaman zaman ortaya çıkan dikkat dağıtıcı gölgeleri bertaraf edebileceğini düşünmüştü. Muazzam bir maliyetle üretilen deneysel mekanik kuş sürüsü, Universal'daki deneme uçuşlarında başarısızlığa uğrayınca ıskartaya çıkarıldı. Bunun üzerine, önceki on Hitchcock filminin emektarı, görüntü yönetmeni Robert Burks, gerçek kuş fotoğraflarıyla, örnek stok görüntülerdeki optik efektleri mikslemek için

özel efekt uzmanı Bud Hoffman ile işbirliği yaptı ve Hitchcock da izlenecek yolun, bu teknik karışım olduğuna ikna oldu.

Boyle bir de daha eski bir sodyum-buhar işlemi denemeyi önermişti. Bu, işlemin prizmasının saklandığı, Walt Disney stüdyolarından ünlü animasyon öncüsü Ub Iwerks'ün geliştirdiği bir teknikti. Hitchcock, *The Parent Trap (1961)/ Aile Tuzağı*'nda Hayley Mills'in ikizlere dönüştüğü o fevkalade başkalaşımı yönetmeyi daha yeni bitirmiş olan Iwerks'e, özel fotoğraf danışmanı sıfatıyla *The Birds/ Kuşlar*'ın görsel efektlerini yönetmesi teklifinde bulundu. Iwerks'e verilen ilk iş, Brennerlar'ın salonunun, şömineden birdenbire fırlayan serçelerin (aslında kır kırlangıcı, muhabbet kuşu ve kiraz kuşu karışımıydı) istilasına uğradığı, La Jolla olayından uyarlanan sahneydi. Sette oda, ışığı geçiren ama şaşkın kuşlar hava hortumlarıyla yalpaladıkça onları kıstıran polietilen plastikle kaplanmıştı. Iwerks'ün camdan bir kabinde uçarken fotoğraflamış olduğu kuşların stok görüntüsü ile bunun dört katı, sonradan üst üste bindirilmişti. Eziyet çeken kuşlar en sonunda, Hitchcock'un tüm film ekibi üzerine bit salarak öçlerini alacaklardı.

Filmde Lawrence Hampton'ın (özel efekt sorumlusu unvanını taşıyordu) yaptığı taklit kartonpat kuşlar da yer alır, örneğin Melanie'nin hızlanan arabasında ve çocukların partisinde olduğu gibi. Şömine bölümünde Mitch'in annesi Lydia'nın (Jessica Tandy) çevresinde dönüp duran kuşlar da oyuncunun boynundan aşağı sarkan tellere tutturulmuş mekanik kuşlardır. Bu sahnenin, Lydia'nın saçına yapışmış kuşlara iki eliyle çılgın gibi vurduğu bir fotoğrafı o denli etkili olmuştu ki filmin afişinde kullanıldı. Afişteki isterik kadını bütün dünya (saçın sarıya, döpiyesin de çağla yeşiline dönüştürülmesi sayesinde) Tippi Hedren sandı. Çığlık atmak Jessica Tandy'nin yüzünün tuhaf biçimde genç görünmesini sağlıyordu; bu yüzden

somurtkan anne ve onun rakibi fiziksel olarak birleşmiş görünüyorlardı - bu, *Psycho*/ *Sapık*'taki anne ile oğulun o son birleşiminden o kadar da farklı değildi.

Yine de Hitchcock'un kuşlarının çoğu gerçekti. Kuşların 'akbaba' ya da yırtıcı değil, 'evcil kuşlar' olması konusunda ısrar etmişti.[27] Bu stok görüntüler ustalıklı yollarla sağlanmıştı. Kamera ekibi San Francisco çöplüğünde üç gün içinde yaklaşık 6100 metre uzunluğunda film çekmişti; bu çöplükte, dalıp, tüneyip, beslensinler diye martıları cezbetmek için çöpleri tırmıkla koca bir yığın halinde toplamışlardı. Yanan Bodega Koyu kasabası üzerinde uçup duran martıların, 'kuş bakışı' görüntüsünü verebilmek için havadaki martılara balık atılırken, bir kameraman da Santa Barbara açıklarındaki Santa Cruz Adası üzerinde yaklaşık 'otuz metre yükseklikte bir kayalık' üzerine yerleştirilmişti.[28] 1968'de yazdığı bir makalede Hitchcock, rotoskopun ya da seyyar arka pano işleminin bu çekim için nasıl kullanıldığını ve böylece saldırı halinde olan tek bir martının fotoğraflandıktan sonra nasıl geriye sarılıp çoğaltıldığını anlatır. Daha sonra iki kadın, kuşları özenle, kare kare boyamışlardı; böylece perdede on beş saniye yer tutan bu çekimin tamamlanması üç ay sürmüştü.[29]

Okul binasına karga saldırısı çekimi altmış kesme gerektirdi, montajı da neredeyse altı hafta sürdü. Iwerks, bu malzemeyi düzenlemesi için 20th Century-Fox'tan L.B. Abbott'ı ayarladı. Bir hava tünelinde fotoğraflanmış kuşlar, optik olarak çoğaltıldı ve bu görüntü hem Bodega civarındaki gerçek bir yolda, hem de üstlerindeki tellerde salınan yapay kuşlarla bir stüdyo pedalı üzerinde koşan çocukların film şeridiyle üst üste bindirildi. Görüntülerin eşleşmesi için zamanlama hayati önem taşıyordu ve zum işlemi de perspektif sağlamada yardımcı oldu. Birkaç eğitilmiş kuş, çocukların enselerine konmaları için çalıştırılmıştı,

ama perdede çocukları ısıran aslında ele takılan bir kuklaydı.

Melanie'nin katil bir kuş sürüsü altında yığılıp kaldığı can alıcı tavan arası sahnesine gelince: Orada gerçek martı, kuzgun ve kargalar kullanılmıştı. Tippi Hedren, inandırıcı bulunmadıkları için mekanik kuşlardan vazgeçildiğini ancak o gün sete gelince öğrendi. Perdede yalnızca iki dakika on saniye görünen bu ürkütücü sahnenin çekimi için yedi gün gerekmişti. Hedren bu süreyi 'hayatımın en berbat haftası' diye niteler.[30] Setin çevresinde kurulmuş bir kafesin içindeki kuşlar, dirsek boyunda, içi müflonlu deri eldivenler giymiş aksesuvarcılar tarafından iki ila üç metre mesafeden Hedren'e resmen fırlatılıyordu. Makyajcı Howard Smit, Hedren'in yüzü ile kollarındaki kesik ve sıyrıkları verebilmek için lastik bantlar ve yapay kan kullanırken, çekim belli aralarla kesiliyordu. Hedren'in saçları darmadağın ediliyor, yeşil döpiyesi de giderek yırtılıyordu. El feneriyle savuşturduğu martı bir kuklaydı, elini ısıran gerçek martıysa, gagasını kapatan lastik bir burunluk takıyordu. Ama Melanie'nin dehşeti aynı zamanda Tippi'nin de dehşetiydi. Sahnenin son saniyelerinin çekimi için yapılan, tüm gün süren o meşakkatli işlemleri anımsıyarak şöyle diyordu: "Kuşlar, elbisemdeki gaga deliklerinden gevşekçe bana bağlanmış halde, beni yere yatırdılar. İşte, kuşların biri gözüme pençe attı ve bu da bardağı taşıran son damla oldu; oracıkta oturup ağladım. Fiziksel olarak inanılmayacak zorlukta bir çileydi."[31] Hedren'in sol alt gözkapağı yırtılmıştı.

Baş oyuncusunun maruz kaldığı bu bencilce muamele, Hitchcock'un sadistliğine mi işaret ediyordu? Hedren'in sağlığı ve güvenliğinin tehlikeye atıldığı ortada. Tamamen çöktüğü için işe dönmesi doktoru tarafından yasaklandı ve böylelikle filmin çekimleri bir hafta süreyle durduruldu, bu yirmi yıl boyunca bir Hitchcock filmindeki

ilk tıbbi acil durumdu. Hitchcock bir keresinde Sardou'dan* bir alıntı ile "Kadınlara işkence edin!" diye şaka etmişti.[32] Onunla yaptığım söyleşide Hedren ise, Hitchcock'un kadın düşmanlığına varan kini konusundaki yaygın söylentileri reddetti. Tavan arası sahnesiyle ilgili olarak da "Bu sahneden ötürü kendini çok kötü hissediyordu" dedi. "Aslında, kameraları çalıştırma vakti gelene dek ofisinden dışarı adım atamadı." O zamanki pes etmiş, kabullenmiş haliyle ilgili olarak da şöyle diyordu: "İlk filmimdi, hiçbir şey bilmiyordum. Janet Leigh'in duş sahnesinin çekimlerinin bir hafta sürmüş olduğunu biliyordum. Dedim ki, eh, demek bu işler böyle!" (33) Gerçekten de Hitchcock, *The Birds/ Kuşlar*'ın yapımı boyunca kendisinden beklenmeyecek biçimde huzursuzdu. Hitchcock'un *Frenzy/ Cinnet*'teki baş oyuncusu John Finch, "Bana kuşlardan dehşet duyduğunu söyledi" demişti. "Bu filmde çok az sayıda gerçek kuşla teması oldu – onlardan da daima uzak durdu." [34]

Iwerks, Hollywood Film Efektleri'nden Linwood Dunn'a, tavan arası stok görüntülerini montajlamaya yardım etmesini rica etti. Lokantadaki telefon kulübesi sahnesinin iç parçalayıcı efektleri için de MGM'den Bob Hoag'a danışılmıştı. Yine de filmde en karmaşık efektlere, arabanın, binlerce kuşun bakışları altında çiftlik evinden uzaklaştığı o uzun, son plan için gerek duyulmuştu. Hitchcock bunu, "çektiğim en zor plan" diye adlandırmıştı.[35] Bu çekim, çiftlik avlusunun, karşı manzaranın ve şafakta gökyüzü panolarının tasarımcısı Albert Whitlock tarafından yapılmış otuz iki imgenin arka pano resmine yerleştirilmesiyle oluşturulmuştu. Avlu ve hareket halindeki araba ayrı parçalar gerektirmişti; aynı martıların çoğaltılmış fotoğraflarıyla üç ayrı kısma bölünmüş olan ön planda olduğu

* Victorien Sardou: 1831-1908 yılları arasında yaşamış, hafif komedileriyle ünlü, Fransız oyun yazarı. (d.n.)

gibi. Her ne kadar kuşların üçte biri yapma idiyse de, griye boyanmış bir kısım gerçek tavuk ve yöreye ait 500 adet martı da kullanılmıştı. Mitch verandadan usulca ayrılırken kımıldanan ama uçmayan, hışırdayan kuşlar da, ya sakinleştiricinin etkisindeydiler ya da 'minik ipler'le bağlıydılar. Çatı üstündeki martıların ayakları da lastik bağcıklarla tutturulmuştu.[36]

Daha bir süre önce John Frankenheimer'ın *The Birdman of Alcatraz (1962)/Alkatraz Kuşçusu*'nda çalışmış olan hayvan eğiticisi Ray Berwick, Hitchcock'un vahşi hayvan koleksiyonundan sorumluydu. Yırtıcı kuşların yakalanması beklendiğinden çok daha zor oldu. Hatta, kafa başına 10 dolar ödüle rağmen, profesyonel kürk hayvanı avcılarına yapılan ülke çapındaki çağrı bile işe yaramamıştı. Berwick, Arizona'da 20.000 kadar karganın yuvalandığı yere gece yaptığı gizli takibi anlatırken, ' yüz'lerle ve giysiler içinde yardımcısıyla birlikte gece tünemiş kuşların üstüne ağ atmak için, bir tarlayı elleri ve dizleri üzerinde sürünerek nasıl geçtiklerinden söz eder.[37] Kırk stüdyo kümesinde yaşayan ve günde 50 kilo kuşyemiyle 100 kilo karides, hamsi ve et tüketen sürüsünün sette eğitimi ve tüm hazırlıklar için Berwick, sekiz aya gerek duymuştu.

Brennerlar'ın evine son saldırıda gördüğümüz yakın planda, bir martı tarafından ısırılan ve gerçekten kanayan el Rod Taylor'ın değil, Berwick'in elidir. Taylor'ın elini (üzerine gizlice çiğ et bulaştırılmıştı) ısıran verandadaki kuşsa gerçekte Berwick'in evcil kargası Nosey'dir. Kuzgunların zekasına hayran olan, martılaraysa ilgisiz kalan Berwick, "Martılar kasten insanın gözüne hücum ederdi" demişti.[38] Tek bir gün içinde, bir düzine çekim elemanı ufak çapta gaga ve pençe yaralanmalarından hastanede tedavi görmüştü. Yapım sırasında, Amerikan Hayvanseverler Derneği'nden bir müfettiş, kuşlara iyi davranıldığından emin olmak için daima hazır bulunuyordu. Çekimler bittikten sonra, birçoğu yabana salıverildi,

Arizona kuşlarıysa, kendi doğal ortamlarına geri bırakıldı. Ancak, elli karga stüdyo alanını terk etmeyi reddedip Hitchcock'un bungalovu yakınına tünediler ve geceleri tünedikleri ağaç kesilene kadar da onun arabasını kirlettiler.

Eğer filmde, doğanın efendisi Berwick idiyse, kültür de piyasadaki en iyi sanat tasarımcılarından oluşan ekipten soruluyordu. *The Birds/ Kuşlar*'ın öyküsü, daha du Maurier'nin eserinde, Cornwall'da geçiyorken bile, Robert Boyle'un *The Birds/ Kuşlar* için yaptığı eskizler Edvard Munch'un* 1893'te yaptığı Sembolist tablosu *The Scream/ Çığlık*'ı temel almıştı. Boyle, burada, 'içsel bir durumu ifade eden, bir tür yabanıllıktaki çıplaklık ve delilik duygusu'nu yakalamaya çalıştığını söylemişti.[39] İngiltere'de daha önce Hitchcock'la çalışmış ve daha sonra *Earthquake (1974)/ Deprem*'de Los Angeles'ı yerle bir edecek olan Albert Whitlock, *The Birds/ Kuşlar*'ın on iki karmaşık arka panosunu bir yıl içinde boyayıp tamamlamıştı. O ve Boyle, eskiz yapmak için Bodega mekânlarını gezdiler. Koy, panolarda doğal haliyle de kullanıldı ama aslında olmayan kasaba meydanını yaratmak için buna bazı binalar eklendi ve berrak mavi gökyüzünü, Whitlock'un deyişiyle 'belli bir ruh hali yaratmak için', bulutlu hale çevirdiler.[40] Panoların en müthişi Whitlock'ın balıkçı tekneleriyle, rıhtımlarla, ambarlar ve padavralı** evlerle doldurduğu Bodega Koyu'nun havadan görüntüsü için yapılmıştı. Bu arka panonun boş kalan ortasınaysa, Hitchcock'un anlattığına göre, Universal'in otoparkında, stüdyoya yukarıdan bakan bir tepeye yerleştirilmiş kameranın yakaladığı, 'alev

* Edvard Munch: 1863-1944 yılları arasında yaşamış, taşbaskı ve resim çalışmalarıyla ünlü, Norveçli sanatçı. (d.n.)

** Padavra: Genellikle köknar ve ladin ağaçlarından elde edilen, çatı örtüsü olarak kullanılan ince tahta. (d.n.)

almış benzinin peşinde bıraktığı iz' ile 'sahnelenmiş' gerçek bir akaryakıt yangınının stok görüntüsü üst üste bindirilmişti. Sonuç, film tarihinin en ürkütücü ve en unutulmaz karelerinden biri oldu.[42]

Bodega Koyu Hitchcock'a, uçmakta olan kuşların ezici etkisini yakalaması için aradığı o açık alanı ve düşük engebeli topografyayı sunmuştu: Gökyüzü onun heybetli tuvali olacaktı. Alanda keşif yaparken, Whitlock ve Boyle filmde kullanılabilecek bazı binaları saptadılar. Brennerlar'ın evi haline gelen yer, garip bir yaşlı kadının sahibi olduğu ve Bodega Burnu'nun bulunduğu yarımadada yer alan 'metruk çiftlik'teki bir kulübeydi.[43] Eskisini korusun diye, çevresine kabuk olarak yeni bir ev (eskisi yandığı için) yapılmış, eve daha yakın başka bir avlu inşa edilmiş, tahta bir iskele konmuş ve henüz temizlenmiş araziye de bir kameriye eklenmişti. On dokuzuncu yüzyıldan kalma Potter Okul binasıysa Bodega Koyu'nda değil, koydan beş mil içeride, şu an hâlâ bulunduğu Bodega kasabasındaydı. Harap, köhne ve virane bir haldeki okul, Hitchcock'un ekibince yenilendi, okul bahçesine bir de maymun merdiveni eklendi. Hemen yandaki öğretmen evi geçici bir görünüm için yeni baştan inşa edildi. Rıhtım kompleksinin genişletilmesi yüzünden, içi stüdyoda yeniden inşa edilen Tides Lokantası'nın şimdi yerinde yeller esiyor. Fawcett çiftlik eviyse hâlâ özel kullanımda.

Her ne kadar bugünün göz kamaştırıcı bilgisayarlı grafiklerinin gelişmiş standartları nedeniyle *The Birds/ Kuşlar*'ın birçok karma planları ilkel görünse de Hitchcock, en son teknoloji düzeyindeki özel efektlerinin, *The Birds/ Kuşlar*'ı 'şimdiye dek yapılmış en harikulade iş' haline getirdiğini iddia ediyordu.[44] Filmin ilk gösterime giriş tarihi 1962 Şükran Günü'ydü, ancak bazıları yedi ayrı görüntü katmanı gerektiren 412 optik-efektli çekimlerin karmaşıklığından dolayı, bu tarihin 1963 Mart'ına ertelenmesi gerekmişti. Kendi storyboard'larından da

göründüğü üzere Hitchcock'un filmlerinin çoğu her ne kadar kendi kafasında önceden tamamen kurgulanmış olsa da, *The Birds/ Kuşlar*'dan arta kalan olağanüstü miktarda artık stok görüntü vardı. Görüntü yönetmeni Burks ile kurgucu George Tomasini yaklaşık 1500 karenin tamamını yeniden düzenlemek zorunda kalmışlardı. Bu, Spoto'ya göre, 'normal bir filminkinin iki katı ve Hitchcock'un normalde bir filme koyduğunun neredeyse üç kat fazlası'ydı.[45] Küskün senaryo yazarı Hunter, *The Birds/ Kuşlar*'ın sonunu '3407 parçalık film mozaiği işte' diyerek dışlamıştı.[46]

Aylar süren yapım sonrası çalışmaları sırasında Burks, stok görüntülerin farklı şirketlerce, kendi yüksek gerçekçilik standartlarına erişene dek tekrar tekrar basılmasını istedi. Hitchcock da ayrıca, titiz bir şekilde, o hoş California güneşini, doğru görüntüyü alma uğruna yeniden biçimlendirdi. "Kasvetli olmasını istiyorum" diyordu: "Doğru etkiyi yakalamak için film laboratuvarında birçok sahnenin rengini donuklaştırmak gerekliydi."[47] Bu Herkülvari çabalara karşın *The Birds/ Kuşlar*, Akademi Ödülü için tek adaylığı olan En İyi Görüntü Efekti Oscar'ını alamadı. Oscar onun yerine, Hitchcock'un "bir hiç" – "sadece insan ve dekor kalabalığı, o kadar" diye dışladığı (Ben Hur için de aynı şeyi yapmıştı), Elizabeth Taylor epiği *Cleopatra/ Kleopatra*'ya gitti.[48]

The Birds/ Kuşlar'ın, James S. Pollak tarafından tasarlanan jeneriği, hem kendi içinde, hem de kendi kendisinin bir avangard fantezisidir. Soğuk, beyaz, soyut boşluk üzerinde kargalar ileri geri kanat çırparlar, ürkütücü bir yakınlıktaymış gibi bulanıktırlar. Hitchcock'un bir önceki filmi *Psycho/ Sapık*'ın son planından başlayıp *The Birds/ Kuşlar*'ın jeneriğine dek uzanan tüyler ürpertici bir devamlılık söz konusudur. *Psycho/ Sapık*'ta psikozun derinliklerindeki Norman, sırtını boş bir duvara vermiş iki büklüm otururken, bize gözlerini dikmiş, bakar. *The Birds/*

Kuşlar başlarken, ani hayvani dürtülerin, henüz biçim almamış bir bulanıklık halinde sapıtıp, birdenbire çatırdayarak kırılıp yok olduğu, delinin doymak bilmez alt-benliğinin içine girmişizdir sanki. Kuzguni siyah ve parlayan beyazın keskinliğine karşılık, başlık yazılarının hayli resmi, hafifçe yükseltilmiş klasik harfleri gök mavisi olarak karşımıza çıkar: Renoir idilleri ve romantik umudun, merhametli Meryem Ana'nın kucak açan kaftanının ve Hitchcock'un Bodega'dan esirgediği o asude, bulutsuz göğün tatlı pastel rengi. Ama asılı duran sözcükler ve isimler, sanki görünmez gagalarca parça parça edilmiş gibi, asabi biçimde üst üste biner ve parçalara ayrılır. Jenerik yazıları, doğa ile kültür arasında, akıldışı ve ilkel olanın insan yanılsamalarına karşı muzaffer olduğu bir savaşı gösterir.

Birkaç kişinin yine doğa güçlerine karşı hayatta kalma savaşımı verdiği *Lifeboat (1944)/ Yaşamak İstiyoruz*'dan beri bir Hitchcock yapımında ilk kez, ne bu jenerikte, ne de filmde müzik yer alır. Bu jenerik sırasındaki tek ses, önce alçalan, sonra da öncü elektronik film müziği bestecileri Alman Remi Gassmann ile Oskar Sala'nın ve de ses efektlerini yöneten, Hitchcock'un pırıl pırıl müzik yardımcısı Bernard Herrmann'ın adları geldiğinde tekrar yükselen, tırmalayıcı, yankılı kuş çığlıklarının eşlik ettiği hamarat kanat vuruş ve çırpışlarıdır. Sıra Hitchcock'un adına geldiğindeyse kuşların gürültüsü acı bir feryat halini alıp doruk noktasına ulaşır: Onun adının mavi harfleri de çözülür, parçaları da kanatların hengâmesi içinde yok olur. Sonra da perde simsiyah kesilir. Bu kulakları sağır eden kreşendo neye alamettir peki? Hitchcock bizi tehdit mi eder, yoksa en çok tehdit edilen O mudur? Jenerik yazılarının Apolloncu* bir biçimde renk ve biçime

* Apollonculuk: Nietzsche'ye göre, biçimdeki uyuma büyük değer veren üslup. (d.n.)

barbarca saldırıları bizi bir sanatsal ve psikolojik bir geri çekiliş yolculuğuna çıkarır: Technicolor ustası Hitchcock, kasvetli *Psycho/ Sapık* ile, siyah-beyaz film kariyerinin başlangıcına döner -bunun ardında kötü aile anılarının kilitli tutulduğu bir hapishane vardır.

Korkutucu, içe dönük, beyaz jenerik kutucuğundan (yarı kozmik boşluk, yarı zihinsel kafes) sonra *The Birds/ Kuşlar*, günlük hayatın mutlu telaşıyla başlar. Bir çan çalar; sanki bir Kilise ayini çağrısı yaparak bizi bir kâbustan uyandırmaktadır. Bu çan, daha çok yöre erkekleri ve turistlerle dolu olan bir San Francisco tramvayına aittir. O geçerken, kaldırım kenarında bekleyen çekici bir genç kadın görülür. Parıldayan şampanya sarısı saçlarına özenle biçim verilmiş (*Vertigo/ Ölüm Korkusu*'nda Kim Novak'ın topuzunu anımsatır) Melanie Daniels çok dar ve bedeni saran, tek parçalı bir eteği olan, siyah benekli zarif bir takım giymiştir; bu, onu o soluk yeşil döpiyesten başka bir giysi içinde tek görüşümüz olacaktır. Jenerikten bu görüntüye sembolik geçiş çok yumuşak ama açıktır: Kadın kargadır, onun sivri kama topuklarıysa açgözlü doğanın pençeleridir.

Melanie'nin kol altında taşınan siyah deri el çantası -çağrıştıran terim!- alışıldığından daha uzun ve yassıdır, tıpkı erkeksi bir namlu taşıyıcısı gibi.

Melanie'nin arkasında, alçak, geniş, birbirine yaslanmış devasa palmiyelerle bezenmiş Union Meydanı alabildiğine uzanmaktadır: gökdelenlerin gri çıkıntıları önünde uzanan şatafatlı, tropik bir yama görüntüsü. Sokağı çabuk hareketlerle geçip kaldırımın köşesinden bize doğru dönen Melanie, bir gazete bayisinde asılı olan, San Francisco'ya ait bir seyahat afişinin (*Vertigo/ Ölüm Korkusu*'ndaki Golden Gate Köprüsü'nü göstermektedir) önünden geçer ve sonra bir laf atma ıslığıyla olduğu yerde çivilenip kalır. Bu küstahı bir bakışla yerin dibine geçirmek için yarı dönüp de sesin sahibinin yalnızca arsız bir okul

çocuğu olduğunu görünce, bakışı birden çözülüp parlak bir gülümsemeye dönüşür. Melanie çocuğun hayranlığını kaygısızca kabul eder. Burada, Tippi Hedren'e ilgisini celp eden televizyon reklamının acayip senaryosu ve kişisini, Hitchcock aynen yeniden sahnelemiş olur. (Robert Boyle Hitchcock için, "O'nun yürüyüşünden oldukça etkilenmişti" demişti.)[49] Henüz tek bir söz dahi etmemiş olmasına karşın, Melanie hem sosyal hem de özel yaşamda erkekler üzerinde güç kullanmaya mağrurca alışkın güzel bir kadın ve şıklığın sahibi olarak kişiliğini bizlere göstermiştir bile. Profesyonel bir manken olarak Hedren, o zamanlar, dünyanın her yanındaki, moda zevki sahibi bir alay eşcinsel erkeği olduğu gibi, yeniyetme olan beni de anında etkilediği bu sahnede, temkinli, sanatsal bir hakimiyet sergiler. Hedren'in Melanie'si kurumlu bir özgüven ve büyüleyici bir narsisizm sergiler ki, bu da *Basic Instinct (1992)/ Temel İçgüdü*'de sabık manken Sharon Stone'un oynadığı bir diğer yıkıcı San Francisco femme fatale'inin özelliklerinin habercisi gibidir.

Çocuğa doğru dönünce, Melanie geriye, plazaya doğru bakmıştır. Kuşların sesleri, onun gözlerini kaldırımdan, sürülerce martının daireler çizdiği gökyüzüne çeker. Gülümseyişi yok olur, akıbetini görüyormuşçasına donar kalır. Union Meydanı'na, Amiral George Dewey'nin İspanyol-Amerikan Savaşı sırasında Manila Körfezi'nde yıldırım hızındaki deniz saldırısının anısını yaşatarak göğe doğru yükselen, yaklaşık otuz metre yüksekliğindeki granit bir sütun olan Dewey Anıtı hakimdir. Bu anıt, normalde kanatları olan, bir elinde defne ağacından bir çelenk, diğerinde de üç çatallı bir zıpkın tutan Yunan Zafer tanrıçası ile taçlanmıştır.[50] Buradaki Zafer tanrıçası, huzursuz kuş bölüklerini sakinleştirmeye mi çalışmaktadır? Kuş-kadın Melanie'nin kendisi Bodega Koyu'na giderken bir adak sunucu olacaktır. O da, Brennerlar'ın evini işgal ederken tekneyle saldıracaktır. Union Meydanı üzerindeki kocaman reklam afişleri 'Air France/ Paris'e Jetle



Melanie içeri girerken, Hitchcock ve köpekleri hayvan dükkânından çıkarlar.

Uçun' ve 'B.O.A.C. Jetleriyle Uçun' (British Overseas Airways Corporation)* - bize, kuşların ayrıcalıklarını ellerinden zorla alıyormuşçasına, aciz insanoğlunun şimdilerde uçmaya kalkıştığını anımsatmaktadır. Hitchcock da, tabii ki, bu uçuşta bizim British Airways pilotumuzdur. Göğe yaslanan bir başka şey de, heybetli bir on dokuzuncu yüzyıl demir sokak lambasıdır. Bu lambanın süslü ikiz fenerleri, yüksekte ve rüzgâra karşı tek başına olan o heykel gibi, ileride mahsur kalacak Melanie'nin, kuşların havadan saldırısına karşı kendini bir el feneriyle savunduğu tavan arası sahnesini beklemektedir.

Yarım kalan işlerini bitirmeye çalışan Melanie, Davidson'ın Evcil Hayvan Dükkânı'ndan içeri süzülür. Tam da bu sırada, Hitchcock'un kendisi, her filminde olduğu gibi malum küçük rollerinden birini oynayarak, boyunlarındaki tasmaları çekiştirerek hoplayıp zıplayan gerçek hayattaki köpekleri, West Highland cinsi iki beyaz teriyeri Stanley ve Geoffrey ile ortaya çıkar.[51] (Ciddi Hitchcock yüzünü çevirip Hedren'in yanından hızla geçip giderken, sık sık 'Baş oyuncularını kendi kaderlerine terk eden yönetmen!' diye düşünürüm.) Dükkânın, üzerinde 'Evcil

* Eskiden faaliyet gösteren İngiliz Denizaşırı Havayolları (BOAC), sonradan İngiliz Avrupa Havayolları (BEA) ile birleşip, şimdiki İngiliz Havayolları (British Airways) oldu.

Hayvanlar/ Kuşlar/ Tropik Balıklar' yazılı vitrinin dökme camlarından birinin arkasında, Melanie yürürken, sanki asıl eğlence oymuş gibi, izlemek için kafasını ona doğru çevirmiş, hayli dikkatli, kararlı bir kedi vardır. Diğer camların önündeyse orta yaşlı bir çift, seyirci ve oyuncu konumlarını tersine çevirerek, evcil maymunların güçlükle tırmandığı (tramvaydan sarkan adamlar gibi) bir ağaca (meydandaki palmiyeler ve sütun gibi) göz gezdirmektedirler. Kadının şapkası baş aşağı duran bir saksıya benzemektedir - dükkânda bakınan, biri ağır mink bir etole sarınmış olan birkaç orta yaşlı hanımın taktığı iddialı şapkaların ilkidir bu.

Rengârenk kuş tüyleriyle bu kadın müşteriler, Hitchcock'un Darwinci cinsel ormanının bitey* ve direyleridir.** Burada çarpıcı olan, cesur iradesi ve enerjisiyle kalabalığı yarıp geçen sofistike Melanie'nin; deri ofis çantalarını sallayarak büyük adımlarla yürüyen koyu takım elbiseli işadamlarına daha çok benzemesidir. Ibsen'in Hedda Gabler'i gibi Melanie de yüksek mevkideki babasına çekmiştir. Hitchcock'un daha halim selim, durgun, etli butlu, mevki sahibi eşlerinden dul kalmış kadınlara karşı, kendi annesi tarafından bunaltılmasından kaynaklanan düşmanlığı; çekici, ahlak dışı anti-kahramanın (Joseph Cotten), bu tip kadınların nasıl da katledilmeleri gerektiğini açık seçik anlattığı *Shadow of a Doubt/ Şüphenin Gölgesi*'nde ve makyavelist ana kuzusu, kötü adamın (Robert Walker) gösterişli bir partide yaşlılığın eşiğindeki bir sosyete mensubunu neredeyse boğazladığı *Strangers On a Train/ Trendeki Yabancı*'da apaçık ortadadır.

Evcil hayvan dükkânının dış görüntüsü, bir dış çekim olmasına karşın (kamera bir mobilya teslim kamyonu içine gizlenmişti), iç mekân sahneleri stüdyoda iki katlı bir sette

* Bitey: Bir bölgede yetişen bitkilerin tümü, bitki örtüsü, flora. (d.n.)

** Direy: Belli bir bölgede yaşayan hayvanların tümü, fauna. (d.n.)

gerçekleştirilmişti. İçerdeki merdivenleri, bir akvaryum ve asılı kuş kafesleri ormanı arasından geçerek hızlı hızlı çıkan Melanie, titiz, tıknaz, yaşlıca Bayan MacGruder'a: "Hiç bu kadar çok martı gördünüz mü? Sizce bu ne olabilir?" diye hayretle sorar. Dükkân sahibesi; "Denizde fırtına çıkmış olmalı. Bilirsiniz bu onları ya sürükleyebilir" diye yanıtlar. Böylece film, doğada bir şeyler olacağına dair ortak bir hisle başlar. Melanie'nin, siyah bir papağan almak üzere saat üçte bir randevusu vardır. Daha sonra öğreniriz ki, ağzı bozuk, bayağı konuşmalarıyla bu kuş, Melanie'nin, saygıdeğer bir teyzeyi utandırmak niyetiyle ona aldığı bir armağandır. Yani, özellikle erkek olması istenen bu nadir tropik kuş, Melanie'nin geçici hevesiyle, bir piyon, bir ezber makinesi, önceden programlanmış bir konuşma aracı muamelesi görecektir. Teyzenin kendisiyse, Melanie'nin, ailesini terk eden kendi vefasız annesi yerine cezalandırdığı, onun bahtsız yedeğidir. İlk anda belli olmayan, ama örneğin duvar saati gibi bazı ipuçlarıyla kanıtlanabilecek olan, *The Birds/ Kuşlar*'ın *Psycho/ Sapık* ile aynı dakikada başlıyor olmasıdır. Çünkü, *Psycho/ Sapık*'ın başlangıcındaki Phoenix görüntüsü üzerine bindirilmiş tarih ve saat, Cuma öğleden sonra 2.43'tür. (bkz. ek: Melanie Daniels'ın Ajandası)

Geciken siparişinden dolayı öfkeyle biraz somurtan Melanie, kuşun teslimi için adresini yazmak üzere zarif bir biçimde tezgâha yaslanır. O anda, bir bayan akrabasına, yani on bir yaşındaki kız kardeşine armağan etmek üzere kuş almak gibi benzer bir amacı olan Mitchell Brenner (Rod Taylor) girer içeri. Melanie'yi haberlerde sıkça yer alan havai bir sosyete tazesi olarak anında tanımış olmasına karşın, onu tezgâhtar kız sanmış gibi yapar (*Vertigo/ Ölüm Korkusu*'nda Magnin's mağazasındaki tezgâhtar kız Judy rolünde Kim Novak'la karşılaştırın, ki galiba Melanie de kuşçuya gelmeden hemen önce oradan alışveriş etmekteydi: Bu mağaza Union Meydanı'nın bir blok

doğusuna düşer). Melanie'ye kısa ve kuru bir selam vermeden önce, Mitch'in bir an, Melanie'nin yuvarlak kalçası ve şahane bacaklarını beğeniyle ve biraz da alıcı gözle süzüşüne tanık oluruz. Bu ikincisi, yani alıcı gözle bakış, Hitchcock'ta hep var olan bir motiftir ve onun röntgenci zevklerini yansıtır. *Saboteur (1942)/ Sabotör*'de o sıçana benzeyen terörist (Norman Lloyd) Özgürlük Anıtı'na giden teknede Priscilla Lane'in baldırlarını iffetsizce gözetler, ama bir centilmen olmadığından, Lane'in bunu fark etmesine kabaca izin verir. Daha *Blackmail/ Şantaj* sırasında, modernin simgesi olarak, kadınların rugan iskarpinleri üzerinde beğeniyle duruldu (cilveli kadın kahraman tavan arasında saldırıya uğrar ve denizcilik anıtı olan bir başka plazayı, Trafalgar Meydanı'nı geçerek, çaresizlik içinde dolanıp durur). Kadınların çıplak bacakları ev içinde daima teşhir edilmiştir - Ingres'nin* *Grand Odalisque/ Kibar Odalık*'ında ya da Manet'nin** 'Olympia'sında resmedildiği gibi - ama Hitchcock'un henüz utangaç, tombul, kadınlardan korkan, hâlâ bakir bir ergen olduğu 1920'lere değin sokakta asla. Bacağı uzatan ve ayağı fetişist bir biçimde kavislendiren gösterişli yüksek topuk, belki kadınları sakatlayabilir veya onları daha kırılgan yapar görünebilir, ama Hitchcock bunu belli ki, kadın iktidarının korkunç keskin bir silahı olarak görür (tıpkı benim de gördüğüm gibi).

Şimdi Mitch ve bu gösterişli yabancıyı süzerken tezgâhtar rolünü sürdüren Melanie arasında bir oyun oynanmaktadır. Mitch'in 'muhabbet kuşu' talebi onların bu alışverişine açıkça erotik, belli belirsiz bir ima kazandırır.

* Jean-Auguste-Dominique Ingres: 1780-1867 tarihleri arasında yaşamış, neo-klasik hareketin öncülerinden, özellikle tarihi ve mitolojik eserleriyle tanınan Fransız ressam. (d.n.)

** Edouard Manet: 1832-1883 tarihleri arasında yaşamış Fransız ressam. Çalışmaları, İzlenimcilik akımını büyük ölçüde etkilemiş ve modern sanatın gelişimine önemli katkıları olmuştur. (d.n.)



Melanie tezgâhtar rolü yaparken (büyütülmüş kare)

Melanie de, tıpkı *Gone with the Wind/ Rüzgâr Gibi Geçti*'de Scarlett O'Hara'nın mangal partisine yelpazesini sallaya sallaya gitmesi kadar kurnaz bir şekilde, kalemini düşünceli düşünceli çenesine ve yanağına vururken, dükkânda tereddütle öylesine dolanarak bu durumu kuvvetlendirir. Burada kalem, onun erkeklere sapladığı, Zafer tanrıçası zıpkını olmakla birlikte, aynı zamanda nasıl ufalayacağını çok iyi bildiği ganimet olan penistir. Bu giriş pas de deux'sünde*** iki tarafın da söylediği neredeyse her şey birer yalandır: Hitchcock için aldatma aşkın özündedir. Bu sahneyle ilgili takdire değer bulduğum, ve pek çok büyük film yönetmeninde keşfettiğim şu oldu: Cinsel çekiciliğin, konuşmanın altında ileri geri dalgalanan bir şey olarak verilmesi (dolayısıyla da, örneğin, 'Hayır, daima hayır demektir' gibi, randevu-tecavüz tartışmalarında yararsız olan bu gösterişli kelimeleri kabul etmiyorum). Bütünüyle görsel olan Hitchcock'a göre, sözcükler açıklamaz, saklar.

*** Pas de deux: İki insan veya iki nesne arasındaki yakın ilişki. (d.n.)

Hamleleri ve savuşturmalarıyla bu sahne, eskrimvari dokundurmalarla hem insan, hem de hayvan dünyasında kur yapmanın esas yapısını gösterir. Mitch ve Melanie, 'Muhabbet kuşları çeşit çeşittir' konusunda fikir birliğine varırlar. Bu açıkça zararsız ifade Hitchcock'un çalışmalarının hepsini içine alır: *Psycho/ Sapık*, *Young and Innocent (1937)/ Genç ve Masum* ve Rebecca'daki olagelen ama gizli saklı veya zorlama heteroseksüel birleşmeler, *Rope (1948)/ Ölüm Kararı* ve *Strangers on a Train/ Trendeki Yabancı*'daki homoerotik eşleşmelere ve *Psycho/ Sapık*'tan *The Birds/ Kuşlar*'a miras kalan, anne ve oğul arasındaki ensestvari bağlara dek. Mitch'in, 'fazlaca gösterişçi' kuşların genç bir kız için uygun olmayacağı şeklindeki fazilet taslayan tutumu - tutucu ebeveyninin döneminden alayla ödünç aldığı bir ayıplama ifadesi - konuşmaya daha da cinsel bir hava katar. Böylece Melanie'nin 'özellikle tehlikeli bir dönem' diyerek kibarca dile getirdiği, Mitch'in 'tüy dökme' mevsimine yaptığı gönderme ile, bizim zihinlerimiz tüy döken kuşlardan, elbiselerini döken insanlara atlar. Hitchcock, *To Catch A Thief/ Kelepçeli Aşık*'ın piknik sahnesindeki (burada Grace Kelly tavuktan oluşan öğle yemeği paketini açıp Cary Grant'e ikramda bulunur: "But mu, göğüs mü?") hazırcevaplılığa benzer çift anlamlı ifadelere o kadar düşkündü ki, *The Birds/ Kuşlar* için yapılan deneme çekiminde Tippi Hedren'e tüm sahneyi tekrar oynattı.

Hakkında düpedüz hiçbir şey bilmediği kafes kuşlarının adlarını ağzında gevelemesine rağmen Melanie Mitch'le flört ederken sakin, soğukkanlı ve kendine hakimdir. Gözleri koca koca açılmış ve başı çekici bir biçimde yukarı kalkıktır - ta ki Mitch avucunu uzatıp, bir kanaryaya yakından bakmak isteyene dek. Burada, Melanie filmde ilk kez telaşa düşmüştür: Mitch'in bu alışılmadık isteğini açıklanamaz bir biçimde kabul eder, artık bu karşılaşmada hakimiyeti yitirmiştir. Kalemi saçına sıkıştırarak

-ucu saçından çıkan bu sarı mızrak artık Mitch'in, hedefine tam isabet eden ve daha sonra Melanie'nin alnını vuracak darbenin habercisi olan Küpid* oku haline gelmiştir- kafesi boş bulunup açar ve elini içeri sokar, tıpkı daha sonra kuşlarla dolu tavan arasına girerek büyük bir hataya düşeceği gibi. Kanarya elbette kaçar; şaşkın kadınlığın karikatürleri olan, artık çaresiz kalmış Melanie ve öfkeli dükkân sahibesiyse onun peşinden koşarlar. (Yapısal olarak, dükkân sahibesi, evdeki başıboş kalan kuşlardan kendisi de bozguna uğrayacak olan, yaşlıca Lydia ile benzerdir.) Becerikli erkek, alelade, kutuya benzer iş şapkasını, kuş, kül tablasının üzerine konduğu anda onun üzerine kayıtsızca kapayarak günü kurtarır.

Mitch kuşu kafesin kapısından içeri sokarken ona: "Yaldızlı kafesine geri dön bakalım, Melanie Daniels!" (Hitchcock'un 'çekimler sırasında' eklediği bir replik) der.[52] Oyun bitmiştir, ve Melanie kandırılıp kafeslendiği için şoke olmuş, öfkeden kıpkırmızı kesilmiştir. Eğer Melanie kanaryaysa, o zaman şapka da, hem onun hem de Mitch'in kaçındıkları, kısıtlayıcı evlilik kurumudur. Melanie, "Hey, dur bir dakika!" diye bağırır, sonra da "Sen bir alçaksın" der Mitch'e. Süslü ses tonu ve cilalı tavırları artık kaybolmuştur. İlginçtir, kendi kişiliğine dönünce, sokağın o sert, argolu konuşmasıyla gerçek bir tezgâhtar kız gibi davranmaya başlamıştır Melanie. Bu etki 1963'ün başlarında oldukça hayret uyandırıcıydı; çünkü benim neslimin kadınlarını, denizciler gibi küfür ederek orta sınıf adabını yıkmaları için esin kaynağı olacak cinsel devrim henüz başlamamıştı.

Mitch, avukat olarak mahkemedeyken, bir keresinde, Melanie'yi "dökme cam bir pencerenin kırılmasıyla (dükkânın insan/hayvan arasındaki sınırı çizen vitrini gibi)

* Küpid, Aşk Tanrısı'nın yay ve ok taşıyan, daha çok erkek çocuk biçiminde resmedilen meleklerine verilen ad. (ç.n.)

son bulan o muziplikleri"nden biri nedeniyle, bir duruşmada kendini savunurken görmüştü. Bu Melanie'nin, ellerinde bol bol vakti olan zevk düşkünü bir mirasyedi olarak sürdürdüğü delifişek hayatına bir göz atmamızı sağlar. "Yargıç sizi parmaklıkların ardına göndermeliydi," der Mitch düpedüz; onun cinsel ve/veya toplumsal konumundan dolayı hak etmediği bir ayrıcalığı olduğunu ima ederek. Böylece kafesine iade edilen kanarya, Melanie'nin yerine hapsi boylamış olur. O kırılan pencereyse daha sonra, her yanındaki camların çatır çatır parçalandığı telefon kulübesindeyken Melanie'ye musallat olacaktır. Brennerlar'ın evindeki o büyük kuş saldırısında paramparça olan pencere camının sesi de, *The Man Who Knew Too Much (1956)/ Çok Şey Bilen Adam*'daki suikastçının kurşununu susturan zil sesi kadar dramatik olacaktır.

Şapkasını havalı bir şekilde başına geçirip, salınarak dışarı çıkarken, "Mahkemede görüşürüz!" der Mitch kışkırtıcasına. Mitch böylece, bu cinsellik savaşında düello davetini yapmış olur. Burada, Lawrence'ın *Women in Love/ Aşık Kadınlar*'ında olduğu gibi, erkek ve dişi hakimiyet kurmaya uğraşırlar. Melanie'nin gerçekten cezalandırılacağı mahkeme, doğanın arenasıdır: Tekne, telefon kulübesi ve tavan arası aslında tanık yeri ve infaz odasıdır. Ama mahkeme binalarında nikâh da kıyılabilir. Mitch, *The Taming of the Shrew/ Hırçın Kız*'daki 'yakıcı dilli', 'yaban kedisi' Kate'e kur yapan kaba Petruchio'nun cilveli palavralarıyla Melanie'ye sataşmaktadır.

Canı sıkılan Melanie, 'Kimdi bu adam?' der birdenbire - sanki Mitch kasabayı dörtnala terk eden Maskeli Süvari imiş gibi. Burada, ona yöneltilmiş olan kamera, Hitchcock'un o pürüzsüz, belli belirsiz zumlarından birini yapar; sanki Melanie'nin iç düşüncesine çekilmişizdir. Aniden, Melanie hareketlenir ve takırdayan yüksek topuklarının üstünde sendeleyerek merdivenlerden aşağı, Mitch'in peşinden koşar. Onun birinci kattaki ağırbaşlı

kadın müşterileri şaşırtan koşuşu, burada yine çağın kadın adabını ihlâl eder ve filmde, fazlasıyla uzun bir sekansı başlatır: Melanie'nin cinsel saldırganı oynadığı, Mitchell Brenner'ın gizli takibi. Hitchcock burada, Melanie'nin o enerjisi içinde bir savaşçı peri (Valkyrie) gibi süzülmesine olanak verir; ta ki, teknede ona bir martının çarptığı ve cinsel denetimin tekrar Mitch'e geçeceği âna kadar.

Melanie'nin, Mitch arabası ile oradan ayrılırken (bir diğer tramvay düdüğü daha duyulur) plakasını alelacele çiziktirdiği bu sahne, benim sinemada en sevdiğim anlardan biridir. Melanie bir telefona sarılır ve tırnaklarını korumak için numaraları elindeki kalemle çevirirken, 'Babacığı'nın sahibi olduğu gazetenin Kent Haberleri muhabirinden, ona diller dökerek bir iyilik ister (belli ki bu isteği ilk değildir). Elindeki penisi andıran kalem ve göbek bağına benzeyen telefon kordonuyla cazibeli şekilde oynayarak; "Charlie hayatım, zahmet olmazsa...", diye baştan çıkaran bir edayla mırıldanır. Nefes nefese ve çocuk taklidi sesiyle (Melanie Griffith'in doğuşunu, o tatlı sesli harflerde dinleyin!), Mitch'den onu 'susturuşu'nun acısını çıkarmak için Eyalet Trafik Tescil Bürosu'ndan onun verilmemesi gereken ev adresi bilgilerini sızdırmak niyetiyle kadınsı cazibesini ve aile imtiyazını kullanır. Burada Melanie, Hitchcock filmlerinde genellikle bir erkek karakter olan özel dedektifi veya polis müfettişini oynamaktadır. (Ama polislerin alayla "yakında merkezde hanım dedektiflerimiz olacak!" diye öttükleri *Blackmail/ Şantaj*'ın sonunu görün. Grace Kelly de *Rear Window (1954)/ Arka Pencere*'de 'asla aynı elbiseyi ikinci kez giymeyen' Melanievari bir moda fotoğraf klişesi olarak, şevkle suçlu peşine düşer.) Ben bu sahneyi, güzel kadınların dünyada istediklerini nasıl elde ettiklerini çok doğru bir şekilde gösterdiği için seviyorum. Erkekler onların elinde yoğrulacak macundur. *The Birds/ Kuşlar*'ı ilk gördüğümde, çoğu Amerikan lisesindeki sosyal hayatı, diğer kızların

arasında sivrilen ve onların da kabullendiği sarışın kraliçeler* yönetirdi; bu onların yüce hakkı olarak kabul ettiğim despotluklarıydı. Melanie Daniels'ta, Atina stoa'sı ve Floransa sarayından Paris salonlarına ve New York diskosuna dek, hep daha yükseğe erişen tüm güzel insanların o kibirli unvan duygusu vardı. Doğa onlara veriyordu ama sonra doğa tekrar geri alıyordu.

Melanie, menopoz sonrası ilgisizlik içinde, bu gergin manevraların kıyısında yarı şaşkın dikilen dükkân sahibesine "Sizde muhabbet kuşu var mı?" diye seslenir. Fesat düşünce içinde kaybolmuş, gözleri zarar vermek isteyen bir ok gibi bakan Melanie, yüzü otoerotik duygular içinde, ateş basmış, pür neşe haldeyken sahne sona erer. Ertesi sabah Melanie çok aranan o muhabbet kuşlarının kafesiyle Mitch'in apartmanının kapısının önünden yürürken, orada tuhaf ama hoş, keskin bir geçiş vardır. Biz sadece Melanie'nin kahverengi iskarpinlerini ve uygun renkteki el çantasıyla eldivenlerini, bir de aşağı kadar inen, lüks, bej mink mantosunun ağır eteklerini görürüz. Melanie asansöre binerken kamera meraklı bir yolcunun (Richard Deacon) düz, mavi takım elbisesine çevrilir, sonra onun, alıcı gözle, yandan Melanie'nin boş boş gülümseyen, tepeden bakarcasına, eğilmiş yüzüne yönelmiş olan bakışlarını izler. Hitchcock, işadamının ciddi ve vakur üniforması ile gösteriş yapan insan dişisinin debdebeli tüyleri arasındaki karşıtlığın - erkeğin gösteriş yaptığı, dişininse yavrularını yırtıcılardan korumak için gösterişten uzak kamuflaja gereksindiği hayvan dünyasının tam tersi- üzerinde durur. Hitchcock cinsel farklılaşma büyüsünün zevkini çıkarır: Bilir ki cinsler, toplumsallaşarak birbirleriyle örtüşmüş olsalar da, doğal uç noktalarında daima birbirlerinden ayrılırlar.

* Kaynak dilde sorority queens olarak geçen deyimdeki 'sorority', kızlar/kadınlar arası topluluk anlamına gelir. (ç.n.)

Melanie'nin kostüm değişikliği belirgindir. Dün, başı boş, bekâr bir kız olarak sade, kış gibi soğuk siyahların içindeydi: Terzi elinden çıkmış bolero ceketi ve ceketin üç çeyrek uzunluğundaki kollarının altında uzun, siyah eldivenleri, bir rahip cübbesini andıran hakim yakası vardı (Hitchcock'un *I Confess (1953)/ İtiraf Ediyorum*'unda Montgomery Clift'in giydiği gibi). Bugünse romantik bir misyonu olan Melanie, sanki doğurganlık vaadine, yani oestrus'a işaret eder gibi açık kahverengi ve pastel yeşil gibi ilkbahar renkleri içindedir. Dahası, onun yeşil takımı, tepelerinde narçiçeği kırmızısı lekeleri olan yeşil, papağanımsı muhabbet kuşlarının renklerine de uydurulmuştur. Melanie de Bodega Koyu'ndaki teknede kan kırmızısıyla vaftiz edilecektir. Onun o zengin kürkü toplumdaki erkek ekonomik gücünü olduğu kadar insanın doğa üzerindeki hükümranlığını da simgeler. Tarihin ilk başlangıcından beri kürk ve mücevherat, erkeklerin, güzellikleri hürmetine kadınlara yığdıkları ganimetler olmuştur. Şımartılmış, asalaktan farksız Melanie, yüksek uygarlığın enfes bir objesidir. O gerçek anlamda ayaklı bir sanat eseridir.

Melanie, kuşların ona olan ilgisine kayıtsız, sanki erkek tuzağı yemiymişler gibi onları Mitch'in kapısına, bir not da ekleyerek bırakır. Meraklı komşu burada işgüzarlık yapıp, Mitch'in hafta sonu için kent dışında olduğuna dair onu uyarmalıdır. Melanie bunun üzerine seksi hayallerinden uyanıp yapılacak işe döner. Adam, onu asansördekinden daha da açıkça bir biçimde incelerken, boşboğazlık edip Mitch'in özel hayatı ve alışkanlıklarıyla ilgili detayları ağzından kaçırır -Bodega Koyu'nda oturan ailesini hafta sonları görmeye gidişini, hatta mesafeyi ('kuzeye doğru 60 mil' - birazcık abartılmış) ve bu yolculuk sırasında Mitch'in yol tercihini de vererek. Burada sanki cinsel çekimin büyüsü toplum adabını kendiliğinden askıya alır gibidir.

Kamera burada yine, kafesi Melanie'nin pahalı ve çok

ender bulunan üstü açılır bir Aston-Martin olan spor arabasının sağ tarafında yerde duran, nakil halindeki muhabbet kuşlarına doğru hızlı bir geçiş yapar. Melanie giderek uzayan, virajlı, manzaralı sahil yolunda hızla giderken, kuşlar da tüneklerinde yan yana durmuş, sallanmaktadır. Kuşların o kayalıklı pitoresk doğa manzarasına dair hiçbir şey görmedikleri halde o kadar sabırlı ve dikkatli görünmeleri çok hoş bir manzaradır. O an için onlar, Melanie'nin ev hayvanlarıdır (Hitchcock'un köpekleri gibi) ve merkezkaç gücüyle, Melanie ile aynı anda, arabanın içinde sadakatle salınırlar. Onları Melanie'nin debriyaja basan sivri ökçeli ayakkabısı ile yan yana getirilmiş olarak görürüz - ki bu yine Hitchcock'un yüksek topuklara duyduğu zevki olduğu kadar, kadınların ayaklarını gerçek anlamda yere basmalarına nasıl da içinin gittiğini gösterir.

Burada, yüzüne vuran rüzgâr ve saçına dolanmış bürümcük gibi çağlayan, saydam şifon eşarbıyla, kavisleri ustaca son hızda geçerken Melanie'nin yüzündeki o saldırganca hazza dikkat etmek gerekir. *To Catch A Thief/ Kelepçeli Aşık*'ta Grace Kelly de, ileride geleceğin Monako Prensesi olarak geçireceği gizemli kazada öleceği aynı Corniche'te*, elleri korkudan kaskatı olmuş Cary Grant'i, keskin virajlı yolda son sürat gezintiye çıkaran şık bir sürücüdür. Ancak Melanie Daniels bir kuş kadar hürdür: O, her şeye burnunu sokan düşünce ve planlarıyla eğlenerek yalnız başına gezer. Burada, Tippi Hedren vites değiştirirken ve ceylan derisinden eldivenli ellerini direksiyona dayamış haldeyken müthiştir. Açık kırlarda güçlü arabasını süren zarif giyimli bir kadından daha iyi modern kadın özgürlüğünü ne temsil edebilir? Issız yolda arabanın havadan görüntüsü Melanie'nin bağımsızlığını ve gözü pekliğini dramatize eder. Ford Mustang'in 1964'te

* Corniche: Monte Carlo'daki ünlü sahil yolunun adı. (ç.n.)

çıkışından önce, spor arabanın ayrıcalıklarından yararlananlar daha çok erkeklerdi (hit televizyon dizisi Route 66'deki beyaz Corvette'lerinin içinde Martin Milner ve George Maharis gibi), bu yüzden bu sahne cüretkâr ve fazlasıyla heyecan vericiydi. Robin Wood'un, Melanie'nin Bodega Koyu'na araba sürüşü ile Marion'ın *Psycho/ Sapık*'ta Bates Motel'e sürüşünü karşılaştırması yerindedir.[53] Ama Marion, talihsiz bir yağmur fırtınası yüzünden bocalayan, ürkek bir sürücüdür. Hep korkulan polislerden ceza yememek için (*Psycho/ Sapık*'ta karaltı gibi ortaya çıkan trafik polisini hatırlayın) araba kullanmayı öğrenmek istemediğini söyleyen Hitchcock'un araba kullanmakla ilgili bu sıkıntısını Marion'da da görürüz. Firar halinde gördüğümüz Marion'dan farklı olarak Melanie, kavgacı kişiliğinin hayat dolu bir ifadesi olarak araba kullanır. O daha çok *To Catch A Thief/ Kelepçeli Aşık*'ta çıplak elleriyle 'bir Alman generalini boğazlayan' ve Riviera tepeleri boyunca Fransız polisini çılgın bir araba kovalamacasıyla peşine takan, Cary Grant'in olgun ve dolgun kadın kâhyası Germaine gibidir.

Hitchcock filmlerinin müzikleri üzerine hazırladığı enfes kitabında Elizabeth Weis, aksi halde müziksiz kalacak olan *The Birds/ Kuşlar*'daki 'ses efektlerine duyulan büyük ihtiyacı' inceler ve bunu, Marion'ın katli sırasında Bernard Herrmann'ın acı acı feryat eden kemanlarının Norman'ın kuşlarını taklit ettiği *Psycho/ Sapık* sonrası tezahür eden 'Hitchcock'un gelişen yaratıcılığının beklenen bir sonucu' olarak görür. Weis, Hitchcock'un 'sesi ve görüntüyü ayırma' huyunu överek, "Özellikle Hitchcock filmlerinde, bir kişiye ya da bir şeye bakarken bu arada bir başka kişiyi ya da şeyi dinleriz" der.[54] Bunu, Melanie'nin Bodega Koyu yolculuğuna uyarlarsak, o uçsuz bucaksız manzara içinde hızla ilerlerken biz, arabasının kendisini görmezden önce sesini duyduğumuzu fark edebiliriz. Lastiklerin keskin feryadı, bize, Melanie'nin heyecana olan

bağımlılığını anlatır. Weis, Melanie'nin vites gıcırtılarını 'mekanik gürültüler' olarak adlandırır, bu da Melanie'nin kendisinin 'soğuk ve mekanik' olduğunu göstermektedir. Ben bunu biraz değiştireceğim: Melanie, D.H. Lawrence'ın Nietzscheci sanayicisi Gerald Crich'in yaptığı gibi, insanlara ve durumlara sanki mekanikmişler gibi davranır.

Teknelerle beneklenmiş limanı, muntazam yeşil çayırları ve otlayan inekleriyle Bodega Koyu'nun havadan görüntüsü bir Constable* tablosu kadar sakindir. Bay Hill Yolu üzerinden, manzaralı bir başka yolla buraya ulaşan Melanie'nin gümüşi mavi arabası, şehir merkezine sahilden inip yayaların bakışları altında, bir kükreyişle durur.[55] Onun, eski, hantal taşıtları olan bu kendi halinde balıkçı köyüne hiç de uymadığı ortadadır.[56] İlk durağı, yiyecek ve hırdavat satan, köpek ruhsatı düzenleyen ve aynı zamanda postane olarak da hizmet veren Brinkmayer'in dükkânıdır. Böylece *The Birds/ Kuşlar*'ın ana bölümlerinin her ikisi de, Hitchcock'un *Blackmail/ Şantaj*'daki İngiliz Müzesi ayarında antika dolu kültürel kurumlar olarak gördüğü dükkânlarda başlar. Melanie hıncahınç dolu dükkânın kapısını açıp da içeriye adım attığında başka bir çan sesi (Hitchcock'un Cizvit eğitiminin yankıları mı?) duyarız. Melanie, şahane kürk mantosuyla bir rüya, gök mavisi atlı arabasıyla yeryüzüne inmiş bir altın tanrıça gibidir. Babacan dükkân sahibi (ki büyük bir gafla *The Trouble with Harry (1955)/ Baş Belâsı Harry*'e ait bir doğulu, Vermont** şivesiyle konuşur) ilk başta sert davranır ve kestirip atarken, sonra yavaş yavaş mahçup

* John Constable: 1776-1837 yılları arasında yaşamış İngiliz ressam. İngiliz manzara resminin tartışmasız ustası olan Constable, doğayı ve atmosferi en iyi betimleyen sanatçılardan biridir. (d.n.)

** Vermont: A.B.D.'deki New England eyaletlerinden biridir. Fransızca 'yeşil dağ' anlamına gelen Vermont, New York'un doğusunda bulunur. (d.n.)



olup büyülenmiş, sanki emsalsiz Helen'in güzelliğini görüp de şehirlerinin kaybedilmesine değdiğini düşünen, yıldırım çarpmışa dönmüş Truva ileri gelenleri gibi, Melanie'ye gözünü dikmiş bakar. Melanie yine dedektifliğe soyunur ve adamı, Mitch'in adresi konusunda sorguya çeker. Dükkân sahibi koyun karşısındaki Brennerlar'ın evini işaret ettiğinde ("Şu iki büyük ağacı görüyor musunuz?" -Melanie'nin çivileneceği Çarmıh, Golgotha), Lydia Brenner ve 'o iki çocuk'tan söz ettiğini -ve Mitch'in de dolayısıyla evli olduğunu ima ettiğini- duyan Melanie'nin cesareti kırılmıştır. Oysa hayır, 'o çocuklar' Mitch ve kız kardeşidir: Aralarında neredeyse bir nesil olmasına rağmen, kendi yörelerinde bir araya konurlar, ki bu da annesine bağımlı olan Mitch'in hâlâ kısmen, çocukluğunda kısılıp kalmış olduğunu ima eder.

Melanie ani bir hevesle karşıya tekneyle geçerek Mitch'e sürpriz yapmaya karar verdiğinde, dükkân sahibi şüpheyle sorar: "Daha önce hiç dıştan takma motor kullandınız mı?" Melanie gamsız, yanıtlar: "Evet, elbette!" Bu isteği yerine getirmek üzere dükkân sahibi, rıhtıma bir tekne getirilmesi için telefon eder. Bu sırada Brennerlar'ın küçük kızının adının ne olduğu tartışılmaya başlanır. Dükkân sahibi arka odadan boru gibi gelen, sahibi belli olmayan gürültücü, kurbağa gibi olan erkek sesine sorar: "Alice'ti, değil mi?" "Hayır, Lois." Her ikisi de

Dükkan sahibi Bodega Koyu'nun karşı kıyısındaki Brennerlar'ın evini işaret eder

yanlıştır. İsimler belirsiz ve değişkendir –tıpkı filmin parçalanan jenerik yazılarındaki gibi. Hem San Francisco'daki hem de Bodega Koyu'ndaki her iki dükkân sahnesinde de, gerek kuşların gerekse kadınların yanlış tanımlamaları vardır ve film ikisini de tekinsiz bir biçimde sık sık, tek bir kaprisli varlık kategorisi olarak ele alır. Bir lütuf istemek için edilen ücretsiz telefonlarla sona eren her iki sahne de, Melanie'nin erkekler tarafından yardım görmeye, desteklenmeye ve hizmet edilmeye nasıl kraliçeler gibi alışık olduğunu gösterir. Dükkân sahibi elinde telefonla ayaktayken, Melanie de, pembe üreme organı belki de doğanın kendi mesajlarıyla onun kulağının dibinde uğuldayan, bir raf dolusu büyük deniz kabuğu yanında bekler. Yani Melanie de telefondadır – Venüs'ü mü arar?

Dükkân sahibi onu daha yüksek bir merciye yollar: Her şeyi bilen öğretmen Annie Hayworth'e. Melanie, Lewis Carroll'ın* *Through the Looking-Glass/ Aynalar Dünyası*'nda örgü ören koyunların karanlık dükkânı (ki o da benzer bir şekilde kayık şeklinde başkalaşır) gibi her yeri karmakarışık olan bu tuhaf müesseseyi terk edip Annie'nin evine doğru yola koyulur. *Psycho/ Sapık*'taki ürkütücü Bates konağı (ki bunun süslü Gotik tarzını Hitchcock 'Zencefilli California kurabiyesi' diye betimler) benzeri, hayalet gibi yükselen Victoria tarzındaki eski okul binası önünde durur.[57] Kapının üzerinde büyük harflerle yazılmış bir tabela vardır: 'BODEGA KOYU OKULU'. Filmin bu noktasında ben genellikle yüksek sesle söylenirim: "Bodega Koyu'nda biz hepimiz okula gidiyoruz!" Bu, benim pagan doğanın ezici gücünü doğrulamamı sağlayan 'Nikaia İkrarı'mdır.**

* Lewis Carroll: 1832-1898 tarihleri arasında yaşamış İngiliz yazar, matematikçi ve mantık bilimci. En çok, "Alis Harikalar Diyarında" adlı eseriyle tanınmaktadır. (d.n.)

** Nikaia İkrarı: İ.S. 325'te Nikaia Konsili tarafından, Ariusçuluk'un diğer konsillerde de yayılmasını önlemek için yayınlanan, Hıristiyan inancı temel alınarak hazırlanmış resmi doktrin. (d.n.)

Hızla dönen tekerleklerinden çakıllar saçarak fırlayan arabasını Melanie, Annie'nin tahta çitinin önünde durdurur. Verandaya koşar, bir zili daha çalar ve yine bir diğer sahibi belirsiz ses duyar. Bu, o sırada toprağı kazmakta olduğu bahçeden "Kim o?" diye seslenen Annie'dir. "Benim" diye yanıtlar Melanie; çocuksu bir tekbencilikle, eskiden sınıfta yaptığı gibi. Öğretmen toprak bulaşmış yüzüyle, buruşuk bir paketten sigara ikram etmek üzere çıkagelir; sanki aynı cinsel siper hattında, asker askereymişler gibi. Suzanne Pleshette, Annie'yi, şahane bir garip bir aldırmazlık ve görmüş geçirmiş bir bezginlikle oynar. "Bu toprak belleme işi takıntı haline gelebiliyor," diye geveler - biraz da Charlie Bubbles'da (1968) Albert Finney'e kimyasal katkı içermeyen bir çiftlik kahvaltısı hazırlamak için somurta somurta, sürüne sürüne yataktan kalkan, her işe oflayıp puflayan Billie Whitelaw ('düşünen adam'ın Venüs'ü) gibi. Konuşma havası ve kullandığı sözcükler (örneğin, Freudyen 'takıntı'), Annie'nin, Bodega Koyu'nda sıkışıp kalmış sofistike bir şehirli olduğunu bize o anda belli eder. Her ne kadar erkeksi, alelade gri pantolonu ve lastik ayakkabıları onun tohuma kaçacağını ima ediyorsa da, canlı kırmızı kazağı ve çit kenarındaki posta kutusu (boyayla, beyazperde afeti 'Hayworth' adı yazılmış) onun, içten pazarlıklı, numaracı Melanie'ninkinden daha doğal ve yoğun olan, kendini ele veren kadınsı cinselliğinin habercisidir.

Pleshette ile Hedren, esmer Annie ile sarışın Melanie arasında karşılıklı birbirini gözle tartmalar, temkinli merak ve filizlenen rekabetten oluşan hassas alışverişi başarıyla yakalamış. Ben onların bu akılda kalıcı sahnelerini hararetle övdüğümde, Tippi Hedren beklenmedik bir şekilde karşılık verdi: "Bununla ilgili gerçekten bir şeyler söyleyen ilk kişilerden birisin." O zamanlar nispeten tanınmamış olan Pleshette (Hitchcock onu da TV'de görmüştü) ile çalışmaya dairse: "Birlikte şahane vakit

geçirdik! Çok gerilimli olmaları gereken o küçük sahneleri oynamak çok ilginçti. Çok dikkat istiyordu." demişti.

Mitch'in kız kardeşinin gerçek adının Cathy olduğunu açıklayıp, "Siz Mitch'in arkadaşı mısınız?" diye imalı bir şekilde sorar Annie, böylece kasabanın erkeklerce yönetilen posta hizmetini alayla yerin dibine batırır. Şimdi de Annie'nin dedektifliği başlamıştır; o zaten hiçbir şeyi kaçırmamaktadır. Evcil hayvan dükkânı sahnesinde olduğu gibi senaryo, kameranın yaptığını seyirciye aktaramaz; çünkü kamera Annie'nin belli belirsiz ifade değişimlerinde, gündelik konuşmanın altında yatan şiddetli cereyanları gösterir. Hitchcock, *The Importance of Being Earnest/ Dürüstlüğün Önemi*'nde bulunmaz Hint kumaşı bir nişanlı yüzünden Gwendolyn ve Cecily'nin arasına kedi girdiği çay saati sahnesinde, Oscar Wilde'ın akıllıca bir biçimde abarttığı entrikalarla bölge hakimiyeti sağlama çabalarının aynısını kaydetmektedir. Hitchcock, cinsel gücün, toplumsal biçimler arasında aracılık edebileceği gibi, sonunda onun iktidar için nasıl doğal bir istekten doğduğunu gösterir. Onun kadınları daima, hem ustalığa, hem de içgüdüye sahiptir.

Annie arabanın içine doğru uzandığında muhabbet kuşları cıvıldamaya başlar: Kuşlar onun Mitch'e duyduğu, kalbine gömdüğü aşkını maden arama sayıcıları gibi tescil mi etmektedirler, yoksa bu kısa görüşmeden hemen iki gün sonra Annie'nin tam da bu araba yolunda terk-i âlem edeceği konusunda erken bir uyarıda mı bulunmaktadırlar? Annie, Cathy'e götürülen bu armağanın manasını anında anlar: "İyi şanslar, Bayan Daniels" der, saraylı bir resmiyetle.

Melanie, bunu aynen, modası geçmiş bir resmiyetle kabul eder ve şatonun prensesine kur yapmada şansını denemek üzere yola çıkmış atlı bir şövalye gibi, arabasına binip havalı bir şekilde hızla ilerler. Bu noktada, arzu edilen erkek, dişinin cinsel gündemindeki maddelerden sadece biri konumuna düşmüştür.

Gereksindiği gizli istihbaratı elde etmiş olan Melanie kasabaya geri döner ve bir dizi usta Hitchcock karesiyle, arabasının motor kapağını, açıkça yeni satın alınmış olan bir kartı Cathy'e yazmak (sol eliyle) için kullanır ve sonra teknesini almak üzere rıhtıma yollanır. Uzaktan gelen, uyarıcı kuş çığlıklarıyla karşılanır; koyun karşısına, Brennerlar'ın evine ilk kez baktığında orta mesafeye girmiş olan turkuvaz bir pikap kamyonetin yanı başına park eder: Bu kamyonet, Lydia Brenner'ın Ford kamyonetine benzemekle birlikte, gerçekte o değildir. Yine de, araba ve kamyonetin yan yana bulunması, bu iki kadının paralel bir yörüngede olduklarını ima eder. Melanie, elinde kuş kafesi, bir sıra yengeç sepetinin yanından aceleyle geçerken (bu bize onun da erkekleri avlayan bir balıkçı olduğunu anımsatır), iki işçinin de kafalarını çevirip ona bakmalarına sebep olur. O, başında vardiya şapkasıyla dikilen yanık çehreli kayıkçıyla hoşbeş ederken (Hitchcock'un balıkçı olan ataları gibi) biz bazı yatların adlarını görürüz, ki bunlardan göze çarpan biri 'Oynak' (Frolic) adını taşır; bu da Melanie'nin hayata karşı takındığı rahat tavrı simgeler. Diğer ikisiyse, denizciliğin gemileri 'dişi' olarak kişileştirdiği o geleneksel alegori içinde, ('Maria' ve 'Donna', Madonna'daki* gibi mi?) dişidir.

Şaşkınlıkla kafasını sallayan kayıkçı, Melanie'yi tahta merdivenden tekneye indirir. Sanki bir hanımefendiyi atlı arabasına bindirip, eline de manşonunu veren bir uşakmışçasına, kuş kafesini de eliyle ona uzatır. Sonra motoru kolayca çalıştırır ve Melanie'nin kayıtsızca rıhtımdan uzaklaşmasını izler. Hedren'e deniz motorlarıyla ilgili önceden deneyimi olup olmadığını sorduğumda, bana gülerek, 'Hayır, hiç!' diye karşılık verdi. Filmin çekimleri sırasında yapım ekibi ona aynı soruyu sorduğundaysa, Melanie'nin bakkal dükkânındaki repliğini ödünç aldığını

* Madonna: Meryem Ana'nın adlarından biri. (d.n.)

söylüyor:' "Elbette!" Senaryoda olanı taklit ettim. Uydurmak zorundaydım!'

Melanie Bodega Koyu'nu geçerken, çekilen dış çekim fotoğrafları yüksek sanat niteliği taşır. Teknenin ucu, durgun suyu köpekbalığının sırt yüzgeci gibi yararken Melanie'yi profilden görürüz. Sonra da arkasında uzakta kalan kasabayla, kasabanın genel görüntüsüne hükmeden ve herhangi bir kiliseden çok daha büyük olan okul binası ile birlikte yüzünün tamamını görürüz. (Tanrı'nın bu filmde de, du Maurier'nin özgün öyküsünde de rolü yoktur.) Tüyler ürpertici, yapay biçimde donuklaştırılmış ışıkta, Melanie kendi misyonu dahilinde, olağanüstü bir kolaylıkla yol alır. Bir kayıkta elinde kuş kafesiyle kürk mantolu bir kadın: Dali veya Magritte'in* Gerçeküstücü tablolarından biri olabilir bu. Sahne hipnotize edercesine şaşırtıcıdır. O düzgün suların üstünde, Melanie, *Gölün Hanımefendisi/ Lady of the Lake* veya sandalla gezmeye çıkan o sinsi, renk vermeyen femme fatale'ler gibidir: Spenser'ın Acrasia'sı, Shelley'in *Witch of Atlas/ Atlas'ın Cadısı*, ya da *Leave Her to Heaven (1945)/ Kıskanç Kadın*'daki güneş gözlüklü psikopat kadın katil rolünde Gene Tierney gibi. Dümen başındaki Hedren, Elgin mermerli** salonlarda kendilerine ziyafet çeken Olimposlular gibi havalı, hoşa giden bir seçkinlik ve soylu, sakin bir güç yayar çevresine.

Brenner çiftlik arazisi ansızın görünüverdiğinde, Melanie motoru durdurup da olup biteni inceler. Mitch, turkuvaz pikap kamyonetle kasabaya inen annesi ve kız

* Rene Magritte: 1898-1967 yılları arasında yaşamış, sıradan nesnenleri hiç beklenmedik hallerde resmeden, Belçikalı, gerçeküstücü ressam. (d.n.)

** Elgin mermerleri: Elgin Lordu Thomas Bruce tarafından, 1806'da Atina'dan Londra'ya götürülen mermerden oyularak yapılan Yunan eserleri. İngiliz hükümeti mermerleri satın almış ve British Museum'da sergilemiştir. (d.n.)

kardeşini uğurlamaktadır. Mitch ahıra doğru ilerlerken Melanie iskeleye yanaşır (daha mantıklı ama hantal olan kayık küreği yerine, tam zamanında işe yarayan kano küreği ile). Burada tema romantik entrika olduğu halde, görüntüler savaşa dairdir. Melanie, D-Günü'nde* ateş altında ya çıkıp Normandiya kayalıklarına adım adım tırmanan komandolar gibidir. Rıhtıma yanaşırken, ilmeklenmiş halatı iskele babası üzerine fırlatır. Bu, bir Hitchcock filminde (boğazın sıkılması hep bir leitmotiftir**) bir penise kement olarak fırlatılmış cellat ilmiği gibi görünür. Kafesi rıhtımdan aşağı eve doğru usulca taşıyan Melanie, bomba yerleştiren bir terörist de olabilirdi[58]. Melanie giyimi konusunda pek titiz olduğundan, timsah derisi el çantasını asla yanından ayırmaz - bu, kayışlı, rulomsu, geçme kilitli bir çantadır. Hedren, bu çantayı *Marnie/ Hırsız Kız*'ın tren peronundaki giriş bölümünde taşıyacaktır. Burada çantanın, sarı deriden, kıvrımlı kat yerleri üzerinde Hitchcock'un kamerası öyle uzun uzadıya takılı kalır ki, bu kat yerleri adeta vulvaya*** benzer. *Marnie/ Hırsız Kız*'daki çanta ('timsah çanta' deyimi bir Baltimore çocuk şarkısında geçer) hem açgözlü anne, hem de cinsel fobileri olan kadın kahramanın kilit altındaki ruhudur. *The Birds/ Kuşlar*'daki çantaysa, erkek avları içine dolduracak avcı çantasıdır. 'The Crystal Cabinet'ta William Blake'in yaptığı gibi, Hitchcock vajinayı, erkek zindanı olarak betimler.

Ayaklarının ucuna basa basa eve adım atan Melanie hem başkasının arazisine izinsiz giren biri, hem de hırsızdır - ama bir şeyi çalmak yerine, o şeyi oraya bırakan bir

* D-Günü (D-Day): Askeri bir deyim olup; bir hareket için önceden belirlenmiş gün için kullanılır. (ç.n.)

** Leitmotif: Zaman zaman tekrarlanan kılavuz motif, ana motif. (ç.n.)

*** Vulva: Kadın cinsel organının bütününe verilen ad. (ç.n.)

hırsız. Kapı zilini elbette ki çalmaz, tıpkı şehirde Mitch'in kapısına sessizce yem attığı gibi. Hiç tanımadığı bir yabancının kafa bulandırıcı notuyla Cathy'nin doğum günü için bırakılmış bu muhabbet kuşu armağanı, göründüğü kadar masum değildir aslında. Her şeyden önce, Melanie, bir diğer köpeğin bölgesine işeyen erkek köpek gibi, işgal edilmiş bölgeye 'izini bırakmaktadır'. Bu, burada fazlasıyla anaerkil bir özellik taşır: Mazbut, havasız bu eski Amerikan evine, kölesinin kulübesine giren efendi gibi, sihirli bir edayla, pervasızca girer. İkinci olarak, Melanie Mitch'e ulaşmak için kuşları kullandığı gibi, bir çocuğu da buna alet etmektedir. Üçüncü olarak, Melanie, Cathy'e olan cömertliğinden ötürü Mitch'in kendisine minnet duymasını sağlamak ister. Böylece, izini sürdüğü için, Mitch'in kendisine içerlemesini önler, Mitch'i itaate zorlayıp parmağında oynatır. Bu bir tür duygusal şantajdır. Son olarak, olay örgüsü açısından, sanki 'veba' (sonradan Mitch'in kullandığı bir sözcük) oluşturacak mikroplarmış gibi, ilk kuşları bir binaya sokan, ya da daha ziyade kaçıran Melanie'dir. Gerçekten, Mitch'e yazdığı notu yırtıp yerine Cathy'e yazdığını koyarken, muhabbet kuşlarından biri gagasıyla kâğıdı kopararak huzursuzluğunu ifade eder.

Kamera onu kısa bir süre görünen yolunda izlerken, Melanie'nin rıhtımdan aşağı koşuşu sırasında çekilmiş müthiş bir plan vardır. Orada, kano küreğini iskele kazıklarına karşı şiddetle iterek tekneyi iskeleden uzaklaştırmasına tapıyorum. Hedren bunu, Carol Lombard'dan Katherine Hepburn'a, hep zapt edilmez mirasyedileri oynayan, 30'ların saçma komedilerindeki büyük kadın kahramanların tüm çevik fiziği ve gayreti ile oynar.[59] Tekneyi biraz açığa alıp, kürk mantosuna aldırmaksızın, sevinçle, yüzüstü teknenin içine yatacak ve gelişmeleri gizlice izleyecektir. Cinsel roller nasıl da değişmiştir: Fişek torbası hazır,

yere diz çökmüş, kuytuda pusuya yatmış bekleyen avcıdır o, erkek de onun avıdır. Bu sırada Mitch, evde kuşları bulduktan sonra, kıyıda bir oraya bir buraya koşuşturur. Yattığı yerde Melanie, oraya buraya kaçan bir tavşana, çiftesini doğrultmuş da olabilirdi.

Tekne Mitch'in gözüne ilişince Melanie yerinde doğrulup motoru çalıştırmaya uğraşır. İpi altıncı kez çektiğinde motor çalışır ama burada motorun boğulması ve duraksaması, Melanie'nin fiziksel dünya üzerindeki nüfuzu ve kontrolünün sona ermek üzere olduğunu akla getirebilir. Gerçekten, ciyaklayan martılar bu noktada ilk kez, uçarak kadraja girerler. Mitch eve geri koşup elinde dürbünle çıkar; ya savaşmak, ya da kuşları seyretmek için. Uzakta Melanie'yi seçince memnunlukla gülümser. Melanie'nin de, zaferinden hoşnut, şeytanca gözleri parlar ve dümeni tam gaz geri, kasabaya doğru kırar. Bu sahne bana daima, Carroll'ın Alice'inin*, konuşan bir keçi ve beyaz kâğıttan takım elbiseli bir beyefendiyle birlikte tren kompartmanında otururken, teleskop, mikroskop ve de opera dürbünüyle bir muhafız tarafından teftiş edildiği o anı anımsatır. Dürbününün ayarını Melanie'ye odaklayan Mitch, yönetmen Hitch gibidir: Kadınlar onu şaşırtıp sersemletir, o da kadınlara, cinsiyetin o engin mesafesinden, uzaktan bakar.

Mitch, Melanie'nin kendisinin izini sürdüğü arabaya atlayıp hızlanır ve Bodega Koyu'nun çevresindeki kavislenen yol boyunca sular sıçratarak gider. Bu, Atalante'nin** zamanından bu yana, ne yazık ki gözden düşmüş

* Burada sözü edilen, Lewis Carroll'ın 'Alice Harikalar Diyarında' adlı eseridir. (ç.n).

** Atalante: Arkadhia ve Boiotia mitolojisinde avcı kadın kahraman. Yarışta kendisini geçecek olanla evlenmeya rıza gösteren Atalante, rakiplerini geçip, onları öldürüyordu. (d.n.)

olan, erkek ve kadın arasında bir yarıştır. Buna tek istisna, Billie Jean King'in* artık ihtiyarlayan ve bakıma muhtaç hale gelmiş olan Bobby Riggs'i** benzettiği tenis maçıdır. Melanie öylesine hızlı kaymaktadır ki, neredeyse suyu sıyırarak ilerleyen bir batak misali, uçar gibi görünür. Beyaz balıkçı kazak giyen ve üzerine yakışan, mavi bir ascot fular (adını İngiliz yarış pistinden alan) takan Mitch, rıhtıma Melanie'den önce varır ve elleri belinde, yorgun, maço bir zevkle onu bekler. Burada, Melanie'gücünün en önemli noktasındadır, büyük salapuryasında Cydnus'a yelken açan Kleopatra gibi. Dudaklarında belli belirsiz, alaycı bir Mona Lisa gülümsemesiyle mercan rengi ruju pembe pırlantalar gibi parlar. Pusu kurma ve kışkırtma yoluyla, üstün geldiğini hisseder Melanie. Ne var ki, Manet'de olduğu gibi, morla karışık gri-yeşil rengindeki hava ve su, görünür bir biçimde kararmıştır.

Melanie kafasını eğip, utangaç bir flörtü ima eden çekingen bir yüz ifadesi takınır takınmaz, bir martı kadraja dalıp, Melanie'nin kafasına çarpar. İnsan bu filmi kaç kez görmüş olursa olsun, bu sahne, garip bir biçimde şoke edicidir. Doğa ile kültür çarpışmaktadır. Martının darbesi, o bayan kuşbilimcinin sonradan 'kuş savaşı' olarak adlandıracağı şeyin ilk planıdır. Hitchcock fevkalade bir koreografi gerçekleştirmiştir: Şaşkınlıktan soluksuz kalan Melanie'nin (kuşun çığlığı onun adına konuşur gibidir), sağ eli

* Billie Jean King: 1943 doğumlu, Wimbledon Tenis Turnuvası'nda bayanlarda altı kez şampiyon olan Amerikalı tenisçi. King, kadınların sporda eşit muamele görmesi taraftarıydı. 1973 yılında 'cinsiyetlerin savaşı' adı verilen maçta Amerikalı erkek tenisçi Bobby Riggs'i yenmesi, bir çok kişiye, kadınların sporda erkeklerle yarışabileceklerini ispatladı. (d.n.)

** Bobby Riggs: 1918- 1995 yılları arasında yaşamış, iki kez U.S. Open Tenis Turnuvası birinciliğini ve 1939'da Wimbledon tenis Turnuvası'nda şampiyonluğu kazanan Amerikalı tenisçi. (d.n.)

alnına gider, bu arada yukarı kalkmış sol koluyla da yarı Kabuki* tarzda, yarı Martha Graham** tipi, kasılmaya benzeyen, keskin bir hareket yapar. Bütün bu olan bitende, Degas'daki*** o beklenmedik jestin asimetrik güzelliği vardır. Martının bu darbesi toplumsal biçimlerin çöküşüne neden olur, tıpkı *Last Year at Marienbad (1961) / Geçen Yıl Marienbad*'daki taştan korkuluk direğinin beklenmeyen bir şekilde çatlaması gibi.

Bundan hemen sonra, Melanie, korkunç haberlerle dolu bir mektup okuyormuşçasına, yüzünde karmaşık, düşünceli bir ifadeyle, dehşet içinde avucunu inceler. En sonda da, şimdi kirlenmiş olan, süet eldivenli parmaklarının yakın plandan çekimini görürüz: İşaret parmağının ucunda kızıl bir yapay kan lekesi vardır, bu, onun kırmızı ojeli tırnaklarının Gerçeküstücü bir geri dönüşüdür. Melanie hem, ahlaki suçluluğuyla yüzleşen uyurgezer Lady Macbeth'e ('çık elimden, kahrolası leke!'), hem de, Luis Buñuel**** ve Salvador Dali'nin *Un Chien andalou/ Endülüs Köpeği*'ndeki, bütün avucunun içinde yürüyen karıncalar (denetlenemez arzular) nedeniyle olduğu yere mıhlanan, cinsel işkence görmüş kahramana benzer.

* Kabuki: Konuşmaların ve ahenkle ya da şarkıyla okunan bölümlerin birbirini izlediği ve arada danslı durakların da yer aldığı Japon tiyatro türü. (d.n.)

** Martha Graham: 1893- 1991 yılları arasında yaşamış, Amerikalı kadın dansçı, koreograf ve eğitimci. Geleneksel bale terimlerini bir yana iterek, dilini, bir merkez noktasından başlayan hareketin sürekliliği üzerine kurdu. (d.n.)

*** (Hilaire Germain) Edgar Degas : 1834-1917 yılları arasında yaşamış, özellikle balerinleri konu alan yumuşak hatlı eserleriyle ünlü, Fransız ressam ve heykeltıraş.

**** Luis Buñuel: 1900- 1983 yılları arasında yaşamış İspanyol film yönetmeni. İnsanın içgüdüsel ve düşsel itkilerini egemen kılmaya çalışarak, her zaman, geleneksel ahlakın tabularıyla, baskıcı bir dinin egemenliğiyle ve egemen sınıfın tutuculuğuyla mücadele etti. (d.n.)

Simgesel olarak, bu plan bir memento mori'dir:* Yüzü boyalı sosyete mensubu, aynaya bakıyormuş gibi, derisinin altındaki kafatasını görür ve kadının romantik oyunlarının kanlı bedelini sayar. Eldiveni lekeleyen kızıl yuvarlak, aynı zamanda Kim Novak'ın, *Vertigo/ Ölüm Korkusu*'nda sekoya ağacının gövdesindeki yuvarlakları uğursuzca yoklayan siyah eldivenli parmağını da çağrıştırır: "Burada doğdum, orada da öldüm" der Madeleine, göç eden ruhunun haritasını çizer gibi.

Bu sahne kısmen Bodega Koyu'nda su üzerinde çekilmiş olsa da, Melanie'nin yakın plan çekimleri stüdyoda yapılmıştı. Yaralanma bölümü özel beceri gerektiriyordu. Hedren, kendisiyle yapılan bir söyleşide şunları anlatır:

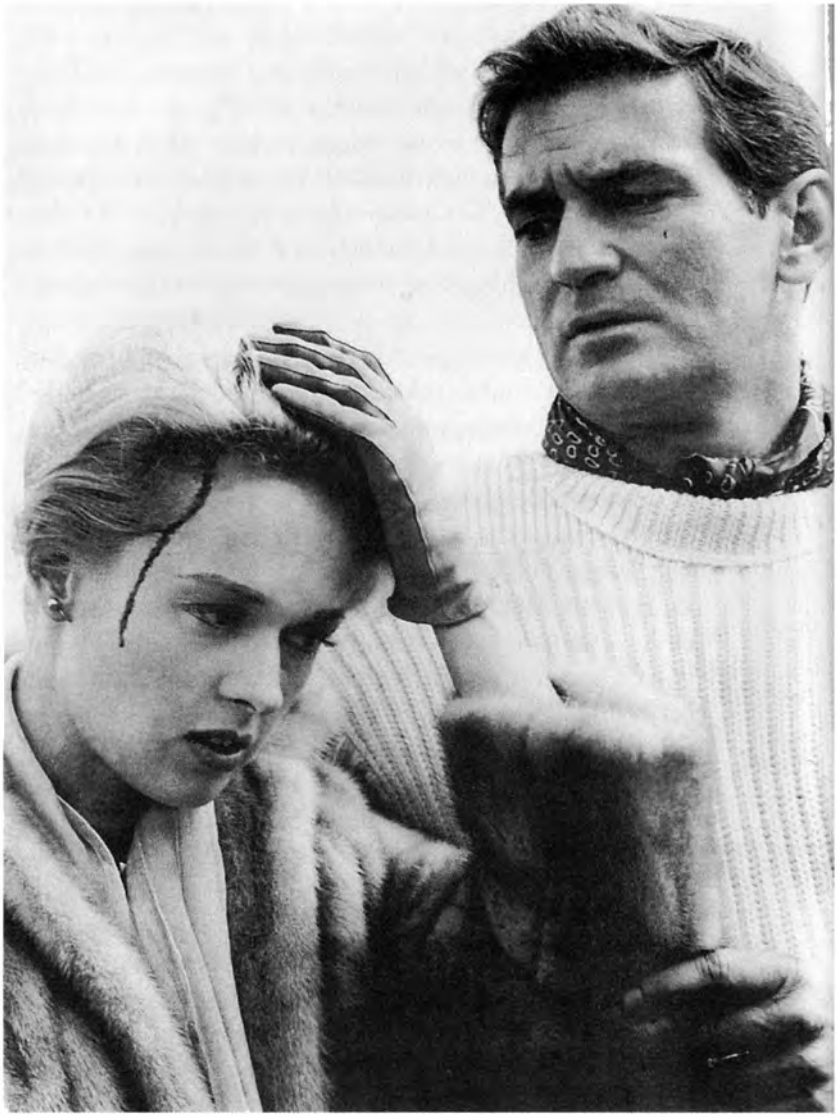
> Çatı kirişlerinin orada bir eğim üzerine tel germişlerdi ve bunun da tepesine kukla bir martı kondurmuşlardı. Bisiklet pompası gibi bir şeyden çıkıp elbisemin içine kadar giren bir de tüp vardı. Sonra kuaför saçımı yaptı; saçımı kaskatı edecek kadar sprey sıktı, ancak ön tarafta bir tutamı dışarda bıraktı, bu yer tüpün ucunun çıktığı yerdi. Bunu, San Francisco çöplüğünden bir martı karesinin stok görüntüsü ile senkronize ettiler. Üzerime saldırması için kukla martıyı salıverdiklerinde pompaya basıyorlardı ve saçlarım olduğu gibi havaya kalkıyordu, böylece martı gerçekten bana saldırmış gibi görünüyordu. Aynı anda da, yara aldığım görüntüsünü yaratmak için bir az kan damlatılıyordu. Bunu çok akıllıca bulmuştum.[60]

Hedren'in alnından ince ince damlayan kan Hitchcock'ta, şehitliği anımsatan, onun eskiden beri kullandığı bir motiftir. Bu motif, *Young and Innocent (1937)/ Genç ve Masum*'daki ve *Number Seventeen (1932)/ 17 Numara*'daki

* Memento mori: Ölümün veya insan hatalarının sembolü. (d.n.)

erkeklerde ve daha sonra *Secret Agent (1936)/ Gizli Ajan*'da tren kazasındaki seksi sarışında da (Madeleine Carroll) ortaya çıkar. Burada, *Un Chien andalou/ Endülüs Köpeği*'nde, kahramanın ağzından kan damladığı aynı düş sahnesinden esinlenildiğini tahmin ediyorum. *The Birds/ Kuşlar*'da, Melanie'nin haute couture'ü ve parıldayan makyaj'ı ile birleşen kan, sadomazoşist bir şehvete sahiptir. Martı saldırmadan hemen önce yüzündeki erkekleri alt eden o ifade, *To Catch A Thief/ Kelepçeli Aşık*'ta Grace Kelly'nin otel koridorundaki buğulu öpücüğü, ile Cary Grant'i şaşırttığı anda yüzünde beliren o davetkâr bakışın aynen tekrarıdır.

Melanie niçin cezalandırılmıştır? Kuşun saldırısı rastgele bir olay mıdır, yoksa mukadder adaletin işi midir? Hitchcock, Melanie'nin, "kayıtsızlığı, halinden memnun bir kayıtsızlığı temsil ettiği"ni söyler.[61] Hitchcock, Peter Bogdanovich'e şöyle der: "Bu kız gece hayatına çok düşkün, yani tam bir hovardayken, ilk defa olarak gerçekle karşılaşıyor".[62] Hitchcock ile yaptığı bir söyleşide François Truffaut Melanie'yi, *Lifeboat/ Yaşamak İstiyoruz*'daki çetin ceviz gazeteci Constance Porter (Tallulah Bankhead) ile karşılaştırır. Bu konuda: "Constance, görmüş geçirmiş, dünya yorgunu biri olarak başlar, maruz kaldığı bu fiziksel eziyet süresinde, daha doğal ve insani bir hal alır" ve "daktilosu ve pırlanta bileziği gibi sadece maddi değeri olan eşyasını gözden çıkarır".[63] Gerçekten de, görüntü olarak, teknede kürk mantosu içindeki Melanie Daniels, kırklarında, dik omuzlu, koyu kahve mink mantolu, gemi enkazının parçaları arasında yüzen cankurtaran sandalında, bacak bacak üstüne atmış rahatça sigarasını içen Constance'ın biçim değiştirmiş halidir. Constance'da, Melanie'nin ironik kayıtsızlığı vardır ama ondaki pratik yetenek Constance'da yoktur: *Lifeboat/ Yaşamak İstiyoruz*'da kürekleri çekip uğraşanlar erkeklerdir. Hitchcock kadının sportmenliğini bir üst aşamaya getirmektedir:



Martı, Melanie'ye çarptıktan sonra Mitch onun yardımına koşar

Marnie/ Hırsız Kız'da kadın kahraman (*Jamaica Inn/ Jamaica Oteli*'ndeki kadın kahraman gibi) ata binip engel atlayacaktır. Ancak, Constance "dünyevi malları"ndan kendi deyimiyle "soyunmuş" olsa bile, zihin açıklığı zarar görmeden, filminden alnının akıyla çıkar. Melanie ise, gariptir, *Lifeboat/ Yaşamak İstiyoruz*'da, Constance'ın mink mantosunu sırtına örttüğü ve kaza nedeniyle şoka giren genç anneye döner. Bu söz konusu mink manto da, bebeğinin ölümüyle çılgına dönen anne, boğulmak niyetiyle kendini sulara bıraktığında, kaybolur gider.

Martı saldırısının yarattığı kriz içinde, Mitch ve Melanie mücadeleci flörtlerinin maskelerini indirirler: Büyük tehlike onları ortak amaçta birleştirir, burada canın tatlı olduğu da ortaya çıkar. Afallayan Melanie tamamen çaresizdir ve kuşçu dükkânında olduğu gibi, bir erkek tarafından kurtarılmalıdır. Rod Taylor da, *The Time Machine (1960)/ Zaman Makinesi*'nde, benim devrimin kızlarının gönüllerini çelmiş olan o güçlü adalelerini göstererek, birkaç keskin, uyumlu hareketle akrobatik biçimde rıhtımdan payandaların üzerine, oradan da tekneye atlar ve tekneyi kıyıya çekerek Melanie'nin çıkmasına yardım eder. Melanie hayli sevimli bir biçimde bacaklarını uzatmış, hafif arkaya yaslanmıştır ve kamera bunu yukarı doğru hoş bir hareketli çekimle yakalar. Mitch bu anda, onun yüksek topuklarla yapamayacağı şeyleri yaptığı için, şüphesiz ki Melanie'den daha erkeksidir. Ayrıca onun çabuk, zor görünen, yay gibi hareketleri dükkân vitrinindeki maymunları çağrıştırır. Sahne, *Vertigo/ Ölüm Korkusu*'nda James Stewart'ın Golden Gate Köprüsü'ndeki Madeleine'i kurtarmak için bir başka koya atladığı sahneye benzer.

"Bu hayatta gördüğüm en lanet şey! Sana kasten hücum etmiş gibiydi!" diye haykırır Mitch, doğanın şeytani kindarlığını vurgulayarak. Melanie basamakları ihtiyatla çıkarken, "Hadi kızım, oldu!" diye de onu teşvik eder -bu

belki de Melanie'nin çocukluğa geri dönüşünün ilk adımıdır. Mitch tetanoz aşısı yaptırmasını önerdiğinde, Melanie, son zamanlardaki eğlenceli hayatının kronolojisini doldurmaya yarayacak bir şeyi, geçen Mayıs'ta yurtdışına gitmeden önce 'bir aşı takviyesi' yaptırmış olduğunu söyleyebilecek kadar sakinleşebilmiştir. Marina bürosunda kapıyı kilitli bulurlar. 'Öğle Yemeğindeyim' diye yazar kapıda; olay örgüsü ilerledikçe bize saati bildirilir. Patikada ilerlerken, telefon kulübesinin (ki felaket olarak tekrar ortaya çıkacaktır) ve bir de duvara asılı tabelanın önünden geçerler: 'Deniz Ürünleri Lokantası'. Biz de bilinçaltında, o martının da öğle yemeğine çıktığını ve yemeğinin de Melanie olduğunu düşünebiliriz.

Mitch, dengesi bozulan Melanie'yi, kalabalık Tides Lokantası'na doğru yönlendirerek ona eşlik ederken, başlar yine onlara çevrilir. Mitch, orada dolaşan lokanta sahibinden antiseptik ister. Bu adamın temel çekincesi, kendi işyerinde olabilecek yaralanma veya kazalar konusunda sorumlu tutulmaktır: Bu, Melanie'nin aklına, Mitch'in avukat olduğunu getirir: "Herkesi parmaklıklar ardında görmek isteyişin bundan mı?" diyerek onu dürtükler. Mitch antiseptiği onun alnına özenle bastırır ve bunu, hareket gagalamaya dönüşene kadar yapmayı sürdürür. Duyulan bu tak tak tak sesi, daha sonra yere kapaklanacak olan bir kız öğrencinin kafasını tekrar tekrar gagalayacak olan karganın çıkaracağı sese benzer. Bu, lokantanın gürültülü umumi mekânından çalınmış, başbaşa bir andır. Kamera Mitch ve Melanie'ye ısrarla gösterir, hatta onların gelişen ilişkilerini vurgulamak için hafif bir (kuzey-kuzeybatı!)* açısı bile yapar. İlk karşılaşmalarında Melanie'nin elini kafese sokamayacağını düşünüp

* Buradaki deyim, kaynak dilde north-by-northwest'tir. Yazar burada, Alfred Hitchcock'un, metinde Gizli Teşkilat olarak geçen filminin özgün adı North by Northwest'e gönderme yapmaktadır. (ç.n.)

meydan okuduğu halde, burada Mitch, dul annesiyle olduğu gibi, özen gösteren biri, neredeyse bir hemşire rolüne bürünür.

Bu sahneyle ilgili özellikle sevdiğim şey, kadın garsonun (meslek hayatının başındaki küçük rollerden birinde, mekân sahibinin karısını oynayan hareketli Elizabeth Wilson) lokantanın iptidai ecza çantasından bir şişe peroksit çıkarıp getirişidir. Mitch'in, elinde sihirli bir iksir gibi tutup, bunu bir pamuk parçasıyla Melanie'nin yarasına bastırdığı işte budur. Kendisi de bir boyalı sarışın olan Melanie'nin, kan nakli etkisi yapan peroksitten güç alır gibi bir hali vardır. Bu boyalı saç teması, Hitchcock'ta, daha *The Lodger/ Kiracı*'nın yapıldığı zamana dek geriye gider. Burada, seri cinayet işleyen bir katil, sarışınların peşindedir: Genç bir kadın haberleri duyunca haykırır, "Sarı saçlı bir kızı daha öldürdü. Bendenize artık peroksit yok!" Hitchcock sarışını, kadının vefa ve güvenilirlikten yoksunluğunu simgeleyen, güzel ve yapmacık bir renk olarak kullanır. *Lifeboat/ Yaşamak İstiyoruz*'un yaralı denizcisinin (William Bendix), Constance'ın gümüş kaplamalı cam konyak şişesinden büyük yudumlarla cesaret içtiği gibi, Melanie de perokside batmış görünür. Peroksidin bir dokunuşu Melanie'nin numaralarını ("senden tiksiniyorum" diye geveleyerek, erotik bir kışkırtmayla Mitch'e sataşır) olduğu kadar yalanlarını da (Annie Hayworth'ı okuldan tanıdığı hikâyesini uydurur) yeniden başlatır. Hitchcock, alay edercesine Melanie'yi, 'Burada Ambalajlı Ürünler Satılır' diyen bir yazının altına oturtmuştur, bu da Melanie'yi bir Dionysos içkisine (Lacrimae Christi?) ya da pahalı, süslü bir saray fahişesine dönüştürür (*Frenzy/ Cinnet*'teki 'Malları Ellemeyin' ve Jamaica Inn/ Jamaika Oteli'ndeki 'O İyi Bir Parça'yla karşılaştırın).

Mitch ve Melanie arasındaki dostça atışma, Mitch mahkemede kaypak bir tanığı ahiret soruları ile sıkıştıran sert bir avukat haline gelene dek yoğunlaşır. Bodega

Koyu'na Mitch'i görmeye geldiğini asılsızca inkâr eden Melanie, "Martılarınızı da pek sevdiğimi söyleyemeyeceğim" dediği anda lokantanın kapısı açılır ve Mitch'in annesi, yani kasabanın baş etçil kuşu, görünür. İki kadın, Annie-Melanie karşılaşmasının daha da kararlı ve daha hiddetli bir tekrarı olan bu durumda, birbirlerini tartarak süzerler. Mitch'in rıhtım yakınında park ettiği arabası, annesinin dikkatini çekmiştir: Böylece, o da Melanie gibi arabası ile Mitch'in izini sürmüştür. Wood, Lydia ve Melanie'nin, 'geriye doğru taranmış benzer saç stilleriyle', 'fark edilir biçimde birbirlerine benzedikleri'nde ve Lydia'nın, Melanie'nin 'otuz yıl sonraki hali' olduğunda ısrarlıdır.[64] Ama lokantanın ağırbaşlı bir müdavimi olarak Lydia, düz, kırçıllı (saçı gibi), kumaş bir manto giymiş, ona pek de uymayan kil rengi bir eşarp takmıştır. Wood, muhabbet kuşlarından söz edilince Lydia'nın da, Melanie'nin sabit fikirli romantik misyonunu keşfettiğini göstermek için, Annie'nin repliğini yineler ("Ah, anlıyorum", senaryodaki bir nat). Melanie'nin peroksit ikmalli örneğini takip edercesine Mitch de, cüretkâr bir yalan söyler ve Melanie'yi akşam yemeğine çağırmış olduğunu belirterek annesini de düşüncesizce zor duruma sokar. Gerilim hat safhadadır. İki kadın kaplanlar gibi kabarmışken Mitch de hınzırca, gevrek gevrek, kanarya yutmuş kedi gibi* sırıtır. Lydia'nın soğukluğundan keyfi kaçan Melanie diretir, Mitch'in yemek için onu gelip almasına izin vermez. Feminist bir bağımsızlık manifestosu olabilecek şekilde "Ben yolumu bulabilirim" der.

Düşmanlığın ifade edilmeyip, iğnelemelerle kendini gösterdiği bu tür sahneler Hitchcock'un sanatçılığının büyüklüğünü gösterir. Bu, halka açık bir yerde ölümüne bir savaştır, ama bu üçlünün sıkı çemberinin ötesinde

* Bu deyim kaynak dilde Cheshire Cat olarak geçmiştir. (ç.n.)

hiçbir şey görünmez. Gözkapağının ufak bir hareketi, ruh halindeki en ufak bir değişiklik, isteksizliği belli olamayan bir yanıt: Gerçek hayatta kötü ün sahibi bir öykücü ve monologcu olan Hitchcock'un, büyük filmlerine bu denli psikolojik güç veren tepkileri, ifadesi zor olan işaretleri gözlemleme ve kavrama konusunda müthiş bir yeteneği olduğu açıktır.

Lydia'nın düşünceli yüzünde görüntü kararırken (jenerikteki başlıklar gibi çözülen), Melanie'nin yine verandaya çıkıp zili çaldığı (başparmağıyla) Annie'nin evine geçeriz. Melanie, koydaki olaydan sonra görüntüsünü tazelemek için cam kapının önünde gizlice saçını düzeltmektedir. Kapıya çıktığında Annie gerçekten, sanki yolu kapatır gibi durur. Bir kaç saat önceki kılıksızlığını telafi edermişçesine, Annie, Amazonların gemisinin, sivri ucu, saldırganca Melanie'ye doğrultulmuş aslanbaşı gibi, öne eğilmiştir. Gerçekten de, havayı çarpan öyle bir ivmeyle ilerler ki, Melanie bir adım geri gider! Lokantadan ayrıldıktan sonra, Melanie her derde deva dükkâna gitmiş ve sonradan öğreneceğimiz üzere, kendine gösterişsiz yumuşak tüylü bir gecelik almıştır. Bunu kesekâğıdından bir pakette, okul beslenme çantası gibi taşımaktadır (Hitchcock'un, filmin olay örgüsünü not aldığı 'metrelerce uzunluğundaki saman kâğıdı' misali).[65] Melanie penceresinde 'Kiralık Oda' ilanı asmış olan Annie'ye, muhtaç bir eda ile gelir - tıpkı *The Lodger/ Kiracı*'da esrarengiz, vampiri andıran yabancıyı cezp eden ilan gibi. Melanie kasabadaki otellerin dolu olduğunu söyler - bu soğuk mevsimde olası mı? - ve odayı bir geceliğine tutmak ister. Annie önce direnir ama Melanie'nin buruşuk, iğreti valizine bakıp, gülerek yumuşar ("Pek de sadeymiş!" - bir tumturaklı söz daha). *North by Northwest/ Gizli Teşkilat*'ta Cary Grant'in Roger Thornhill'i gibi, Melanie bagajsız seyahat etmektedir ve giyimi, toz topraklı açık hava serüvenleri için fazla kaçmıştır.

Melanie Annie'nin eşiğinden ilk kez geçmek üzereyken, uzaktan gelen kuş seslerini duyarız. Annie başını kaldırır, gülümsemesi solar. "Göç etmeden duramaz mı bunlar?" diye tiksintiyle sorar. Burada Annie, yapayalnız ve cinselliği men edilmiş olduğundan, Tabiat Ana'nın içgüdüsel emirleri onu sanki yormuş gibidir. Burada Annie'yi kısıtlayan verandasının çerçevelediği ve düzinelerce beyaz martının kat ettiği mavi gökyüzüne geçiş yapılır. Melanie bakmak için hızla döner, Union Meydanı'nın kuşlarla dolu gökyüzüne yönelik o sabit, endişeli bakışını yineler. Sahne, sus pus olmuş iki kadının yukarı doğru bakan endişeli yüzlerinin fotoğrafıyla sona erer. Filmde Melanie'nin kendisi, başkalarının yuvalarını işgal ve gasp eden guguk kuşu gibi bir göçmen kuştur. Gerçekten de, *The Lodger/ Kiracı*'da Hitchcock, atmaca burunlu yeni kiracı, avcı kadın Melanie gibi loş ön kapıdan geçerken, çılgınca çalmaya başlayan bir guguklu saate zum yapar.

Bir sonraki kare, dairesel bir hareketle, Brennerlar'ın çiftlik avlusuna giren Melanie'nin arabasını gösterir. Şimdi artık tekneyle değil, arabayla varmıştır gideceği yere ve biz de filmin sonunda, üzerleri kuşlarla örtülü olarak tekrar görünecek olan bu yolu, telefon telleri ve uzaklaşan tepelerin uçsuz bucaksız manzarasını görürüz. Vardığında yine heyecanlı bir sahneye çıkma öncesi hareketi yapan Melanie, rujunu tazeler ve biz onun kusursuz, Marie Antoinette stili saçını her açıdan incelerken, bir iki kuş çığlığı, beğenmediklerini işaret eder gibidir. Zili çaldığında (eve sabahki gidişinde çalamamıştı), yanıt gelmez, bu, Lydia'nın ölüm kadar durgun Fawcett çiftlik evini ziyaretinin habercisidir. Üç Brenner, tavuklar hakkında düşündükleri samanlıktan çıkagelirler. Mitch el sallar, bu arada küçük Cathy (Veronica Cartwright) de üçlüden ayrılıp, kollarını Melanie'ye dolamak için hızla öne atılır. Onun muhabbet kuşlarından esinlenmiş bu coşkun hali, annesinin gönülsüz tavrı ile açıkça zıtlık oluşturur: Lydia

aralarına teklifsizce giren Melanie'yi selamlamayıp, ona sadece, belli belirsiz gülümser. Buluğa ermemiş masumluğuyla Cathy, "Bir erkek ve bir de dişi mi var? Hangisinin hangisi olduğunu bilmiyorum!" diye kuşlarla ilgili çene çalar. Bu arada kamera da, Lydia'nın soğuk, değer biçen bir ifade taşıyan suratı üzerinde gezinmektedir. Bu yüz, bir önceki sahnedeki Annie'nin yüzü kadar savaş yorgunluğunu ve cinsellik savaşının çıkmazını göstermektedir.[66] "Tavuklar yemlerini yemiyor" diye dert yanar Mitch, Melanie'ye. Gerçek bir konukseverlikte, yemek yemek daha büyük bir anlam ifade etmektedir: Bu gece, Lydia, konuğunu fiziksel olarak doyuracaktır belki, ama onu duygusal anlamda aç bırakacaktır.

Eve girerlerken, Lydia Melanie'yi ne içeri buyur eder, ne de onun mantosunu alır, sadece, tavuk yemini en kısa yoldan şikayet etmek üzere bakkal sahibini aramak için telefona yollanır. Lydia bu işte bir hile olduğu düşüncesindedir. "Caveat emptor*, anne - Sorumluluk alıcıya aittir!" diye seslenir Mitch ve elindeki şık paketi açarken Melanie'nin hacimli mantosunu çıkarmasına nazik bir biçimde yardım eder. "Sen kimin tarafındasın?" diye karşılık verir Lydia - bu, oğlunun sevgisi için Melanie'yle girdiği rekabete uyan bir meydan okumadır. Lydia, Fred Brinkmayer'le çekişirken (Brinkmayer'i evindeyken rahatsız etmektedir, çünkü mesai saati değildir), Mitch, arka planda Melanie'yle sohbet eder ve ona bir içki hazırlar. Melanie'nin, piyanonun üzerindeki büyük, çerçeveli, renkli fotoğrafla ilgili olarak "O baban mı?" diye sorduğunu duyarız.

Telefon konuşması sürerken Lydia, kendine olan güvenini giderek kaybeder. Yemleri farklı olduğu halde Fawcett çiftliğindeki tavukların da yemediğini öğrenince

* Caveat emptor: Alıcı dikkatli olsun, satılan mal geri alınmaz anlamında terim. (d.n.)

sorar, "Ortalıkta bir şeyler döndüğü filan yok, değil mi?" - kastettiği bir salgın hastalıktır. Ama elbette ki Bodega Koyu'nda, ortalıkta gerçekten dönen tek şey Melanie'nin kendisidir! Lydia rolünde Jessica Tandy, bu tek taraflı telefon konuşması sahnesini, uzun ve görkemli tek bir planla çıkarırken, üstün bir beceri gösterir: Sesi şaşılası bir ritm, tonlama ve dinamizm yelpazesi içinde gidip gelir. Şimdilerde, çağdaş oyuncular bu tür temel bazı küçük sahne görevlerini ilginç ve dayanılmaz yapabilme becerisini yitirmiş görünüyorlar.

Tuhaftır, sanki Brennerlar'ın evinde yemek, somut ve erotik bir anlam taşımıyormuş gibi, akşam yemeği faslını bir kesmeyle atlar ve doğrudan, yemeğin sonrasındaki, ortalığın toplanması sekansına geçeriz. Cathy yanında durup boşboğaz bir biçimde Mitch'in hayatıyla ilgili çene çalarken, Melanie de kendisinden beklenmeyen bir şekilde piyano (Debussy'nin şiirsel "1 no'lu Arabesk"ini) çalmaktadır. Lydia kızını azarladığında, Melanie çarçabuk, yanmakta olan sigarasını alır (salon-bardaki Hoagy Carmichael* edasıyla sigara içmektedir). Bu onun, kadınlar ya da kuşlar arasındayken kurduğu savunma mekanizmasıdır. Cathy'den, Mitch'in işte geçen zamanının çoğunu "tutuklu hücrelerindeki" (ileride göreceğimiz, tavan arasında tutuklu kalma haliyle karşılaştırın) "haytalarla" geçirdiğini öğreniriz. Bu, Melanie'nin ahlaki çelişkilerinin, Mitch'in ona karşı hissettiklerini, kısmen harekete geçirdiğini ima eder ve onun San Francisco'yu 'köprü ayağındaki karınca yuvası' diye adlandırmasını akla getirir. Bu da, filmin, insanlığın hayvan yönü biçimindeki Darwinci görüşüyle tutarlıdır.

Cathy, sonu cinayete varan bir kılıbık koca davası

* Hoagland Howard Carmichael: ("Hoagy" adıyla bilinir). Eserleri arasında "Stardust" (1929) ve "Georgia on My Mind" (1930) gibi popüler şarkıların da bulunduğu, Amerikalı besteci ve şarkı sözü yazarı. (d.n.)

hakkında cırcır ötmektedir: Mitch'in bir müvekkili, bir futbol maçının ortasında TV kanalını değiştirdi diye karısını başından altı kez vurmuştur. Kız kardeşi de, Mitch'in, sanki otomatik bir cihaza bağlıymış gibi, her hafta sonu dul annesine geri döndüğünü doğrular. Bu da, Spoto'nun dediği gibi, babasının elli iki yaşında ölümünden sonra Hitchcock'un bunalımlı annesiyle olan hayatına benzer.[67] Ancak bir kuzeni, Alfred'in ağabeyi William'ı (babasının adını almıştır), 'daima şık giyinen yapılı bir adam' olarak tarif eder, bu tanım bana daha çok Mitchell Brenner'ı hatırlatır.[68] Gerçekten de, Melanie'nin, Mitch'in Ford Galaksisi'nde gizlice aldığı plaka numarası -WJH 003-, her iki William Hitchcock'un (acayip, aşırı kilolu, üçüncü çocuk olarak Alfred'in, kardeşlerini aradan çıkaran psişik mesafesi ile mi?) adlarının baş harflerini taşır. Eleştirmenler de *Psycho*/ *Sapık*'ta Marion'un Phoenix'e ait plakasında, Hitchcock'un, dalga geçtiği anal mizahı muhakkak ki fark etmiştirler: "ANL-709".

Cathy, isteksiz Melanie'yi (mutfaktaki Lydia'nın onu yıldırdığı ortadadır), ertesi gün için planlanmış 'sürpriz' doğum günü partisine çağırır. Cathy, diğer kadınlar gibi dedektif olduğundan, doğum günü partisinin ayrıntılarını zaten bulup çıkarmıştır. Onun, o içinden taşan açık yürekliliği ve Melanie'yle artan yakınlığı, Lydia'nın ciddiyeti ile büyükanne tavrını, aynı zamanda da evin, yeni yetişen bir kız için ne denli kasvetli olduğunu dramatize eder. Doğrusu, birleştirilmiş yemek-oturma odası oldukça silik biçimde dekore edilmiş ve oda çıplak bir biçimde aydınlatılmıştır. Hitchcock bunu büyük olasılıkla kısmen kendisi planlamıştır. Ama Melanie'nin içeriye ilk kez, davetsiz bir şekilde sızdığında görünen haliyle ev, mobilyası ve yaşama mekânlarıyla, üzerinde çok daha fazla çalışılmış gibi görünür. Ölü babanın fotoğrafı, asık suratlı bir Romalı ecdat maskı gibi asılı durmaktadır ancak, psikolojik bir

anlamdan yoksun bırakılmıştır. Bu fotoğraf, inandırıcı biçimde tipik, gururlu yurttaş tarzında, Amerikalı kasaba fotoğrafçısının Rotary Kulübü'nde çektiği bir karedir. Bunun tam tersi bir biçimde, *Notorious (1946)/Aşktan da Üstün*'de Hitchcock, kayıp babanın karmaşık öyküsünü Ingrid Bergman'ın şüpheli kişiliği etrafında ustalıkla kurgular.

The Birds/ Kuşlar'ı yorumlayanların çoğu, kendisi dışında birini beslerken yumuşayan ve femme fatale dürtülerini yitiren Melanie'nin Cathy ile arasında gelişen arkadaşlığı onaylar. Oysa, birçok eşcinsel erkek ve travesti gibi ben de Hollywood fahişelerine bayılırım, dolayısıyla da Melanie karakterinin zorla olgunlaştırılmasını hiç mi hiç onaylamıyorum. Jane Austen'in Emma'sı ('güzel, akıllı ve zengin') gibi Melanie de iddialı, bir aptal ve kanımca, karşı konulmaz biçimde cazibelidir. Öte yandan, Cathy Brenner, 50'ler Amerika'sının her dem şevkli izci kızları ve amigolarının rahatsız edici çığırtkanlığına sahipti. Cathy, küçük cici bir kız nasıl olması gerekiyorsa tam anlamıyla öyledir. Onu tokatlamak istiyorum! Örneğin; *The Philadelphia Story (1940)/ Philadelphia Öyküsü*'nde Tracy Lord'un (bir Marx Kardeşler* melodisi "Lydia, oh Lydia, oh, Lydia'yı bir tanısan!"ı söylerken tesadüfen piyanoda kendi kendine eşlik eden) biraz terbiyesiz olan küçük kız kardeşi Dinah'nın (Virginia Weidler) o şeytansı yakıcılığından, Cathy tamamen yoksundur. *The Bad Seed (1956)/ Kötü Tohum*'da, sonunda ruh hastası bir seri katil olup çıkan, Cathy'nin özelliklerine sahip bu tatlı-yapışkan, büyüklerini köle gibi hep memnun eden, cici bici ergenin (Patty McCormack) şeytani bir parodisidir. Eleştirmenlerin Hitchcock'un Cathy'e olan kuşkulu yaklaşımını, yönetmenin hemen bir sonraki filminde Cathy'nin,

* Marx Kardeşler: New York doğumlu, 20. yüzyılın ünlü, dört kardeş komedyeninden oluşan grup. (d.n.)

Marnie'nin gönülsüz, menfi ve küskün annesi tarafından nazlanıp şımartılmış, istediği bir şeyi iğrenç bir şekilde dil dökerek elde etmeye çalışan, kendiyle övünen, mahallenin cici kızı Jessie olarak ortaya çıkması nedeniyle yanlış anlamış olabilirler. Benim tutumumsa daha ilk başta, Rosalind Russell'ın korkudan sinmiş, okullu yeğenine dair "Eğer yaramazlık yaparsa, onu her an nehre fırlatabiliriz!" diye dalga geçtiği, Patrick Dennis'in *Auntie Mame (1958)/ Mame Teyze*'deki eşcinsel erkek boşvermişliği ile şekillenmiştir.

Bu arada Brennerlar'ın mutfağında Mitch, annesinin ortalığı toplamasına yardım etmektedir. Lydia, dedikodu sütunlarından Melanie'yle ilgili ne kadar da çok şey bildiğini göstermektedir: "Geçen yaz Roma'da bir fıskiyenin içine atlayan o, değil mi? Galiba biraz eski kafalıyım, havalar orada çok sıcakmış biliyorum, ama -şey, aslında gazete çıplak olduğunu yazmıştı."Burada da Tandy'nin, Lydia'nın repliklerini veriş tarzı müthiştir - sessiz ama Mitch'i dürtükleyen bu küçümseme, bu açık saçık imayı daha bir sansasyonel kılar. Daha sonra, o anda tamamen giyinik olduğunu ve fıskiyenin içine itildiğini iddia eden Melanie'nin portresi, Jean Seberg'in *Bonjour, Tristesse (1958) / Günaydın Hüzün*'de ve Anouk Aimée'nin, Fellini'nin yönettiği *La Dolce Vita (1960)/ Tatlı Hayat*'ta oynadığı karakterler gibi, uluslararası kafe-lokanta sosyetesinin yersiz yurtsuz, nerde akşam orda sabah çapkını olarak çizilmiştir. Ama burada ifade edilen, Anita Ekberg'in Trevi Çeşmesi'ne daldırılışıydı. "Hayatım," diye net bir biçimde karşılık verir Mitch, yanağına küçük bir öpücük kondurarak, "Sanırım Melanie Daniels ile başa çıkabilirim."

Bu sahnedeki problem şu: Anne ile oğul arasındaki etkileşimlere ilk bakışımız olan bu sahne, filmin karmaşık psiko-dinamiklerinin hakkını vermek için, birazcık daha nevrotik olabilirdi ya da hiç olmazsa Mitch ile ilgili

çelişik bir duygu gösterebilirdi. Buradaki hoşnutsuzluk yaratabilecek olanakları pek de yakalamayan o toksözlü Avustralyalı içtenliğiyle Taylor, başlı başına bir erkektir. Burada Anthony Perkins'in *Psycho/ Sapık*'taki titiz, kendi kendini kınayan şahane oyunculuk gösterisinden söz etmek adil olmaz. Çünkü o, dünyadan el etek çekmiş bir deliyi oynar. Ama, Taylor gibi, bir diğer kentli başarıkolik olarak, *North by Northwest/ Gizli Teşkilat*'taki atılgan Cary Grant, heves kırıcı annesi rolünde Jessie Royce Landis'le oynadığı neşeli ve gürültücü sahnelerde, şaşkına dönmüş oğulun sabrı tükenmişlik hissini ustaca yakalamıştır. Bilgiç Yahudi Freudculuğuyla Suzanne Pleshette, ne dediğini bilen, fazlasıyla bilinçli, ama biraz depresif Annie'yi, tüm doğru eklemeleri yaparak, şahane bir biçimde canlandırır.

Mitch arabasına binen Melanie'yi uğurlarken, kızın arkasında yer alan kumsaldaki tahta parçaları dağılmış kemikler gibi görünür! - sanki Melanie, bir Dali çölünde kurbanlarının kemiklerini sıyıran baştan çıkarıcı bir deniz kızıymış gibi. Belki de Brenner kadınlarının kümesinde, onlara hizmetle geçen akşamdan sonra Mitch, denetimi yeniden kazanmak için, Roma'daki yüzme maceralarıyla ilgili olarak Melanie'ye sataşan, yarım bıraktığı dürtükleyici hallerini sürdürür: "Sen oldukça azgın bir kalabalıkla takılıyorsun!" Onun bu güven sarsıcı ahiret sorularından tedirgin olmuştur Melanie. Mitch onu sıkıştırmakta ve yalan söylediğini kabule zorlamaktadır. Kendi zihninde, yabani bir atı ehlileştirmektedir. Nihayet, Melanie öfkelenir ve basıp gider. Kendinden memnun bir biçimde onun ardından gülümserken, Mitch, birdenbire, Melanie içerdeyken telefon hatları üzerinde toplanmış olan sıra sıra kargaların farkına varır. Kaşlarını çatar, şaşırmıştır. Bilin bakalım akşam yemeğine kim gelmektedir!

Annie'ye geri döndüğünde Melanie kapıya vurmadan, zili de çalmadan evden içeri girer – Brennerlar'ın evini

işgal edişini ve Annie'nin mekânına motel gibi davranışını yinelemektedir (*Psycho*/ *Sapık*'la karşılaştırın). Üstünde bornozuyla oturmuş gazetenin kadın sayfalarını okuyan (Lydia gibi onun da dış dünyayla olan bağlantısıdır bu) Annie, Melanie'ye kanyak ikram eder. Bu, barakalardaki kadın askerlerin, aşk cephesinde ters gitmiş maceralarını birbirlerine anlatmalarına benzer. Tüm bu sahne Hitchcock ile onun parlak ekibi tarafından şahane bir biçimde düşünülüp tasarlanmış ve Hedren ile Pleshette tarafından da hayret verici bir biçimde, ölçülü bir tempo içinde oynanmıştır. Filmde uçan, yağmacı hayvanlar olan kuşlar, aynı zamanda, çekici genç kadınlara İngiliz argosunda dendiği gibi, Melanie ve Annie'dir. Annie'nin aklı başındalığı, avangard biçimli abajurundan ve hepsi yedi tane olan, Kübizm'den Modigliani'ye* uzanan modern tarz reprodüksiyonlarından bellidir. Ailesi New York'un yerlisi olabilir (daha sonra 'Doğu'daki kız kardeşi'nden söz edilecektir), ama Annie, o zamanlar Beat kültürünün** bir merkezi olan bohem San Francisco'dan gelmektedir. Yine de, kendi içinde romantiktir, bunun da kanıtı, hüsranlı aşka kendini kurban etme temasıyla, Wagner'in Tristan ve Isolde'sinin göze çarpan albümüdür. Claude Chabrol'ün *Le Boucher (1970)*/ *Kasap*'ında, Stephane Audran'ın nükteli biçimde çizdiği, kentli, erkeksi bir edayla sigara içen köy öğretmeni portresinin, Pleshette'in *The Birds*/ *Kuşlar*'daki zengin, ses getiren performansına saygı dolu bir gönderme yaptığı açıktır.[69]

* Amedeo Modigliani: 1884-1920 yıllarında yaşamış, ünlü İtalyan ressam ve heykeltıraş. Çalışmalarını daha çok insan figürleri üzerine yoğunlaştırmıştır. (d.n.)

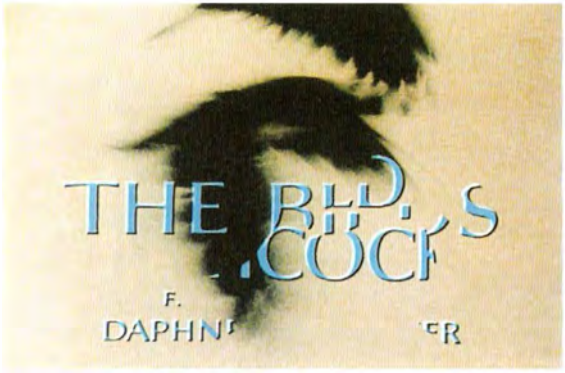
** Beat Kültürü: 1950'li yıllarda ortaya çıkan ve 60'lı yıllarda da varlığını sürdüren bir edebiyat ve kültür hareketi. Caz argosuna ve toplum kuralları dışında yaşayanlara ait olan bu terim, ritmin sürekliliğini ve sürükleyiciliğini, gerçek karşısında bir tür mutluluğu ve bunu izleyen 'çökünyü'yü dile getiriyordu. (d.n.)

"Lydia'yla tanıştın mı?" diye sorar Annie, gülümseyişi yanıtı bildiğini gösterir. İlk başta Melanie bununla ilgili konuşmak istemez, ama kısa bir süre sonra her iki tarafın da bildikleri ortaya dökülür. Duyduklarımız Mitch ve annesi arasındaki ilişkiyi yeniden düşünmemize neden olur. "Belki de Mitch'in hiçbir kızla arasında bir şey geçmemiştir" der Annie, kendisinin de Bodega Koyu'na yerleşmesi ile bağ kurarak. Mitch'le aralarında kentte doğan yakınlaşmanın, Annie'nin Lydia'yla ilk karşılaşmasından sonra yok olduğu, dört yılı aşkın bir süredir devam eden bu destan, Annie'nin kasabaya sadece Mitch'in yakınında olmak için taşındığını itiraf edişiyle obsesif bir nitelik alır. O halde Annie de, Melanie gibi, av peşinde bir avcıdır ve Lydia gibi o da, kendi çocuklarının yerini alan öğrencileriyle kimsesiz ve umutsuz bir dul olarak yaşar.

Kendisinin belirlediği çarpık hayatına razı olan Annie, Lydia'yı suçlamaya hevesli değildir. Kanyak kadehini ensest şampiyonun şerefine kaldırırmış gibi, "Oedipus'un hatırı kalmasın", der Annie. Lydia "kıskanç bir kadın" ya da "yapışkan, sahiplenici bir anne" değildir, sadece "terk edilmek"ten korkmaktadır. Çoğu eleştirmen, Annie'nin çıkardığı sonuçları filmin kendi sonuçları olarak kabul etmişlerdir, ancak ben buna katılmıyorum. Anne-şaşkını Hitchcock da fazlaca kasıtlı olarak, iç kemirici dişileri *The Birds/ Kuşlar*'ın merkezine koymuştur. Ayrıca Lydia'nın Mitch'le olan "doğal olmayan ilişkisi"ne açıkça gönderme de yapmıştır: "Lydia oğlunu, kocası yerine koymaktadır"[70]. Tippi Hedren'e kendi tiplemesini çıkarırken bunu nasıl ele aldığını sorduğumda şöyle demişti: "Sanırım onun çok sahiplenici bir kadın olduğunu düşünen Melanie'ydi. Bunun aksini düşünense sadece Annie'ydi!"

O halde, Annie kendi kendini uyuşturan bir reddediş içindeydi.

Telefon çalar: Arayan, Melanie'nin Annie'nin evine dönerken yolu bulabildiğinden emin olmak isteyen







Parçalanan jenerik yazıları / Melanie Union Meydanı ve Bodega Koyu'nda arabayla giderken







Bodega Koyu kasabası / Melanie kasabaya geri dönerken ve sonra da martı ona çarparken







Lokantadaki ilk yardım / Annie ve Melanie ölü bir martı bulurlar / Doğum günü partisindeki martiniler





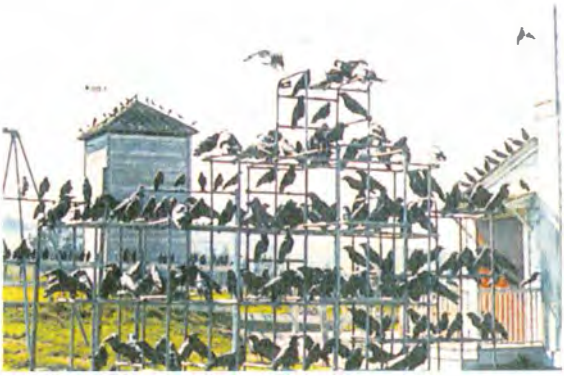








Melanie koyu geçerken / Lydia'nın kamyoneti tam gaz eve giderken / Melanie maymun merdiveninde







Saldırıdan önce / Melanie, Bayan Bundy ve Sebastian / Kargaşa içindeki kasaba







Melanie telefon kulübesinde / Bodega Koyu yanarken / Brennerlar'daki saldırı gecesi







Melanie tavan arasında yığılır / Kaçış umudu / Filmin son karesi

Mitch'tir. Bu sahne bir cinsel işkence şeklidir, çünkü kendi oturma odasında kısılıp kalmış (ve daha sonra kuşatılmış Melanie'nin, Brennerlar'ın kanepesinde yapacağı gibi bacaklarını toplamış) olan Annie, Mitch'in, ilgilendiğini gösteren sorular ve özür dileyişler olduğu anlaşılan sözlerini dinleyen rakibesini duymak zorunda kalmıştır. İlk başta "biraz mesafeli duran" (Annie'nin Lydia için söylediği şekliyle) Melanie, giderek rahatlar, uzlaşmasının işareti de, aynen kuşçu dükkânında yaptığı gibi elindeki telefon kordonuyla oynamasıdır, ama bu sefer elinde kalem yerine sigara vardır. Dolayısıyla filmdeki kıvrılan telefon kordonları da, erkekleri avlamak için Melanie'nin parmağına dolayarak, onları kelimenin tam anlamıyla küçük parmağında oynattığı bir diğer kementtir.

Yatmaya giderken Melanie, Lydia'nın yaşına uygun yumuşak tüylü geceliği paketinden çıkarıp, küçük Danimarkalı bir kız edasıyla kafasını yana eğip gecelikle Annie'ye komik bir poz verir. Bu, bir tür kamuflajdır: Annie Mitch'in kendisine kalmasını beklerken, Melanie'nin,



Melanie, Annie'nin evindeyken Mitch'ten ona telefon gelir

ertesi gün öğleden sonra olacak olan Cathy'nin partisi için kalmayı kabul etmesiyle sonuçlanan o üzücü telefon konuşması sonrası, Annie'nin kıskançlığını bertaraf etmek için, Melanie kendini cinsiyetinden soyutlamaktadır. Ansızın kapıda bir gürültü olur: Birisinin kapısını çaldığını sanan Annie, yine "Kim o?" diye seslenir. Kapıyı açtığında eşikte ölü bir martı bulur. Böylelikle Melanie'nin kapıyı çalmayışı, onun vekili olan, kapıya çarpan kuş tarafından telafi edilmiş olur. "Zavallı şey", der Annie "Herhalde karanlıkta yolunu şaşırdı". Ona acır ve her zamanki gibi en iyi olasılığı düşünür. Bir önceki olayda kaşı patlayan Melanie ise bundan daha fazlasından kuşkulanmıştır: "Ama karanlık değil ki, Annie. Dolunay var." Arkalarında hayaletimsi, mavi bir manzara belirirken, iki kadın dönüp, yansıyan bembeyaz profilleriyle, donmuş gibi birbirlerine bakarlar. Bu, filmdeki en sahici tekinsiz anlardan biridir. Kuşların hareketleri, uğursuzluk işaretlerini; güneş, ay ve yıldızlar da insan hayatı üzerinde gaipten gelen güçlerini gösterirken biz de paganlığa geri döneriz.

Yeniden gündüz olur: Melanie'yle Mitch, ellerinde martini kadehleri, deniz çekilrken (demek ki denizden kaçış yok!) koyun, tuzlu düzlüklerine üstten bakan, yüksek, rüzgârlı bir kum tümseğine tırmanmaktadırlar. Bu halleriyle bana, Antonioni'nin La Notte (1960)/ Gece'sinde, şafakta bir golf sahasında başıboş gezinen, hazımsızlıktan muzdarip parti düşkünleri Jeanne Moreau ve Marcello Mastroianni'yi anımsatırlar. Uzakta kalan kasabayı ve dağları, daha da aşağıda, güneşli Brenner çimenliğinde kutlanan doğum günü partisini görürüz. Çocukların kuş çığlığı gibi çığlıklarının arasında Annie'nin her şeyi düzenleyip idare eden sesi yükselir. O, kendi sınıfından biriyle eşleşen ancak, malikânedeki efendisine aşık olan mürebbiyedir, bu nedenle de melankolik röntgenciliğe mahkumdur. "Hadi kızım, gel buraya,seni yakalamasına izin verme!" diye seslenir bir çocuğa Annie fakat

Mitch'in peşinden sürüklenen Melanie başını çevirir. Çünkü bu, bilinçaltında tekne sahnesini çağrıştırır ve bu cümle, Melanie'ye, şu anki durumunda da uygun düşmektedir.

Kum tepesindeki bu sahne, filmde belki de en kötü fotoğraflanan sahne olmuştur. Stüdyoda, kötü ışık ve kötü sesle fazlasıyla fütursuzca çekilmiştir. Ayrıca diyaloğun kendisi de tartışmalıdır: Senaryo yazarı Evan Hunter, bu sahneyi yazmamış, hatta acı acı, Tippi Hedren'in "bu sahneyi doğaçlamayla çıkardığı" tahmininde bulunmuştur.[71] Ancak Hedren bunu kesinkes reddetmiştir. Melanie kendi hayatını gözden geçirir: Pazartesi ve Çarşambaları 'Havaalanında Yolcu Desteği'nde (herhalde göç araştırmaları yapıyorlardır) çalışır. Salıları (bir diğer gevezelik edilen kuşçu dükkânı olan) 'Berkeley'de 'genel anlambilim üzerine dersler' alır. perşembeleri 'Koreli bir çocuğu okutmak' için fon yaratmak amacıyla düzenlenen öğle yemekli toplantılara katılır. Sonuçta bayağılık ve çöküş söz konusudur. Melanie, Spoto'nun çok yerinde bir biçimde adlandırdığı, "toplumsal ve entelektüel bir amatör sanat merakı" ile birlikte hayatı boyunca bir marka meraklısı olmuştur. Bu, parayı kendileri kazanmaktansa paranın onlara miras kaldığı kişilerin içinde bulundukları bir karmaşa halidir.[72] Bana göre bu sahnenin en parlak noktası, Hedren'in kırmızı ojeli tırnaklarıyla parıldayan martini kadehini tutuşu ve kadehten içki yudumlayışındaki enfes inceliktir: İşte bu da uygarlık anlamına gelir!

Melanie, 'mesafeli' teyzesini, ağzıbozuk kuş ile utandırma planını böbürlenerek anlattığında Mitch, "Senin anne şefkatine ihtiyacın var, çocuğum", der şakayla. Melanie, Mitch'in bu lütfuna içerlemiş olacak ki, aniden havayı değiştirir: "Annem mi? Boşuna vakit harcama! (Bahçıvan Annie'nin: "Bodega Koyu'nda vakit çok" deyişini hatırlayın.) Ben on birimdeyken bizi başından atıp Doğu'da bir otel sahibine kaçtı". Böylece Melanie bir yandan

Lydia'nın yerini alırken, aynı zamanda on bir yaşındaki Cathy'nin yerine geçmeyi de göze almış olur. Otellerden kaçınan terk edilmiş kız evlat, kadın peşinden koşan erkek gibi -ya da elden kaçmış bir kuş gibi- davranan bir anneye sahiptir. "Onun nerede olduğunu bilmiyorum", diye mırıldanır Melanie, kolay kırılır kişiliği parçalanırken sesi de çatallaşır. "Şey, belki de öteki çocukların yanına dönmeliyim" der, kederle. Her zamanki mizah anlayışına dönmüş, ama kontrolünü yitirdiğini de kabul etmiştir.

İkisi yokuştan aşağı inmeye başladıklarında, çocuklar, aşkın toplumsal oyunu yerine geçen körebe oynarken gösterilir. Bu oyunda dost ile düşman genellikle aynı kişidir. Ortak bir acıyla birleşen Annie ve Lydia, bir çift gibi aşağıya inen Melanie'yle Mitch'e donmuş gibi bakakalırlar. Mitch, aşağıdaki düzlüğe ulaşamadan hemen önce, martılar filmin ilk kitlesel saldırısını başlatırlar. Onların bu gazabı, bir erkeği paylaşamayan bu kadın üçgeninin, içlerine gömdükleri düşmanlık ve öldürücü kıskançlıklarının görünür bir dışavurumu mudur? -tıpkı *Forbidden Planet (1956)/ Yasak Gezegen*'de Dr. Morbius'un iç karmaşasının görünmez bir canavar halini alması gibi.

İlk vurulan gözleri bağlı Cathy'dir. Ben bu noktada genellikle neşelenirim. Başına bir darbe gelince (Melanie'nin teknede başına geldiği gibi); "Hey, dokunmak yok!" diye, vurulan bir köpek gibi kısa ve keskin bağırır Cathy. Bu bağırış daha çok Lydia'nın çocuklarına söylediği sert deyişlere benzer. Üzerinde beyaz kremalı pastası ve pembe renkli punçu*, tertipli masasıyla bu küçük partiye - ebeveynlerin gençler için daima uygun gördükleri sağlıklı eğlence türüdür bu –vahşi kuşlar tarafından

* Punç: Çay, şeker, tarçın, limon ve rom ya da kanyak gibi damıtılmış bir alkollü içkiyle yapılan ve bu içkinin buharlaşan alkolü yakıldıktan sonra içilen içki. (d.n.)

kabaca son verilmiştir. Tıpkı uçan dişi Harpya*'ların Phineus**'un ziyafetini kirletişi gibi.[73]

Sanki bir karnaval oyunu oynuyormuşçasına, martılar çardakta meme ve penisten meyveler gibi asılı duran balonlara dalarlar: Pat! diye patlayıp gider insan yanılsamaları. Çocukların partisinde oynanan körebe motifi, martılarla kaplı kayaların yakınında su yosunu gibi yüzen bir kadın cesediyle açılan *Young and Innocent*/ *Genç ve Masum*'da da yer alır. *Strangers on a Train*/ *Trendeki Yabancı*'da da insanlara iyi gözle bakmayan katil, lunaparkta, yanan sigarasıyla bir çocuğun balonunu patlatır. Bu parkta dalıp çıkan, süslü hayvanlarıyla fırdönen atlı karınca da, toplu dansın bir diğer simgesidir.

The Birds/ *Kuşlar*'ın parti sahnesinde en sevdiğim ayrıntı, martının biri başının arkasını dur durak bilmeden gagalarken, yüzüstü çimenlere yatmış, bacaklarını yeldeğirmeni gibi birbiri ardına vururken, gökmavisi elbisesiyle çemberli iç eteği yukarı kayıp sıyrılan, rugan ayakkabılı küçük kızdır. Kız ve martı, "ah, ah, ahh!" diyerek, saatin tiktakları gibi uyum içinde bağırıyor görünürler. Bu Gerçeküstücülük'ün o ünlü tanımına benzer: "Bir şemsiye ile dikiş makinesinin, otopsi masasında rastlantı eseri karşılaşması". Şimdi çevik bir kurtarıcı olan Melanie, martıyı vurup kaçırmak için birdenbire, pahalı ceketini çıkarır. Hitchcock'un herkesin çil yavrusu gibi kaçıştığı bu bölümü ustalıkla kare kare kesip çekmesi, oradan oraya -tıpkı kafaları kesik tavuklar gibi- kaçışıp koşuşturan insan grubunun kör paniğini hissetmemizi sağlar. Annie,

* Harpya : Adları "kapıp kaçanlar" anlamına gelen Harpya'lar; mitolojide, kadın başlı, sivri pençeli, yırtıcı kuş bedenli yaratıklardır. (ç.n.)

** Phineus : Mitolojide, işlediği bir suçun cezası olarak kör olan Trakya kralıdır.Tabağında ne varsa hepsini Harpya'lara kaptırır, yemeğe oturur oturmaz Harpya'lar uçarak gelir ve tabaklarını boşalttıktan sonra, pisliklerini bırakarak uçarlar. (ç.n.)

sersemlemiş Cathy'i uçarcasına, atletik bir hareketle yakalar, çekip alır. Diğer yetişkinler de bombardıman yapan savaş uçaklarından kaçanlar gibi, siper almak için çocukları sürüyerek evin içine taşırlar. Annie Romalı bir falcı gibi ciddi bir edayla, "Bu üç etti", der Melanie'ye. Kızıl saçlı olanın sıyrık yanağına partiden kalma bir peçeteyi bastırdığı (Hitchcock'un göz yumduğu tek çocuk yaralanması), esmer olanınıysa Melanie'nin koruduğu iki küçük kız, korkmuş yüzleriyle, hayal meyal görünen gökyüzüne dikkatle bakarken sahne sona erer.

Melanie dışında tüm konuklar gittikten sonra, sarsılmış olan Brennerlar oturma odasında, partiden artan biftekli sandviçleri kahveyle atıştırmaktadırlar. Onların ruh hali gibi ev de sığınağa dönmüştür. Huysuzlanan muhabbet kuşlarının kafesini beyaz bir sofra peçetesiyle tedirgince örten Lydia, Melanie'yi alelacele yollamaya çalışır. Hatta, Rebecca'daki evin vaz geçilmez gardiyanı Bayan Danvers'ın düşmanca mizacıyla, elinde dik tuttuğu, parıldayan ekmek bıçağı ile Melanie'nin etrafından dolanır. Ama Cathy'le Mitch, Melanie'nin kalmasını isterler. Onlar birbirleriyle atışırlarken, Melanie'nin yüzü, mahrem, açılı bir yakın planla çekilir. O anda sadece kendisinin duyduğu tehlikeye işaret eden bir cıvıltı kreşendosuyla yüzü felakete uğrayan ve neredeyse telepatik bir hal alan Melanie, şömine başındaki bir serçeyi fark eder. Bir gürlemeyle, bacanın içinden aşağı inen binlerce kuş şömineden dışarı patlarcasına gürleyerek çıkıp, herkesin yemeği üzerine boğucu, gri bir kül bulutu püskürtürler. Kadınların bu savaşı, kuş sürüsünü bacadan aşağı çeken ahlaki bir boşluk mu yaratmıştı? Mitch, bu delice kanat çırpma ve cıvıldama curcunasının ortasında, insani kimliğin temel öğelerini savunarak, "Yüzünüzü kapayın! Gözlerinizi kapayın!" diye bağırır. Burası, lanetlilerin sapkın rüzgârlar ve pis hava girdabında savrulduğu, Dante'nin Cehennem'inin kapalı dairesine benzer. Büyük Engizisyoncu



Kuşlar bacadan fışkırır/ Kuşlar Lydia'yı bombardımana tutarken



Kuşlar Lydia'yı bombardımana tutarken

Hitchcock, oyuncularına bir önceki sahnede açık alan fobisi ile, bu sahnede de kapalı yer fobisi ile eziyet eder. Böylelikle, içine düşülen çıkmazların yerini değiştirmiştir.

Brennerlar'ın evinde kimsenin boğazından yiyecek bir şey geçtiğini asla görmeyiz sanki. Mitch, kaynaşan kuşları savuşturmak için kafesin üzerindeki peçeteyi çeker ve bacayı kapatmak için, yiyecekle yüklü masayı, şöminenin önüne dikine yaslar. Oradan oraya uçuşurken arapsaçına dönen kuşlar, kocaman şömine saatinin yanında isterikçe sendeleyen, sersemleyip düşecek gibi olan Lydia'nın (onu deliye* döndürerek) saç tuvaletini bozmaktadır. Bu arada Cathy de şimdi anne gibi gördüğü Melanie'nin kucağına başını gömer. Melanie Lydia'yı kolundan yakalayacak soğukkanlılığı gösterir ve iki kadın evi kuşlara terk ederek, çift kanatlı cam kapıdan kaçarlar. Bundan sonra, odadaki



Lydia enkaz artıklarını toplar (büyütülmüş kare)

* Yazar burada, cuckoo kelimesini kullanarak bir kelime oyunu yapıyor. Cuckoo hem 'guguk kuşu', hem de 'deli' anlamı taşımaktadır. (d.n.)

enkazı incelemeye gelen ve bilim-kurgu filmlerinin yarım akıllı polislerinin hep yaptığı gibi, endişe edecek bir şey olmadığını söyleyen şerif yardımcısı Al Malone'u görürüz. Aptallaşmış olan Lydia resimleri doğrultup, kırık fincanları toplayarak ortalıkta dolanıp durur, -Wood bunu, filmde, insan 'kırılganlığını' simgeleyen bir 'leitmotif' olarak adlandırır- Melanie de sessizce onu izler. Lydia'ya karşı ilk kez şefkat duyar, ama aynı zamanda güç dengesinin de değiştiğini anlamıştır.[74] Hitchcock, Lydia'nın davranışının, onun gerçekten 'fıttırdığını' gösterdiğini söyler.[75] Melanie, "Ben Cathy'i yatağına götüreyim" diyerek, geceyi orada geçirmeye karar verir. O ve Cathysamimi bir şekilde, sarmaş dolaş ayrılırlarken Lydia onlara boş boş bakar - Melanie'nin gizli anlam yüklü eşleşmeleriyle bugün ikinci defa karşılaşmak zorunda kalmıştır. Guguk kuşu Melanie oraya yerleşmiş ve anne rolünü de ele geçirmiştir.

Bir sonraki sahne, ertesi sabah erken bir saatte geçer. Çok güzel bir biçimde oluşturulmuş bir planda Mitch, arkasında koy ve dağlarla, çimenliğin kenarında dumanlı bir ateşi tırmıklamaktadır. Hitchcock, bu dikkati çeken faaliyeti, Truffaut'ya şöyle anlatır: Mitch'in, ölü kuşları bahçede büyük bir ateşte yakarken, geceliğinin üstüne, uygunsuz biçimde, öylesine atıverilmiş kürk mantosuyla dışarıya çıkan Melanie'yle gergin bir havada sohbet ettiği tüm bir sahne kesilmiştir.[76] Bizim gördüğümüzse, her zaman olduğu gibi, ayna karşısındaki Melanie'dir: Yumuşak saçlarını cazibeli biçimde salmış, geceyi geçirdiği ufacık, eski moda döşenmiş odada ruj sürmektedir. Cathy'i (tabii ki okula) bırakıp, sonra da Fawcett çiftliğine doğru gideceğini söyleyen Lydia'yı duyar. İkinci katın penceresinden Melanie, Lydia'nın turkuvaz kamyonetinin hareket ettiğini görür -özgün senaryoda bu, Mitch'le baş başa kalmak için altın bir fırsat yaratır.

Hitchcock'un çalışmalarındaki en ünlü ve en hayranlık uyandıran bölümlerinden birini izlemek için biz de kamyoneti izleriz. Lydia, Melanie'nin kırları boydan boya

geçen spor arabası ile koyu ikiye biçen teknesinin imgeleriyle birleşircesine, Fawcett arazisinin geniş yeşil çayırları boyunca ok gibi gider. Her iki kadın da, perdenin düzlemlerini, gözü dönmüş bir azimle kesip oyar gibidirler. Lydia'nın kamyoneti Fawcettler'in çiftlik avlusuna, Melanie'nin Brennerlar'a giderken yaptığı, o aynı savruluşla girer. O sabah Dan Fawcett'i henüz görmemiş olan kâhya ile alelacele selamlaşan Lydia, bahçe yolunu çıkıp kapıyı çalar. Yanıt gelmeyince, kapıyı açıp doğrudan içeri girer, tıpkı Melanie'nin yapmış olduğu gibi.

Lydia mutfakta kararsızca ilerlerken, yandaki odada duvara asılı bir geyik başı fark ederiz. Bu geyik başı, Fawcettler'in zevkinin; babalarının resminin, evlerinde, rokoko tarzı, porselen Musa* heykelcikleriyle süslü bir klavsen üzerinde asılı durduğu Brennerlar'dan, daha kaba olduğunu ima eder. Lydia, çengellerinde hâlâ asılı duran parçalanmış bir sıra çay fincanının önünde duraklar. Burada onun, sadece, giderek büyüyen gözleriyle, yüzünde beliren şoka dikkati çekmek için, kamera hafifçe odaklanır. Yine gördüğümüz, ikiyle ikiyi toplayan bir kadın dedektiftir. Jenerik yazılarındaki kırık harfleri çağrıştıran kırık çay fincanları, eskiden bu evde bir kadının yaşadığının işaretleridir: Eğer Dan Fawcett bir dulsa, Lydia yeniden evlenmeyi düşünüyor olabilir miydi? Öyleyse, Lydia'nın etrafı kolaçan etmesi, bu durumda, Melanie'nin dedektifliğine daha da fazla benzer; harap olmuş çay fincanları da, onun kırılmış umutlarını temsil eder.

Kolunda asılı çantasıyla Lydia uzun, ışıksız, gri bir koridor boyunca yavaş yavaş yürür (Melanie'nin iskeledeki dümdüz yürüyüşü gibi). İşkillenmiştir; bir odaya başını uzatır. Odada, Delacroixvari** bir kıyımdaki çılgınca

* Musa: Yüce sanatların (tarih, müzik, komedi, trajedi, dans, lirik şiir, şiir, astronomi ve retorik) perisi olan dokuz tanrıçadan her biri. (d.n.)

** Eugene (Ferdinand Victor) Delacroix: 1798-1863 yılları arasında yaşamış Fransız ressam. Çalışmalarında özellikle zıt renkleri kullanarak, coşkulu bir anlatım sağlamıştır. (d.n.)

öfkenin sessiz kanıtları her yere serpilmiştir: Resimler eğik, biblolar paramparça olmuş ve ölü bir martı da, parçalanmış pencerede acayip biçimde sıkışıp kalmıştır. Lydia daha fazla şeyi fark ettikçe Hitchcock'un kesmeleri onun göz hareketlerini izler: Lime lime olmuş perdeler (*Psycho/ Sapık*'ın yivli jaluzileri ve yırtılan duş perdesiyle karşılaştırın), eğilmiş lamba, darmadağın olmuş tüyler, ortalığa fırlatıp atılmış kitaplar, üzeri gübreyle kaplanmış ayakkabı ve yatağın üstünde ölü bir karga. Bu, *Lifeboat/ Yaşamak İstiyoruz*'un başında nesnelerin, gerçeküstü bir biçimde art arda gösterilişi -portakallar, dergi, tahta kaşık, oyun kâğıtları, dama tahtası- ve bunun sonunda da kameranın bir cesede ve sonra da Constance Porter'a ulaşmasına benzer. Yere doğru baktığında Lydia, yerde, açık kapının kenarından görünen, bir adamın çıplak, kanlı ayaklarıyla, yırtılmış pijamasını görür. Bir adım daha attığında giderek yakınlaşan üç hızlı kesme, çiftçiyi, köşede yaslanmış halde gösterir: Tam anlamıyla yüzünün içine doğru çekiliriz, gagalanıp oyulmuş gözlerinden pıhtılaşmaya yüz tutmuş kızıl kan akmaktadır.



Dehşete düşmüş Lydia, Fawcett çiftliğinden kaçar

Bu sahne boyunca ağır bir sessizlik hakimdir ve bu sessizlik şimdi yalnızca, kolları (tavan arasında Melanie'nin kolları gibi) umutsuzca yukarı kalkmış ve çantası tok bir sesle yere düşen Lydia'nın koridor boyunca kaçışıyla bozulmuştur. Hemen sonra, ağırbaşlı bir bayana ait olmaktan çok, dehşete kapılmış bir çocuğa veya sürünerek güçlükle ilerleyen bir hayvana ait, vahşi, yarı eğilmiş hareketlerle, ön bahçe yolundan aşağı (yine dümdüz bir yürüyüşle) bize doğru fırlarken görülür. Gözleri yarı kaymış ve ağzı açık biçimde tamamen dilsizleşmiştir, gırtlağında fokurdayan heceler boğulmuştur. Şaşırmış kâhyayı iterek onun yanından geçer, kamyonetine atlar ve sanki bir can-kurtaranmış gibi direksiyona abanıp, son hızla oradan uzaklaşır. Hitchcock, "Lydia için kamyonetin gitmesini nasıl sağladığı"nı anlatır: "kamyonetin marşa basıldığında çıkardığı ses, bir feryat gibi keskindir, Lydia'nın müthiş acısını ifade eder", "sanki kamyonetin kendisi acı acı feryat ediyor gibidir", bu ayrıca "kamyonetin vınlaması" ve "toz bulutu" ile kamyonetin egzosundan çıkan dumanla da ifade bulur. Lydia'nın Fawcett çiftliğine nispeten yavaşça yaklaşması içinse Hitchcock, "yolu sulatmıştım" der.[77]

Hızlanan kamyonet Brennerlar'ın araba yoluna döndüğünde, Lydia, kafesi andıran parmaklıklı çitlerin yakınında kucaklaşan (Melanie hâlâ yakışıksızca geceliği ve terlikleriyle iken, daha ziyade muhabbet kuşları gibi öpüşüp koklaşan) Mitch ve Melanie'yi biçmeye kesinkes kararlıymış gibi görünür. Bizim görmediğimiz bir önceki sahne ikisini önce tartışırken, sonrasındaysa kuş saldırısından dolayı paylaşılan endişeyle nedeniyle yakınlaşırken göstermiştir. Lydia'nın kamyonetten inerken az daha yığılıp kalıvereceğini görüp onun yardımına koştuklarındaysa, Lydia ağlayarak eve koşmadan önce, insan düşmanı bir tiksintiyle homurdanarak, onları şiddetle iterek birbirlerinden ayırır (bu, kendi gizli dileğidir).

Hitchcock, "ölü erkeğin oyulmuş gözleri fikri"ni, Bodega Koyu'ndan bir çiftçinin, koyunlarını öldüren kargalara dair anlattığı gerçek bir öyküden almış olduğunu söyler.[78] Ancak bu motif daha onyıllar önce, Young and Innocent/ Genç ve Masum'da arsız bir çocuğun öğle yemeğinde kurduğu, bir kaçağın tarlada 'gözlerini gagalayan ekin kargaları' arasında açlıktan ölmesi fantazisinde ortaya çıkar. Dahası, Annie'nin sayesinde senaryoda zaten varolan kendi kendini kör eden Oedipus temasıyla, Lydia'yı, yalnızca dış vahşet yüzünden değil, aynı zamanda, iğdiş eden, kendi şeytani duygularını fark ettiği için travmaya uğramış saymak mümkündür. Düşmüş baba modeli Dan, daha sonra Annie'nin de görüneceği gibi, bir tecavüz kurbanı gibi görünmektedir. Bogdanovich ona 'gerçek sinema'yı nasıl tanımladığını sorduğunda Hitchcock, Lydia'nın, Dan'in gözlerine fırlattığı bakışları örnek gösterir: "Kesik kesik atlamalar, soluğu yakalamakla ilgilidir. Soluk soluğa. Soluk soluğa. Evet."[79] Başka bir yerde de Hitchcock, burada beklenen zumu kullanmamanın, onun 'sansür sorunlarına karşı hazırlıklı olmasına' olanak sağladığını söylemiştir.[80]

Bu, algılama sürecinin matematiksel bir şeması gibidir: Lydia, bakarken, verileri aşama aşama almaktadır. Sonuçta çiftçinin gözlerinin feci yuvarlakları bir mantık yaratır. Aynı, mürekkep gibi koyu göz boşluklarını *Psycho/ Sapık*'taki meyva kilerinde, mumyası bizlere doğru döndüğünde Bayan Bates'in sırıtan kafatasında görürüz. Wood, yararlı bir iş yaparak, Lydia'nın deneyimi ile, E.M. Forster'ın A Passage To India/ Hindistan'a Giden Yol'daki Marabar Mağarası'nda Bayan Moore'un deneyimini karşılaştırır: Söyleyecek söz yoktur, çünkü her iki kadın da zamanın ve mekânın, aklın ve dilin, aşkın ve nefretin ötesinde; varoluşun esas karmaşasıyla yüzyüze gelmişlerdir.[81] Howard Smit, gözleri "dumold, yani cenazeçilerin tahnit macunu ile" kaplanıp sonra da "katrana batmış gibi

simsiyah edilmiş" (dublörün oynadığı) ölü çiftçiye o şaşılası makyajı yapmıştır.[82] Geriye bakıldığında, bu imgelerin 60'lar hakkında, bir öngörü oldukları görülür: Hitchcock, sözü edilen dönemin, ölümcül kafa yaralanmaları ve de anlamsız yağmalama ve ayaklanmalarıyla, o korkutucu cinayetlerini ve de politik suikastlerini önceden sezmiş gibidir. İçki ve uyuşturucuların tuhaf aşırılıklarını da: Kanlı yaş izleriyle Dan Fawcett'in ölü gözleri, Life dergisi için Richard Avedon'un hazırladığı klasik, güpegündüz parlayan, fosforlu* ikonlarında uyuşturulmuş gözlerle boşluğa bakan Beatles'ın gözleri gibi görünür.

O sabahın daha ileri saatlerinde, Melanie mutfakta, yukarı kattaki mecalsiz Lydia'ya çay hazırlarken, Mitch'le havadan sudan, tatlı şeyler konuşmaktadır. Artık evin hanımefendisi olmuş Melanie, giyinmiş ve saçını toplamıştır, ama içinde bulunduğu duruma uyar bir biçimde, küpeleriyle, gösterişli altın kordonunu takmamıştır ve bunlar filmde bir daha ortaya çıkmaz. Tepside tabak çanağı tek parça halinde, kırılmamış görmek, çayın kendisini olduğu kadar, Lydia'yı da kendine getirmiş görünür; sanki Humpty-Dumpty** yeniden biraraya getirilebilirmiş gibi. Yatak odasının sahte altın saati, Londra manzaralı duvar resimleri ile yaldızlı, ağır aynası, Lydia'nın ya da ailesinin California'lı ve hatta Amerika'lı olmadıkları fikrini verir: O da göçmen olabilir. Lydia o an en fazla itirafta bulunabileceği bir durumdadır. Melanie, şöminenin üzerindeki bebek resimlerine göz atarken, Lydia'nın kendi korkularını ve merhum kocasının çocuklarla olan doğal yakınlığından kendisinin yoksun olduğunu itiraf etmesinden gerçekten duygulanmıştır. Hitchcock, burada tempoyu yavaşlatır: Günlük hayatın ritmleri, fırtınalar

* Buradaki özgün deyim Day-Glo, bir fosforlu boya markasıdır. (ç.n)

** Humpty-Dumpty: Düşüp kırılınca tamir edilemeyen şey. Bir çocuk şiirinde yumurta anlamına gelir. (ç.n.)

arasında geçici bir durgunluk olarak yer alır. Lydia okul binasının büyük pencerelerinin savunmasız oluşundan, saplantı gibi devamlı söz edince ("Dan'in yatak odasındaki tüm pencereler kırılmış"), Melanie gidip Cathy'i almayı önerir.

Böylelikle Melanie bir kez daha annenin rolünü üstlenmiştir. İki kadın, işareti Lydia'nın Melanie'ye ilk adıyla hitap ve teşekkür etmesi olan, temkinli bir ateşkese varmışlardır.

Okul binasının yakınında arabasını durduran Melanie, içerde çocukların Annie liderliğinde bir kanon söylediğini duyar. Şarkının tekdüze, sürüp giden dizeleri Tennyson'un* Mariana'sı veya Shalott Lady'si gibi bir karakteri, Lydia ve Annie gibi sürekli yas içinde olan bir kadını betimler: "Saçını tarar ama yılda bir kere/ Ve bir gözyaşı döker her harekette". Belki bu aynı zamanda da, annesinin ihmaliyle demir gibi işlenmiş, zırhlı kişiliğinin, sıkıca sarılmış saçlarıyla ifade bulduğu Melanie'dir. Annie (boynunda, yöneticilerin taktığı o altın zincirin ucunda sallanan, bir saatli kolye vardır - zaman onun için Bodega Koyu'nda ağır ağır salınmaktadır), Melanie'ye o ders bitene kadar beklemesini işaret eder. O da, oyun alanına doğru gider ve arkasında çocuk bahçesinin maymun merdiveni, bir banka oturur.

Çantasındaki şık, siyah mineli kutudan bir sigara alan Melanie, (Annie'nin sırf zevk için içtiğinde, kolayda bulundurduğu ezik büzük paketiyle karşılaştırın) can sıkıntısı, sabırsızlık ve kaygı ile birleşmiş bu bekleyiş içinde sigara içmeye koyulur. Tekrar tekrar sol omzunun üzerinden, çocukların seslerinin bozuk plak gibi geldiği (Hitchcock'un, kendi ilk gençliğinde uygulanan soru-cevap yollu müfredat konusundaki bir yorumu) okul binasına

* Lord Alfred Tennyson: 1809-1892 yılları arasında yaşamış, Victoria döneminin en önemli temsilcilerinden, İngiliz şair. (d.n.)

dönüp dönüp bakar. Tam anlamıyla dakikaları saymaktadır. Bu arada, sağ omzunun üzerinde yalnızca izleyicinin gördüğü arka planda, karga üstüne karga, giderek artarak, maymun merdiveninin üzerine konmaktadır. Bu doksan saniyelik sahne, dayanılmaz derecede eziyet verecek kadar uzatılmıştır: Saatin gösterdiği zaman, duygusal sıkıştırma altında, Dali'nin o eriyen saatleri gibi çekilip esnetilmiştir. Hitchcock sanat yönetmenine, hiçbir şeyden haberdar olmayan Melanie'nin son yakın planının, "seyircinin dayanamayacağı âna dek" sürmesini söylemiştir.[83]

Bu, Tippi Hedren'in o müthiş sahnelerinden bir diğeridir. Hitchcock'un, dünyanın dört bir yanında filmcilerin inceleyip üzerinde çalıştığı o ustaca kesmeleri, ne yazık ki, Hedren'in burada, gevrek, zarif beden dili ve hızlı, akışkan yüz ifadesi ile gösterdiği başarıyı gölgelemiştir. Lydia'nın Fawcett çiftlik evinde tur atışı gibi, bu da tamamen mim ile yapılmıştır. Gözleri, karmaşık düşünceleri ile eşzamanlı biçimde gezinir ve üsluplu biçimde fiskelerle sigarasının külünü dökerken, Hedren'in Melanie'si, bizim, kadınsı özelliklere insanbilimsel bir mesafeden bakmamızı sağlar. Ya da kuşbilimsel mi demeliyiz? Melanie, Hitchcock'un, aslında jenerikte kullanmayı planladığı, Çinlilerin o "narin", küçük, kuş minyatürlerine aitmiş gibi görünür.[84]

Hedren'in bu sahnedeki ciddi, ihtiyatlı hareketleri, beni yıllar içinde öylesine büyüledi ki, o zamanlar gerçekten sigara içip içmediğini sordum. "Evet, içiyordum," diye yanıtladı. "Sigara içmeye başlamıştım çünkü modellik yaptığım sırada, Perry Como Show'da Chesterfield reklamı için birilerini görmeye gitmiştim ve sigara içmiyordum. Bana, 'Şimdi sigara içmek zorundasın', dediler. Böylece, sırf bunun için sigara içmeyi öğrendim."Diğer bir deyişle, Hedren sigara içmeyi baştan beri görsel bir eylem olarak algılamıştır: Bu, sonunda bir arkadaşımın deyimiyle onun

"sigara içme sanatı"nı icra ettiği *The Birds/ Kuşlar*'daki çalışılmış mimiklerini ortaya çıkaracaktır. Hedren, perdedeki beden dilini kendi mesleki geçmişinin biçimlendirdiğini kabul eder: "On üç yaşımda modelliğe başladım ve sanırım bu müthiş bir beden duruşu duygusu verdi bana."

Melanie, en sonunda onları gördüğünde maymun merdiveninde biriken kargaların yarattığı ağırlık, nerdeyse onun kendi korkuları ve fantazilerinin birikimi gibidir. Melanie bunlara karşı, Lydia'nın, çiftçinin yok edilmiş gözlerine bakarken gösterdiği dehşetin aynısıyla tepki gösterir. Maymun merdiveninin demir çerçevesinin kendisi, *North by Northwest/ Gizli Teşkilat* için Saul Bass'ın yaptığı, görkemli jenerikte uzayıp giderek büyüyen Bauhaus tarzı kafese benzer. Bu, toplumsal yapıyı ve *The Birds/ Kuşlar*'da da kader ya da Mecburiyet'i simgeler. Maymun merdiveni, çocukların, -halatları, sanki hayat yolculuğunun düğümlü gemi halatlarıymışçasına öğrendikleri-, yetişkin olmak için alıştırma yaparken maymunlar gibi güçlükle tırmandıkları yerdir. Yıllar içinde, Hitchcock'un bu maymun merdiveni, benim için uygarlığın kendisini simgeler oldu ve Sexual Personae 'daki* Apolloncu biçim kuramımı etkiledi. Hitchcock'un mimariyi, insan anlamının büyük ama sonsuza dek geçici kalacak çerçevesi olarak görüşü, onun bellibaşlı filmlerinin her yerinde açıkça ortadadır; *North by Northwest/ Gizli Teşkilat*'ın her tarafı cam kuleleri ile *Vertigo/ Ölüm Korkusu*'nun kemerli asma köprüsünden, *Rear Window/ Arka Pencere*'de Barbara Bel Geddes tarafından tasarlanmış destekli sutyenlere dek.[85]

Üzerinde yarım daireler çizen, yalnız bir kargayı izleyen Melanie, bir araya toplanmış kuşları görünce geriye sıçrar. Yüklü maymun merdiveni, hilkat garibesi gibi yek

* Sexual Personae (Cinsel Kimlikler): Yazarın 1990'da yayımlanan kitabı. (d.n.)

vücut olmuş, mezardan çıkıp çürümüş, toz haline gelmiş eti üzerinde sallanan bir mamut iskeleti gibi görünür. Bu manzara, Baudelaire'in *'Carrion/ Bir Leş'* ve *'Voyage to Cythera/ Kiter'e Yolculuk'* adlı şiirlerinin birleşimi gibidir. 'Bir Leş'te kaynaşan kurtlar, güneşli bir parkta bir leşi yiyip bitirirler. 'Kiter'e Yolculuk'taysa etçil kuşlarca iğdiş edilen şairin benliği, suçla kirlenmiş bedeni üzerinde çarmıha gerilmiş, asılı durur. Gerçekten de, Hitchcock'un maymun merdivenini, *Spellbound (1945)/Öldüren Hatıralar*'da psikanaliz uzmanı Ingrid Bergman'ın üzerinde çalıştığı kitap *Labyrinth of the Guilt Complex/Suçluluk Kompleksi Labirenti* ile bağlantılandırabiliriz. Okul binasına doğru usul usul giden Melanie'nin gözlerini takip eden kamera onun koydaki teknesi gibi süzülmektedir. Melanie'nin ambale olmuş beyni geçici olarak işlevini yitirmiştir sanki; artık ne ayaklarını ne bacaklarını denetleyemez hale gelmiştir.

Melanie Annie'yi, tam yan kapıyı şiddetle açıp da çocukları paydos ederken yakalar. Öğretmen daha sonra çok da akıllıca görünmeyen aldatıcı bir strateji tasarlar: Buna şaşıran çocukların kuşlar gibi acı acı feryat ettiği bir yangın tatbikatı (bildiğinden de iyi bir şekilde) duyurusu yapar ve çocukları eve ya da otele (Melanie'nin mümkün mertebe uzak durduğu o esrarengiz müesseseye) gitsinler diye sokağa salar. Kuşlar zerre kadar aldanmazlar. Küçük lokmalar yola çıkar çıkmaz, kargalar da parmaklıklardan yükselir ('bir çift hevesli kuş, sahne sıralarını kaçırıp diğerlerinden önce havalanınca' yaklaşık 37 metrelik filmi keserek, kurgulamak zorunda kalınmıştır) ve bir hareketli planda okul binasının arkasından bir yarasa bulutu gibi süzülerek havalanırlar.[86] Eğitim kurumu, kâbuslar doğurmuştur.

Şimdi yarış başkadır; ayak kanata karşıdır. Furialar*

* Foma'nın ilkel din görüşlerinde yeraltından çıkıp, insanların peşine takılan kötü cinler. (ç.n.)

gibi, kargalar çocukların enselerini ve yanaklarını ısırarak onları arkadan taciz ederler. Bunlar olurken biz de, bizi ayak altında çiğnemek üzere olan bu azgın güruh ile birlikte çaresizce yokuş aşağı kayar gibiyizdir. Birbirine karışmış çığlıklar ve boğuk kuş bağırışlarının gürültüsü korkunçtur. Bu ilk gerçek dehşet patlamasından sonra, genellikle gülmeye ve içli Wordsworth türü çocukluk kavramlarını yıkan kötü emelli Coleridgevari elçiler olarak gördüğüm kargaları alkışlamaya başlarım. Bu, idolüm Keith Richards'ın Pollyanna ve Beaver Cleaver* ile ilgili ileri geri konuşması gibi bir şey. Baştanbaşa dehşetengiz bu kargaşada, taşkın, Saturnalyen** bir Mad dergisi*** soytarılığı vardır. Roger Vadim'in Barbarella'sında (1968) Jane Fonda'nın bacaklarından ve örgü zırh elbisesinden kanlı ısırıklar koparan uzun, sivri dişli, durmadan ilerleyen bir oyuncak bebek taburu tarafından saldırıya uğradığı sahnenin bu sahneden etkilendiği açıktır. Barbarella'daki bu sahnede, Hitchcock'un kurbanları giderek sadistlere dönüşecektirler.

Sürüklenip giden, ama tabii ki asla çantasız olamayan Melanie, kalabalıkla birlikte, Pamplona****daki mecburi geri çekilmenin birlik kumandanı gibi ancak koşabilmektedir. Çocukların biri, dümdüz yere düşüp gözlükleri de paramparça olunca (Hitchcock'un *Strangers on a Train*/ *Trendeki Yabancı*'da da kullandığı, Eisenstein'ın

* Beaver Cleaver: 1950'ler ve 60'lar boyunca Amerikan televizyonunda aynı adla gösterilmiş bir durum komedisinin, on yaşlarında haşarı bir çocuk olan baş kahramanının adı. (ç.n.)

** Saturnusalyen nitelemesi ile yazar, Eski Roma'da, Saturnus tanrısı onuruna yapılan, yedi gün süren şenlikler olan Saturnus şenliklerine gönderme yapıyor. (ç.n.)

*** Mad dergisi: 1952 yılında yayımlanmaya başlanan, 32 sayfalık mizah dergisi. (d.n.)

**** Burada, bir İspanya şehri olan Pamplona'nın tarihindeki bir yenilgiden söz edilmektedir. (ç.n.)



Melanie'yle çocuklar kargalarca kovalanırken (stüdyo çekimi)



Bodega yolu boyunca firardaki çocuklar (dış çekim)

Potemkin'inden bir motif), Cathy ile Melanie yardım etmek için hızla geri dönerler ve sonra üçü, her yanını kuşların dövdüğü bir pikaba sığınırlar.[87] Bu, daha sonraki telefon kulübesi sahnesine benzer, ama buradaki cam sağlamdır. Melanie arabayı çalıştırmayı denediğinde, anahtarın olmadığını görür (*Notorious/ Aşktan da Üstün*'ün "cee" diyen anahtarıyla karşılaştırın), bu da Melanie'nin olanları anlamlandırmadaki yetersizliğini ima eder. Bir arabada ilk kez hareketsiz kalan Melanie, düşkırıklığı duygusu içinde kornayı bağırtır, sonra da kuş saldırısı yavaş yavaş ortadan kalkarken, bitkin, başını direksiyona yaslar (burada hep canım sıkılır, "Tanrı aşkına, vitesi boşa alıp tepeden aşağı öyle insene!" diye homurdanırım). Yatay çizgili kilometre sayacı sıfırda takılıp kalmıştır: Cüretkâr sürücü Melanie, önü açık yolda iki emaneti ile yaya kalmıştır artık. O, *Two Women (1961)/ İki Kadın*'da, kızı çete tecavüzüne uğramış savaş mültecisi rolündeki Sophia Loren kadar çaresizdir. Hemen sonra Melanie'yi görürüz, saçları darmadağındır ama huzuru yerine gelmiştir. Lokanta barının telefonundan şehirlerarası görüşmesiyle 'Babacığı' ile konuşmaktadır. Cathy'yi özlemeyiz (kim özler ki?), ama Melanie onu tepeye, Annie'nin evine geri götürmüş olmalı -ortaya çıkacağı gibi bu onu daha da büyük bir tehlikeye atmıştır. Karga kovalamasının yapışkan karmaşasından sonra, Melanie'yi yine sofistike, tam formunda izlemek bir zevktir. Hedren'in terbiye görmüş melodik sesi (yeteri kadar takdir görmediği bir ayırt edici özelliği daha), kuşların o gürültüsünden sonra her zamankinden daha da hoş gelir kulağa. Erkeklerle konuşurken hep yaptığı gibi, Melanie düşünceli düşünceli elindeki kıvrık telefon kordonuyla oynamaktadır. Gazete sahibi babasını saldırılar konusunda bilgilendirirken, orada öğle yemeği için bulunan kalabalığı da telaşa düşürmeyi başarır. Hitchcock bir azizlik ederek onu bir 'Veresiye Yoktur' yazısının altına yerleştirmiştir. Bu da Melanie'nin yalnızca kaygıdan

uzak refahını değil, aynı zamanda onun yalan dolu geçmişini de ima eder: Yalancı çobana kimse inanmaz. Bir diğer ucuz, proleter 'Fransız Şarabı' (Hitchcock züppe bir şarapseverdi) levhasıysa, Sonoma* ve Napa Vadisi** üzüm bağlarının yakınlığını işaret eder.

Truffaut'nun önceleri 'fazla uzun' olduğunu hissettiği, filmdeki o muazzam lokanta bölümü, oyun içinde oyun gibidir.[88] Evan Hunter'ın, bana göre, pürüzsüz bir şekilde işlediği ilk sahne, saldırılar kaldığı yerden devam etmeden önce dokuz gerilimli dakika boyu süren toplu bir diyalogu içerir. İkinci sahne, şehir meydanındaki yıkım kasırgası, üçüncüsüyse, Melanie'nin insafsız kadınlar jürisi tarafından toplumdışı ilan edilmesidir. Toplam süresi on dört dakika olan bu üç kısımlı sekans, gündelik davranışın isabetli biçimde kaydedilmesinden ve duyguyu baştan çıkarıcı biçimde idare edişinden, aksiyon sahnelerini cambazca sahneleyişine dek, Hitchcock dehasının tüm yönlerini gösterir bize. Özellikle fevkalade bulduğum şeyse, lokantanın içinin, Melanie'yi eksen alarak çekilen bir dizi neredeyse kübist genel planıdır: Bunlar bize her bir kapıyı, duvarı, kişiyi ve saksı bitkisini farklı açılardan gösterir. Burada mekân, Hitchcock'un, sanki sığır etiymiş gibi, nasıl kesip, düzeltip, dilimleneceğini iyi bildiği saydam birer araç gibidir. Buradaki her bir karakter, giysi, tavır ve davranışla inceden inceye kişileştirilmiştir. Lokanta, içinde herkesin *Lifeboat/ Yaşamak İstiyoruz*'un batıp çıkan, olur olmaz şakalaşan kazazedeleri gibi sıkışıp kaldığı bir hayvanat bahçesi ya da daha çok Nuh'un gemisi gibidir.

Melanie telefonda konuşurken, heybetli Bayan Bundy içeriye sigara almak için girer. Hitchcock'un Londra yıllarından tanıdığı, 84 yaşındaki emektar İngiliz oyuncu

* Sonoma California'nın kuzeyinde ve San Francisco'nun kuzey-doğusunda yer alan, şaraplarıyla ünlü şehir. (d.n.)

** Napa Vadisi: Oakland'ın kuzeyinde, Batı California'da yer alan, şaraplarıyla ünlü dağlık alan. (d.n.)

Ethel Griffies'in oynadığı Bayan Bundy, seçim hakkı sonrasındaki feminizmin ilk dalgasının, tapıp yücelttiğim o etkili kişiliklerinin canlı bir örneğidir. Çapkın Fransız beresi, Norfolk avcı ceketi ve gök gürültüsü gibi, söylevci edalı sesiyle Bayan Bundy, etrafa, kibirli özgüven ve boş laflara itibar etmeyen, hayatta herşeyi yapabilecek bir hava yayar. Melanie'nin karşılaşıp, sonra da saygı duyduğu karmaşık kadınların üçüncüsü de, filmdeki bilimsel bilgiyi sağlayan, amatör ancak bilgili kuşbilimcidir. Melanie'nin Bayan Bundy ile ilk önce ters düşüp sonra da ondan etkilenmesinden Hitchcock ortaya müthiş bir mizah çıkarır. Kalın sigarasını karton kibritlerle habire yakıp duran bu somurtkan yaşlı hanım, filmdeki çocuklar dışında, Melanie'nin cinsel karizmasına şen bir şekilde kayıtsız kalan tek kişidir. Sigara makinesinin aynasında zahmet edip de kendine bakmamasıyla gösterildiği gibi, Bayan Bundy, kendini beğenmişliğin ötesindedir.[89]

Hedren bana: "*Ethel Griffies'i izlemeye bayılırdım*! Tam anlamıyla *şaşırtıcıydı*, tamamen şaşırtıcı. Sigarayla yaptığı o şey kendi fikriydi -sigarayı öyle bir tutuşu vardı ki herkes, 'Tanrım, parmaklarını yakacak!' diye düşünürdü", demişti. O gergin lokanta sahnesindeki geniş kadronun, birlikte bir orkestra gibi pürüzsüz bir biçimde çalışmış bir hali olduğunu söylediğimde Hedren bana katıldı: "Bu, oldukça uzun bir zaman olan altı aylık çekimde herkesi gitgide tanımaktan ileri geliyor. Herkesi çok iyi tanımaya başlıyorsun ve onlarla bir aile oluyorsun." Hedren, bu 'cefa ve eziyet'in nasıl fena halde yorucu ve insanı tüketen bir hal aldığından da söz eder: "Her bir karede yer aldığım için, tüm o altı ay boyunca tek bir öğleden sonra iznim olmuştu, -onda da dişçiye gitmek zorunda kaldım!" Diğer bir deyişle, oyuncular *The Birds*/ *Kuşlar*'ı, çekildiği gibi gerçekten yaşıyorlardı. Bu, nihai sonuçta kendini hakikaten gösteren bir yoğunluktu. Aynı durum, oyuncuların beş ay boyunca Ürdün'de, oynadıkları karakterlerin çöl

şartlarında maruz kaldıkları ıstırapları aynı şekilde çektikleri, David Lean'in uzun bir yapım süreci geçiren *Lawrence of Arabia (1962)/ Arabistan'lı Lawrence* filmi için de geçerlidir.

Kadın garson, Bayan Bundy'nin, kuşların nazik ve yumuşak, saldırgan olmayan doğaları üzerine attığı ayrıntılı nutku bölerek, "Sam, Güney usulü üç kızarmış tavuk!' diye bağırır. Senaryonun gülünç çokseslilığı, beyinsel kurgularla, maddesel iştahın kaba, bayağı dünyasını birbiri içine dokur. Yiyenler ve yenenler rol değiştirir: Sonunda menüde yer alacak olanlar kuşlar değil, insanlardır. Bayan Bundy, bu tüylü arkadaşlarımızın lirik güzelliği hakkında anlamlı sözler ederken, şaşırıp duraklayan bir anne iki çocuğu için gereksiz yere telaşlanır: Kuş saldırıları hakkında çene çalındığı için etekleri tutuşan anne, durumla alâkalı ancak henüz bir zarar görmemiş civcivlerini nevroz derecesinde korumaktadır. Bu durum, Henry James'in kitabı *The Turn of the Screw*'daki manik mürebbiyenin, kendisine emanet edileni kalp krizi geçirtecek kadar endişelendirmesine benzer.

Kuşların ahlaki yapısına ilişkin tartışma, Yunanlıların yaptıkları gibi, yiyecek içeceğin eşlik ettiği tam bir felsefi sempozyuma döner. Ağır bir İrlanda şivesiyle konuşan traşsız bir ayyaş (O'Casey'nin* oyunu *Juno and the Paycock/ Juno ve Paycock*'u 1930'da çeken Hitchcock'a göre, O'Casey'nin, aylak, geveze karakterlerinden biri) İncil'den alıntı yapar: "Dünyanın sonu geldi!" Kuşların gazap dolu doğaüstü gücün aracıları olduklarına dair Tanrı'nın takdiri görüşü hicvedilir ama bu görüş Bayan Bundy'nin Hıristiyan şefkati fantazileriyle aynı doğrultudadır ('Noel sayımız'da yöre kuşlarını da sıralar). Hatta, "martılar benim balıkçı kayıklarıma zarar veriyorlardı" diye homurdanan ve neredeyse bir kayığı devirerek, "reisin de kolunu

* Sean O'Casey: 1880-1964 yılları arasında yaşamış, İrlandalı oyun yazarı.(d.n.)



Benzin istasyonu patlar (büyütülmüş kare)

kopardılar" diyen saygısız balık konservecisi (bir Brenner'ın asla yemeyeceği şeyleri yemektedir) tarafından da farklı bir şekilde destek görür. Kuşların çocukları öldürmeye çalıştığı konusunda ısrar eden Melanie, gerçek hayattaki Leopold ve Loeb davasından* esinlenerek yapılan *Rope/ Ölüm Kararı*'nda olduğu gibi, bu filmde de, yönetmenin sebepsiz cinayetlere olan yakınlığına razı olur.

Kuşlara karşı müşfik ve yumuşak duygularına rağmen, Bayan Bundy'nin ukalaca ortaya atıverdiği sıkıcı istatistikler, bu sahnenin doruk noktasını oluşturur: "Kuşlar, Bayan Daniels, arkeopteriks** zamanından beri, yani 140 milyon yıldan beri bu gezegendeler." Bugün dünyada '8650 kuş türü' ve '100 milyar da kuş' vardır, eğer bütün bu türler birleşseydi, 'hiç şansımız kalmazdı!' Adeta resmeder gibi, Santa Cruz'daki martı işgalinin gerçek

* (Nathan) Leopold ve (Richard Loeb) davası: 1924 yılında Amerika'da Bobby Franks isimli küçük bir çocuğu öldürmekten yargılanan iki kolej öğrencisinin davası. (d.n.)

** Arkeopteriks: Jura devrinde yaşamış, kuşlarla sürüngenler arasında bir geçiş evresi hayvanıdır. (d.n.)

öyküsü, bir gezgin satıcının ağzından nakledilir ve 1961 yılında Sentinel gazetesinde çıkan makaleden doğrudan alınan ayrıntılarla da Bayan Bundy tarafından doğrulanır. Tıpkı dolunay sırasında Annie'nin dediği gibi "zavallı şeyler", der Bayan Bundy kuşlar için. Kadın garsonun "iki Bloody Mary, Deke!" diyerek yüksek sesle yine araya girişi, sahnenin, gazaba gelmiş Tabiat Ana'nın kanlı diş ve pençeleri olan gerçek temasını toparlar.

İsterik anne, çakırkeyif, ağzıbozuk satıcıyı San Francisco'dan kaçış yolunu ona göstermesi için aptalca dürtüklerken, içeri yeni giren Mitch, denizci Sebastian'la sotto voce* bir şeyler görüşür ve orduya ait sis bombalarıyla ("Kendi sisimizi yaratacağız!"-Senaryonun insanın anlama olan açlığına getirdiği çarpık bir yorum mu?) Santa Cruz sisinin benzerini yaratma yoluyla, kasabayı kurtarmak için bir acil durum stratejisi önerir. Tüm bu erkek muhabbetinden yorulmuş gibi, Melanie pencereye doğru gelir ve herkesten önce bir kuş çığlığı duyar: Bunun yine telepati olabileceği, sonradan, ağır, sesleri bastıran vitrin camı olduğu ortaya çıkan gürültünün tuhaf berraklığı ile ima edilir. Maymun merdiveninde olduğu gibi, kamera, Melanie'nin gözleriyle işgalin kavisli yörüngesini izler.

Birbirine geçmiş ve artarak yükselen bir sonraki olaylar zinciri öylesine gösterişli bir şekilde tasarlanmış ve kurgulanmıştır ki, adeta Barok bir danse macabre** gibidir. Hücum halindeki bir martının şöyle bir vurup seken darbesi, Melanie'nin maruz kaldığı saldırıda olduğu gibi, her şeyi harekete geçirir. Bu adeta, Yeats'in, Leda'nın***

* Sotto voce: Karından gelen hafif, yeknesak sesle. (ç.n.)

** Danse macabre: C. Saint-Saens'ın bir eserinin adıdır. Buradaki dans, Azrail gelmeden önce edilen son dans, ölüm dansıdır. (ç.n.)

*** Leda: Mitolojide Sparta kralı Tyndareos'un karısı. Zeus'un Leda'ya âşık olduğu ve kuğu biçimine girerek ona yaklaştığı söylenir. Burada yazar, William Butler Yeats'in The Wild Swans at Coole (1917) adlı eserine gönderme yapmaktadır. (d.n.)

üzerine düşen ve tarih öncesinin katliamları ile yangınlarını kıvılcımlayan kuğusuna benzer. Burada, ani, tek ayak üstü çark edişler ve düşüşler olan bir dizi zorlu solo performans vardır. Darbe yiyen bir benzinci, içinden fışkıran toksik akıntının zikzaklar çizerek bize doğru geldiği benzin hortumunu düşürerek yere kapaklanır ve geriye doğru yuvarlanmaya başlar. Benzin almak için durup arabasından inen satıcı, ciyaklayan seslerle ortalığa uyarılar savuran seyircilerin anlaşılmaz bağırışlarından kafası karışmış halde, purosunu yaktığı kibriti elinden düşürüp döner ve bir ateş sütunu halinde alev alev yanar. Telefon kulübesinin 'ıstırap kafesi'nde (Marion Crane'in duşu gibi) kısılıp kalan Melanie, şişedeki cin gibi mücadele edip, dönüp durdukça, kasabanın giderek genişleyen dairesel hareketi içinde, yukarıdan filme çekilir.[90] Kulübeye doğru sendeleyen, yüzü süzülmüş, yoldan geçen talihsiz bir adam, bir zebaninin bir kızı dansa davet etmesi gibi, *Psycho/ Sapık*'ın, bıçaklanmış yüzüyle konak merdivenlerinden aşağı tepetaklak düşen Arbogast'ının o şoke olmuş, görmeyen gözleriyle Melanie'ye bakmaktadır. Kıvrık yangın hortumu bile, yerinden oynamış telefon kulübesine tazyikli su püskürtürken, kendi çıkardığı çılgın ses eşliğinde dans eder gibidir.

Lokantadakiler pencerede birikirken, Melanie'nin, akıbetin dehşeti içinde ağzı açık, donmuş yüzünün dört adet, çizgi-filmi andıran fotoğrafı görünür. Yerdeki benzinin izinden hızla giden ateşin, gerideki tankları büyük bir duman bulutuyla patlatıp, kasaba merkezini yakıp kül edeceği düşüncesinin dehşetiyle ağzı açık donakalmış, seyretmektedir. O ünlü kuşbakışı manzara gösterilirken, daha önce de belirttiğim gibi, Hedren'in tepkilerinin gerçekçiliğini sağlamak için stüdyonun park yerinde özellikle bir yangın çıkartılmış ve dış mekânda bir araba gerçekten havaya uçurulmuştu. Hitchcock'un deyişiyle, Melanie'nin 'ateşten cefası', aynı zamanda Hedren'in başına da

geldi.[91] Bana anlattığına göre, koruyucu yekpare bir pencere camına karşın, Hedren'in gözyuvarları yanmış ve birkaç gün boyunca 'yakıcı parlak kırmızı' kalmış, bu da göz damlası kullanmasını gerektirmişti. O zamanlar için, "berbattı!" der. Daha da ötesi, o yapma kuş, telefon kulübesinin sözümona kırılmaz camına çarptığında, Hedren, hepsinin yüzünde kırıldığını anlatır. Ufak cam kırıkları ise yanaklarına batmış. Bana, "tepkimi görüyorsun", demişti. Cam kırıklarının stüdyonun kliniğinde çıkarılması gerekmişti. Telefon kulübesine kuşun çarpmasıyla oluşan kocaman, örümcek ağı biçimindeki şekil, filmin tekrar tekrar ortaya çıkan motiflerinden biridir. Arka arkaya kadın cinselliğini ve doğanın vahşi gaddarlığını simgeleyen bu motif, okula giden küçük çocuğun kırılmış gözlüklerinde, Fawcett çiftliğinden kaçarken Lydia'nın kamyonetinin kelebek camında ve alevlere kurban giden satıcının yakınındaki bir diğer turkuvaz kamyonetin arka camında da ortaya çıkar. Bu üçü de çok şey görmüştür.

Havadan çekim (bir işyerindeki konuşmalar gibi kuş cıvıltılarının kreşendosu birden sessizleşir), Nazca'daki yüksek çöl düzlüğü üzerine çizilmiş Peru gök-tanrılarına bir mesaj ya da en eski Cermen yazısı gibi görünen pürüzlü bir ateş hattını gösterir. Hitchcock'un başka bir bağlamda 'film yapımında serbest soyutlama' dediği şeyin üstün bir örneği, bana *The Lodger/Kiracı*'da, bir Londra şehir haritası üstüne bindirilmiş üçgeni (*Avenger/Tatlı Sert*'in kartviziti) anımsatıyor. Hitchcock Truffaut'ya, *The Birds/Kuşlar*'da, 'yukarıdan çekim'i, 'Bodega Koyu'nun tam topografyasını göstermek için' yaptığını söylemişti.[92] Çocukken, Hitchcock haritalara bayılır, saat tarifelerini ezberlerdi. Bunlar geometri ve sayılar biçiminde yeniden oluşturulan Apolloncu yaşam bilgileriydi. Havadan, leş avcısı kuşlar, insanların yaşadığı evleri, okul binasını ve kasaba meydanını kendi bakkal dükkânlarına çevirerek, aşağıdaki Bodega Koyu'nu, kişisellikten uzak şekilde gözlüyorlardı.

Bodega Koyu'nda uygarlık çökerken polis ve itfaiye çaresizdir. Vahşi batı (veya 'baba' Hitchcock'un Covent Garden'ı) zamanından kalma ve buraya uymayan bir at arabası, sokağa lahanalar saçarak, hızla gelirken Mitch, gözü yaşlı Melanie'yi kulübeden çekip aldığı gibi lokantadan içeri sokar. Bu ferahlama, ürpertici, güven vermeyen sessizlikte hemen endişeye dönüşür, bu, filmde ceset keşfinin bir prelüdüdür. Köşeyi döndüklerinde karşılarına çıkansa en az deminki kadar sessiz ve durgun, neredeyse bir o kadar da ürperticidir: Kadın garsonlar ve lokantadaki kadın müşteriler, bir yıldırım savaşı ya da gemi enkazından çıkmış gibi tek sıra halinde, koyun sürüsü gibi toplanmışlardır. Okuldan itibaren içine düştüğü cendereden ve her yanından ona doğru nesnelerin uçmasından sonra Melanie'nin umduğu ya da hak ettiği son şey, bu gözünü öfke bürümüş topluluğun oluşturduğu mahkeme karşısında kendisini çırılçıplak hissediyor olmasına neden olan korkunç bir yalnızlık hissiydi. Shirley Jackson'ın *The Lottery*/ *Piyango*'sundaki gibi o da, tanrılara sunulan günah keçisi haline gelmişti.

Tiz sesli anne, *The Crucible*/*Cadı Kazanı*'ndaki bir cadı avcısı gibi, bakış açısını, kameranın izlediği Melanie'nin üzerine, dolayısıyla da bizim üzerimize çevirir ve ona doğru yürür: "Sen geldikten sonra başlamış bunların hepsi, öyle diyorlar. Kimsin sen? Nesin? Nereden geldin? Bence bunların hepsinin sebebi sensin. Sen şeytansın, şeytan!" Bu şirret annelerden yeterince bunalmış olan Melanie, onun yüzüne okkalı bir tokat atar, bu da büyüyü bozar ama yine de kimse Melanie'nin üzerine yürümez. Kadının ithamları, doğal kabul edilmeleri için fazla akıldışı ve duygusal olsa da, sarsılmaz bir efsanevi güce sahiptir: Bir anlamda, Melanie gerçekten de, doğanın gaipten gelen mesajlarına uyum sağlamış bir tür vampirdir.

Şimdi artık Mitch ve Melanie, dilinden alevler saçan bir cehennem meleği tarafından Cennet'ten kovulan



Hitchcock Annie'nin ölüm sahnesini yönetirken



Melanie öğürürken Mitch Annie'nin kanlı gözlerini saklar

Adem'le Havva misali, el ele, terk edilmiş yolu koşar adımlarla tırmanmaktadırlar. Hitchcock'un kendisi, nükleer savaş sonrasını anlatan filmi *On the Beach (1959)/ Kumsalda*'yı, *The Birds/ Kuşlar*'ın, öyküsel anlamda daha zayıf bir paraleli olarak gördüğünü acımasız bir zekayla belirtmiştir: Bu sahne, özellikle, Gregory Peck ve Ava Gardner'ın umutsuz halde, evrensel yıkımın son perdesini bekleyişlerini anımsatır.[93] Yegâne canlı varlıklar, okul damının ve maymun merdiveninin üzerinde sırayla dizilmiş (öğle yemeğinden sonra istirahatteler mi?) kargalardır. Mitch'le Melanie, Annie'nin oyun bahçesinin arkasındaki evine yaklaşırlarken, kamera da o tehditkâr Hitchcock tarzıyla, bizim görmek için kendimizi zorladığımız, yanlamasına gözetleme delikleri olan o beyaz tahta çitleri geçip, süzülerek izler. Annie'nin cansız bedeni düşürülmüş bir oyuncak bebek ya da düşmüş bir vitrin mankeni gibi belirir, bacakları basamakların üstünde bükülmüştür. Çıplak kol ve bacaklarındaki kanlı derin yaralar ona, tecavüz edilip öldürülmüş kurban görüntüsü verir. Buradaki imge, Lydia'nın, Fawcett patikasından aşağı koşuşunu, kaçtığı cesetle birleştirir, ama bu daha kötüdür: Doğa güçlerine karşı korunmasız bırakılan bir insan bedeni, Sofokles'in Antigone'sinin çok öncesinden beri etik olarak, o iç karartıcı dayanılmazlığını korumuştur. Mitch, Melanie'yi de, bizi de uzakta tutar ve yaklaştırmaz -ceset muayenesi erkek işidir- bu arada kendisi de Annie'nin muhtemelen oyulmuş olan gözlerini avucuyla kapatır (kuşçu dükkânındaki kapalı avuçla karşılaştırın). Burada korkunç bir ayrıntı da, Hitchcock'un her nasılsa Annie'nin bacağı üstünde yürürken görüntülemeyi başardığı sinektir (*Psycho/ Sapık*'ın sonunda "O sineği ezmeyeceğim bile", der anne yerine geçen Norman).

"Cathy! Cathy nerde?", diye acı acı haykırır Melanie, kusacakmış gibi eğilmiştir, sesi tiz ve çocuksudur. Kendi travmalarının şokunda ve belki de rakibesinin yok

edilmesinden (bu durum, erotik üçgeni basitleştirmiştir) ötürü Freudyen bir suçluluk duygusu ona dokunmuş olacak ki, geri çekilmeye başlar. Bu, filmin sonuna dek sürecek bir geriye doğru gidiştir. Perdeli pencereden yüzünü buruşturmuş, ağlamaklı ama sapasağlam görünen Cathy ile sarmaş dolaş olur. Burada kederle iç çekerim, Suzanne Pleshette'e biraz daha fazla sahne vermek için küçük Iphigenia Brenner'ı düşünmeden feda edebilirim. Melanie, öfkeden çılgına dönmüş Mitch'in kuşlara taş atmasını önlemelidir: Burada gerçek anlamda Taş Devri'ne geri dönüş yaşarız. Teknolojik insanın makineleri başarısız olmuş, bilimse doğanın acımasız gizlerini anlayıp çözmede yetersiz kalmıştır. Mitch ciddiyetle ceketini cesedin üzerine örtünce, o da biz de, onun bu trajedideki rolü üzerine düşünürüz. Çünkü Annie'yi Bodega Koyu'na o getirmiştir.

Melanie ve korkudan titreyen Cathy, çaresizce birbirlerine sarılırlarken, Mitch'in, çantasını verebilmek için Melanie'nin kolunu çekiştirmesi gerekir. Melanie'nin çöküşünün (ya da kökten yenilenmesinin) bir işareti, bu sahnenin Melanie'nin çantasını unuttuğu art arda ikinci sahne oluşudur! -Melanie ve Mitch lokantadan ayrılırlarken kadın garson elinde çantayla arkalarından koşmak zorunda kalmıştı. Pazarlıkçı, kurnaz alışverişçi Lydia da bu büyük tehlike karşısında değerli çantasını bırakmıştır. Melanie'nin üstü açılır arabasının fazla sağlam olmayan tentesi (bir diğer kafes örtüsü) ilk defa kapatılmıştır. Arabada hıçkıran Cathy'den, Annie'yle ikisinin kasaba merkezindeki patlamayı duyduklarında verandaya çıktıklarını öğreniriz. "Ansızın, kuşlar her yerdeydi." Cathy'i içeriye iten Annie'nin nefesi kesilip kalmıştır: Dikkatsizce sigara içmenin bir diğer kurbanı daha. Hitchcock ise daha daha iyi kalplidir: "Annie âşık olduğu erkeğin kız kardeşini korumak uğruna kendini feda etti. Bu onun son jestidir."[94]

Filmin uzun, en son bölümüne geçişi, çarmıha



Annie Hayworth ölmüş olabilir, ama Suzanne Pleshette hayatta! (Bodega Koyu'nda dış çekim)

gerilmeye prelüd olan çekiç sesleri ile olur. Kamera pencereleri pürüzlü, aşınmış kalaslarla rastgele kaplanmış ve kepenklenmiş Brennerlar'ın evinin dış görüntüsünde çevrinir. Mimarlık rafa kaldırılmıştır. Mitch, belli ki evi bir kör sığınağa döndürmek için samanlığı sökmüştür. Bu, mağara adamı devrine geri dönüştür. Merdiven tepesinde, haki safari pantolonu içindeki Mitch, tavan arası pencerelerini çivilemektedir. Bu arada Melanie de kendi çarmıhını taşır gibi eline koca bir kereste parçası alır: Tam da o katta önceden belirlenmiş bir randevusu vardır.[95] Temkinli ev sahibi olarak Mitch havadan gelecek bir kuş saldırısına karşı hazırlık yapmaktadır: *The Birds/ Kuşlar* çekildiği sırada, Amerikalılar, insanların evleri için bomba sığınakları ya da en azından acil durum için bol miktarda gıda ve su tedarik etmelerinin (babam da bizim kilere stok yapmıştı) salık verildiği Soğuk Savaş'tan yeni çıkmaktaydılar. Çift, Bodega Koyu'na kaygılı bir şekilde şöyle bir bakar: Kuşlar bataklıktan yükselirlerken, siyah duman uzaktaki kasabanın üstüne, kasaba sanki Berlin ya da Sodommuş* gibi, çökmüştür. Yoksa kuşlar Mitch'in katliam için yaktığı ateşten intikam mı almışlardır?

"Telefon kesik", der Melanie, ilk defa üzerine titreyen babasına ulaşamamaktadır. Böylece doruk noktası, Melanie'nin kullanmak için hem heyecanlı, hem de parasız olduğu paralı telefon ile düştüğü tuzak olan telefon teması da sona ermiş olur. Lydia onları, radyoda San Francisco haberlerini dinlemeye çağırır. Bu, onların dış dünyayla olan son bağlantılarıdır (du Maurier'in koyduğu bir alıntı) ve Bodega Koyu'ndaki sorunların haberi verilmektedir: 'Ciddi biçimde yaralı' bir kız -herhalde Melanie'nin pikaba soktuğu yüzü yırtılmış olan kız- Santa Rosa hastanesine kaldırıldı. Tavan arası pencerelerinden besbelli

* Sodom: Lut gölünün güneyinde yer alan, Eski Ahit'e göre, imansızlık ve ahlaksızlıkları nedeniyle yok edilen kentlerden biri. (d.n.)

kaygılanan Lydia evi terk etmek ister ama Mitch bunun güvenli olmayacağı düşüncesindedir. Bu noktada Lydia çıldırır: "Keşke baban burada olsaydı!", diye haykırır, ağlayan Cathy de onları ayırmak için atılır: Brennerlar'ın evindeki, senaryoda çok nadiren yüzeye çıkan erkek etkisini azaltıcı çabayı göstermektedir. Kendilerini gece için eve kapatmadan önce, Mitch'le Melanie yakacak odun almak için dışarıya çıktıklarında, üzerlerinden uçarak içlerine, muhtemelen de çantada keklik Santa Rosa'ya (buranın sersem polisi, Dan Fawcett'in ölümünü hırsızlık sırasında işlenen 'ağır suç' olarak kaydetmiştir) doğru yönlenen dev martı kümesine bakakalırlar. Onlar evden ayrılırlarken, radyoda Başkan'ın Washington'dan, olup bitenden büsbütün habersiz, başka meselelerden konuştuğu duyulmaktadır, bu da, siyasi iktidarın kızgın doğayla başa çıkmaktaki aczini ima eder.

Lydia'nın, tapınaktaki bir rahibe gibi, kocasının fotoğrafı altındaki piyanonun yanı başında duran bir sandalyeye yerleşmesiyle saldırı gecesi başlar. Annie'nin sınıfına da aynı şekilde ölmüş bir baba modeli, 'Yurdunun Babası' George Washington, nezaret ediyordu. Lydia bu denli kendi içine kapanınca, Cathy de kanepede Melanie'ye sığınmıştır. Bu arada sadık köpek Mitch de her yeri kilitleyerek, yoklayarak ve sağlamlaştırarak, evi devriye gezmektedir. (Hatta, göreceğimiz üzere, cam kapıları zekice, kocaman ahır kapılarıyla kapamıştır.) Bu bir gece nöbeti ya da daha çok, gömülmeden önceki gece, ailesinin ölenin başında beklemesine benzer. Muhabbet kuşları, Bayan Bundy'nin 'küçük beyin kapları' dediği şeyleriyle, düşmanca davranan Lydia tarafından geri kalan kap kacakla birlikte mutfağa sürülmüşlerdir. Kendi ırkdaşlarının bir çoğunun pişirildiği fırının yanı başında duran kuşlar, huzursuz Mitch karanlıkta hayal meyal yanlarından geçerken tatlı tatlı ona bakmakta ve ilk sahnede Hitchcock'un bir tasmaya bağlı iki köpeği kadar komik biçimde sevimli



Brenner'lar'ın evinde esas kuş saldırısını beklerken

görünmektedirler. Burada Hitchcock'un ender görülen bir devamlılık hatası vardır: Yakın çekimdeki kuşlar edepli biçimde tüneklemekdedirler ama bu arada, sıçrayıp oynayan, tırmanan gölgeleri, yansıdığı mutfak kapısından bir bakışta yakalanır.

Kendini yeniden bildik evcil ritüele veren suskun Lydia, kapı arkasındaki kamera dışında kalan muhabbet kuşlarından bir an için ürkerek, fincanlarla kahve termosunu yavaş yavaş tepsiye toplayıp mutfağa götürür. Mutfaktan döndükten sonra Cathy kusmaya başlar (Lydia'nın aşçılığından olabilir mi?), ama ilgisiz annesi yardım etmek için kımıldamaz. Cathy'i tuvalete yetiştiren ve döndüklerinde de kızın alnına beyaz bir mendil bastıran Melanie'dir, tıpkı lokantada Melanie'nin kanamasını Mitch'in durdurduğu gibi. (Spoto, "Hitchcock'un çocukluğundan kalan bir kusma korkusu vardı" demişti. Acaba bununla arasında bir bağ olabilir mi?).[96] Gergin bir açıdan fotoğraflanan Lydia, bu muameleyi soğuk bir yılgınlıkla, yorgunlukla izler.

Burada, kendini yeniden kanepeye yerleştirirken, ayağın hoş bir bükülüşüyle zarif bir biçimde bacak bacak üstüne attığında, Melanie'nin narin ayak bilekleri ve bacakları çarpıcı, dar açılı bir geniş alan çekiminde görülür. Hitchcock onun bacaklarının çizgisini ahır kapısının geniş, çapraz tahtasıyla ustalıklı biçimde kuvvetlendirir. Bu, bacakların hayvanbilimsel bir tablosudur: Piyano taburesindeki adaleli Mitch, geniş baldırları üzerine bir hayvan çevikliğiyle dayanmış; Lydia solgun, sonbahar kahve ve gri tonlarıyla, lobuta benzeyen bacakları öne uzatılmış şekilde kaskatı, dizleri tüvit bir etekle örtülü oturmakta; Cathy'nin buluğ öncesi sopa gibi baldırları bir bakireye yakışır, yünlü, gök mavisi diz altı çoraplarla örtülmüştür. Ancak Melanie, kısa eteği ve gösterişli yüksek topuklarıyla, parlak ince (az sonra yağma edilecek olan) çoraplı uzun, pürüzsüz bacaklarını, cilalı sanat eserleri gibi zarif bir biçimde uzatır. Biz de, Eleusis törenlerinde* olduğu gibi, bakirelik, cinsel olgunluk ve sonra da cinsel yaşlanma olan, kadınlığın üç dönemi üzerine uzun uzun düşünürüz.

Kesişme (*Strangers on a Train/ Trendeki Yabancı*'nın teması): Tam da Melanie'nin bacaklarını bitiştirdiği o andan itibaren kuş saldırısı başlar.[97] Bunu Lydia'nın cadı kini mi çağırmıştır? Görünmeyen seyirci muhabbet kuşlarından ya uyarıcı ya da karşılayıcı bir cıvıltı gelir, tam da bu anda, sallanan metal levhalar gibi çınlayan, kulakları sağır eden bir yaygara kopar. Lydia sendeleyerek ayağa kalkınca, Cathy derhal cesaretini yitirmiş görünen Melanie'yi terk edip kendini annesinin kollarına atar. Yeniden birbirlerine yapışan anne ve kız, avcıların kovaladığı hayvanlar gibi odanın içinde çılgın gibi dört dönerler (Hitchcock onları 'köşe bucağa kaçışan sıçanlar'la

* Eleusis törenleri: Eski Yunan'da, Eleusis'te yapılan dine giriş törenleri. Bu törenlerde, dualar edilir, Demeter ve Kore ile ilgili oyunlar temsil edilir ve bunlarla ebedi dünyanın varlığı anlatılırdı. Sonra başrahip, ibadet eşyasını gösterirken kutsal formülleri söyler ve hafta boyunca öğrenilen şeyler kesinkes gizli kalırdı. (ç.n.)

kıyaslar). En sonunda da, hiçbir derde çare olamayan kitapların bulunduğu gömme rafların yakınına oturup kalırlar.[98] Lydia 'panikler', der Hitchcock Bogdanovich'e, çünkü "o güçlü değildir, bu bir dış görünüştür": Öyleyse, mimari açıdan düşünüldüğünde, Lydia yıkılmaktadır.[99]

Elektronik film müziği olmayan Hitchcock, bu sahnede oyuncuların tepki verecek bir şeyi olsun diye, bir müzisyene mikrofonlu timpanilerde gök gürültüsü sesi yaptırmıştı. Artık aklını kaçırmaya başlayan Melanie, bacaklarını kendine çekerek yeniden kanepeye büzülür ve sonunda da tam içi geçecekken abajurun şapkasına çarpar. Hitchcock buradaki açıları 'bilinmeyene duyulan korkuyu anlatmak için' seçtiğini ve 'Melanie'nin korkup sindiği hiçliği göstermek için' kamerayı geride tuttuğunu söyler.[100] Melanie'nin hareketleri öyle belirgin bir biçimde aşırı derecede heyecanlıdır ki, Melanie, kadınların genç suçlular ya da uzaydan gelenlerce zevkle izlerinin sürüldüğü, 50'lerin bol çığlıklı avantürlerinin, o sıradan 'pelteye dönmüş hatun'ları gibi görünür. (Hitchcock bu jestleri gemideki balayı süitinin kanepesinde korkudan titrerken Hedren'e *Marnie/ Hırsız Kız*'da da yineletir.) Melanie, baca saldırısında kafayı üşüten Lydia gibi şömine üstüne yapışmıştır. Sanki evin kendisi saldırganca hayaletlidir, *The Haunting (1963)* gibi klasik bir korku filminde olduğu gibi.

Mitch, bu arada, erkeksi bir kasırgadır: Kuşlar ellerini kollarını ısırıp, derin yaralar açmıştır, yaptığı kepengi tutturmak için lamba kordonunu söküp koparır. Onu bir koltuğa sıkı sıkı yasladığındaysa (sallanan koltuğundaki Bayan Bates'le karşılaştırın) umutsuz, kordonu tutan ve bırakmayan kendi annesi tarafından da az daha pençelenir. Lokantadaki sigara makinesi gibi aynalı ve kullanışlı, hantal şemsiye askısı, martı gagalarının (aslında set görevlilerinin batırdığı kalın tığlar) bir talaş yağmuru yaratarak muntazam biçimde delmekte olduğu kontrplak ön kapıya karşı, Mitch'in Dadaist barikatı haline gelir. Raymond Durgnat zekice, kuşatılmış Brennerlar'ın evini burada,

kana susamış Kızılderililer'in korkunç 'gaga burunlu baltalarının' istilasındaki Amerika'nın, masalsı geçmişinin 'ağaç kütüğünden evleri' ile kıyaslar.[101] Yoksa kuşlar hayvan doldurma masalarını insanlar için mi kullanmayı planlamaktadır? Hitchcock, *Psycho*/ *Sapık*'ta Norman'ın 'kendi annesini talaşla doldurduğu'nu söyler.[102]

Dışarıdaki teller muhtemelen kemirildiği için elektrik aniden kesilince, durum korkunç bir hal alır. Ama kuşlar kapris yapıp geri çekilir. "Gidiyorlar", der Mitch hayretle ve biz de filmin en kendine has sekanslarından birini görürüz: Üç ana karakterin şömineden gelen, titrek ışık-gölge oyunları ile yandan aydınlanan başları, dramatik biçimde aşağıdan fotoğraflanmıştır. İlkin, Mitch'in yüzü, gölgesi bir kutu ya da kafes kapağıymış gibi duran boş bir tavan bölmesi karşısında belirir. Ardından Melanie'nin başı elmacık kemiklerini çukurlayan ve biçimli çenesinin hatlarını çizen gölgelerle Carl Dreyer'in acı çeken Jeanne D'Arc'ı gibi faltaşı gözlerle, havada durur gibidir. Lydia'nın başı da boş mekânda karaltı gibi belirince, kamera açıyı genişletip bu üç figürü de tam boydan çeker: Üçü de tamamen hareketsiz, dinlemededirler, mezara konmuş heybetli bedenler gibi taş kesilmiştirler. Giacometti* hayaletleri ya da Kon Tiki** nöbetçileri kadar yalnız ve paylaştıkları korkuyla Yıldırım Savaşı'ndan*** kurtulanlar kadar birlik içindedirler. Bu sahnede oyuncular, tiyatro-

* Giacometti: Uzun, ince, soyutlanmış figürleriyle ünlü heykeltıraş. 30'lu yıllarda Gerçeküstücülük, 40'ların ikinci yarısından sonra Varoluşçuluk akımının en kayda değer plastik sanatçılarından biri sayıldı. (ç.n.)

** Kon Tiki: Halkını İnka Kızılderilileri'nden korumak için bir sal üstünde Pasifik'i geçen, 'Güneşin Oğlu' olarak adlandırılan Polinezya Kralı. (ç.n.)

*** Yıldırım Savaşı: 1939-1941 yılları arasında Wehrmacht tarafından sürdürülen harekâtlara verilen ad. Bu harekâtların özellikleri manevradaki cüret, harekete geçişteki sürat ve icraatteki çabukluk sonucunda düşmanın birkaç gün içinde yok edilmesiydi. (d.n.)

daki kadar güzel biçimde yerleştirilmiştir.

Bütün zaman duygusu, yeraltından gelen gizli sıkıntıdı kaybolmuştur. Mağara sakinlerinin biricik ışık ve ısı kaynağı ateş, ocakta keyifle yanarken, neredeyse herkes uykuya dalmıştır. Ansızın, kütükler uğursuzca kırılıp çöker. Lydia piyano sandalyesinin üstünde dimdik uyumakta, başı ceset gibi öne, göğsünün üstüne düşmüş, tıpkı ağır uykusunda Alice'in üzerine abanıp horlayan haşin Kupa Kraliçesi gibi görünmektedir. Cathy kanepe üstünde bir battaniye altına kıvrılmıştır ve Mitch de, Mikelanj'ın 'Kıyamet Günü'ndeki lanetlilerden biri gibi sandalyede bitkin yığılmış, sağ eli kasığında, başı da bandajlı sol eline dayanmıştır -bu el şimdi, kuş kafesinden çocuğun kaşına kadar her şeye dokunmuş olan, o müjdeci beyaz sofra peçetesi ile sarılıdır. Yalnızca Melanie uyanıktır ve bir kez daha kömür madenindeki kanaryadır o: Bir kanat çırpışı duyar ve Mitch'e seslenmeye çalışır ama ona kıyamayıp vaz geçer.

Elektrik kesildiğinde Mitch'in mutfaktan bulup çıkardığı el fenerini alıp (Hitchcock'un 'Mitch için meşale taşıyan öğretmen' diye Annie'ye yaptığı göndermeyi hatırlayın), önce muhabbet kuşlarını yoklar. [103] Onların sessiz olduğunu anlayınca, şöyle bir araştırmak için tavan arası merdivenlerine gider. Aradığı şeye doğru hipnoz altında çekiliyormuş gibi hareket eder. Bazı eleştirmenler Melanie'nin merdiveni tırmanışını delicesine cesur ve intihara yatkın bulurlar. Ama bu bana, bu türden bir dedektif işlerine özel bir yatkınlığıyla, o ilk bağımsızlık ve girişkenliğine olumlu bir geri dönüşmüş gibi geliyor. Melanie, aslanların in*ine giren bir Daniels olarak, adının hakkını vermektedir.

Bir diğer kapıda durakladığında, Melanie'nin parlak

* Melanie Daniels'ın adına dikkat çekilen bu cümlede in'in karşılığı olan sözcük kaynak dilde den'dir. (ç.n.)

Bir diğer kapıda durakladığında, Melanie'nin parlak kızıl tırnaklı eli, fener ışığıyla aydınlanmış, tokmak üzerinde gezinir. Buğulu yakın çekimlerinde Hedren yine, maymun merdivenindeki performansını üstün kılan, o cazibeli ve görünür biçimde vesveseli düşünüş tarzını devreye sokar. Hitchcock'un onun bu filmdeki performansına dair söylediği gibi: "Hedren'in yüzünde tek bir fazladan ifade yoktur. Her ifadenin söylediği bir şey vardır."[104] Tavan arası kapısını açtığında Melanie'nin gördüğü ilk şey çatıda lime lime edilmiş haldeki bir deliktir. Parıldayan mavi gök görünür buradan. Öyleyse şafak vaktidir. *Journey to the Center of the Earth (1959)/Dünyanın Merkezine Seyahat* gibi bir bilim-kurgu filminde, normalde, bir parça ışık kurtuluş anlamına gelir. Ama burada ışık, içinden şeytani güçlerin saldırıya geçtiği, patlatılmış bir bomba deliği veya uzay gemisini radyasyondan koruyan levhaların arızalanması gibidir. Mavi kare bana Picasso'nun, *'Les Demoiselles d'Avignon /Avignonlu Hanımlar*'ındaki paramparça olmuş genelev penceresini anımsatır, o da bir oturma odası dolusu etçil yaratığa bakar. Filmde bununla paralel olan diğer bir sahne,



Lydia'nın ilkin Dan Fawcett'in altüst edilmiş yatak odasında gördüğü paramparça penceredir. Melanie'nin fener ışığı odayı tararken, bir kuş sürüsü yatağın üstünden ve çatı kirişinden yükselir ve kıyamet kopar. Söz konusu yine maymun merdivenidir, ama bu sefer Melanie o telefon kulübesinde kuşlarla sıkışıp kalmıştır. Beyaz tenteli karyola ve yerdeki çocuk kitabı, bunun, daha Melanie'ye kitle saldırısı başlamadan bile önce çete tecavüzüne uğramış genç bir bakire odası olduğunun işaretidir. Cinsel bir ilke olarak, *The Birds*/ *Kuşlar*'daki yatak odaları, vahşiliğin birincil sahneleridir.

Martılar ve kargalar, ses dalgalanmaları içinde büyük bir rüzgâr gibi Melanie'ye hücum ederler. Burada Hitchcock 'tehditkâr bir titreşim dalgası' istemişti.[105] Biz de ancak bir iki tane kuş çığlığıyla, yalnızca, vurmalılar gibi kulağa gelen kanat çırpışları duyarız: Melanie'den de hiç mi hiç çığlık gelmez. Bazen kamera görüntüyü onun görüşünden alır, böylece gerçeküstü biçimde sürekli açık, neredeyse yerlerinden oynamış çeneleriyle kuşlar, doğrudan bizim yüzümüze doğru uçarlar. Melanie kendini el feneriyle savunmaya çalışır (bu onun mantıklı bir şekilde kavrama girişimlerini simgeler), bu el feneri, *Saboteur*/ *Sabotajcı*'daki Özgürlük Anıtı'nın feneri ya da Picasso'nun savaşla parçalanan, hayvanla dolu 'Guernica'sında, tehlike altındaki özgürlük ışığı gibi görünür. Kolu bir öne bir arkaya sarkaç gibi sallanırken, oradan oraya gidip gelen ışık demeti, karmaşa içindeki odada şimşek gibi ışıldayan, yanıp sönen disko spotu gibi bir etki yaratır. Bu, *Psycho*/ *Sapık*'ta Marion'ın arabayla giderken, bozulan cam sileceklerıyle karşıdan gelen, göz kırpan flaşlarına benzer. Aynı şekilde, duyulara fazla yüklenmenin bir *sine qua non** olduğu rengârenk diskolardaki özel efektler de sabırsızlıkla beklenir: Melanie bazen, öteki cümbüşçüler çıl-

* Sine qua non: Latince bir deyim olup, 'olmazsa olmaz' anlamındadır. (ç.n.)

gınca eğlenirken, kendinden geçerek bayılan, fazlasıyla gerginleşmiş bir parti konuğu gibi görünür. Aynı zamanda, 1974'te kendi yağmacı takımı (*Symbionese Liberation Army***/ *Ortak Yaşam Kurtuluş Ordusu*) tarafından kaçırılıp dolaba kapatılacak olan, San Francisco'nun bir diğer gazete varisi Patty Hearst'ün de haberciliğini yapar.

Kolları havada (*I Confess*/ *İtiraf Ediyorum*'un İsa imgeleri gibi) Melanie, aynı anda hem kırbaçlanmış hem de çarmıha gerilmiş görünür: Giysisi dilim dilim edilmiş, ipeksi cildi de gagalanıp yırtılmıştır. Delinip, deşilip çekiştirildiği için çorabı ve çamaşırı, yüzülmekte olan ikinci bir deri gibi durur. Duyulmayacak kadar zayıf bir sesle Mitch'e seslenirken (düşündüğü en son şey Cathy'nin güvenliğidir), Melanie yarı açık kapıya çarpar, bu da diğerlerini uyandırır, hem de nasıl! Ama, kanepedeki bacak bacak üstüne atışından başlayan sekansı tamamlayan, koreografisi şahane yapılmış bacak bacak üzerine bir düşüşle yere çakıldığında, bedeniyle kapıyı tıkar, böylelikle de kurtarılışını engellemiş olur. Sanki oda sular altındadır ve Melanie de piranaların ya da yavru köpek balıklarının çevresini sardığı yüzücüdür. Wood, onun jestlerinde 'şehvetli bir teslimiyet ve secdeye kapanış' ile 'umutsuzca bir yok olma arzusu' görür.[106]

Mitch onu patates çuvalı gibi (*Frenzy*/ *Cinnet'le karşılaştırın*) ya da *Psycho*/ *Sapık*'ta, plastiğe sarılı Marion gibi dışarı sürükleyinceye değin, Melanie, göğüslerine darbeler atan ve ojeli tırnaklarını kudurmuş gibi didikleyip duran kuşlarca harap edilir. Gülünç bir biçimde, görüntü-

** Symbionese Liberation Army: Şeytana tapan Charles Manson'ın öncülük ettiği, dönemin Amerika'sında, yerleşik düzene karşı görüşleriyle alternatif yaşam biçimini savunan, özellikle de Patty Hearst'ın kaçırılması ve de Roman Polanski'nin hamile karısının öldürülmesiyle gündeme gelen, düzen karşıtı grup. Metinde geçen Patty Hearst'ün ise, kurtarıldıktan sonra süren polis araştırmasında, kendisinin de grubun üyesi olduğu ortaya çıktı. (ç.n.)



den en son kaybolan da yüksek topuklarıdır: Batı'nın cin fikirli cadısı için edilen son danstır bu. "Vah zavallı!" der Lydia (Annie ve Bayan Bundy'nin kuşlar için kullandıkları söz), cesaretle kapı aralığında durmuş kuşları savuşturmaktadır. Aşağıda kanepede uzanan Melanie, ruhsal bir bunalım geçirmiş gibidir. Gözleri faltaşı gibidir, bizi görür ve ona mekân vermek için geri sıçrayan kameraya karşı, boşluğu harman döveni gibi vahşice dövmeye başlar: Hitchcock ve bizler diğer aç kuşlarızdır. Melanie, uçuşa geçmiş, çıtır bir hipi gibi sanrılar görmektedir. Annie gibi, Mitch de şimdi ona peroksit yerine kanyak verir. Ama Lydia'nın elinde her nasılsa bir şişe peroksit vardır. Lydia Melanie'nin yaralarına tampon bastırıp onları temizler. Alnını da sargılarla bağlar -körebenin Oedipal ambalajı. Kentli bozuntusu serseri, tamamen doğum günü çocuğu Cathy'e dönmüştür.

Melanie'nin yaraları, tıbbi müdahale gerektirdiğinden bu, Bodega Koyu'ndan kaçmak için bir neden haline gelir. Mitch, çitlerin üstünde, çatılarda ve ağaç dallarında sıra sıra dizilmiş, mırıldayan kuş kitlelerini geçerek, müthiş eziyetli bir dikkatle evden sıvışır. Bu, sanki sarayın dışında oluşan linç kalabalığı gibidir. Bayan Bundy asla toplanmazlar dese de, farklı türler gerçekten de bir araya toplanmaktadır. Bu sahne için Hitchcock, uzaktaki denizi olduğu kadar 'kuşların dilini' de akla getiren 'elektronik bir

sessizlik, bir tür monoton, alçak sesli bir uğultu' istediğini söylemiştir.[107] Filmin tüm elektronik efektleri gibi, bu da, Hitchcock'un Batı Berlin'de bir ay süreyle istişarede bulunduğu Oskar Sala ile Remi Gassmann'ın tasarladıkları atonal bir klavye olan Trautonyum'dan çıkmıştı. Mitch Melanie'nin, tuhaf bir biçimde, yukarıdan gökyüzünün göründüğü (ehliyetsiz mimarlar olarak kuşların yatak odasında yaptıklarına benzeyen) arabasını garajdan çıkarır. Lydia'nın metalle kaplı kamyoneti, (yaşlanan sahibesi gibi) 'yeterince hızlı değil'dir. Peki, Mitch'in üstü kapalı arabası, çok daha güvenli olabilecekken, nerededir? Ya park yerinde yanmış olabileceği lokantadadır ya da Fawcettler'in çiftliğinde olabilir: Melanie okuldaki saldırı haberiyle onu aradığında Mitch, buradan ayrılıp bir polis arabası ile lokantaya yetişmiş olabilir. Bir Hitchcock filminde, bu tip küçük olay örgüsü ayrıntıları daima ustaca kotarılır.

Araba radyosunda Mitch, Bodega Koyu'nun, felaketin merkez üssü olduğunu, birçok insanın kenti terk ettiğini ve 'ordu'nun müdahale etmek zorunda kalabileceğini duyar. Santa Rosa ve Sebastopol'a da başka saldırılar olmuştur: "Saldırılar dalgalar halinde geliyor", der spiker, okyanusun içine gerisin geriye batan uygarlık imgelerini çağrıştırarak. Bazıları, spor arabanın garajdan çıkarken ve gevezelik eden kuşların yanından geçerken hiç ses çıkarmamasını eleştirir. Ancak ben, Mitch'in motoru çalıştırdığını ve arabaya ilerlemesini sağlayacak kadar gaz verdiğini her zaman duydum.

Little Orphan Annie/ Küçük Yetim Annie'nin* kukla bebeği gibi, yas tutar biçimde kürk mantosunun içinde oturan, kafası, son moda eşarpla bağlanmış gibi (bir kokananın

* Little Orphan Annie/ Küçük Yetim Annie: Harold Gray (1894-1968) tarafından çizilen ve ilk kez 5 Ekim 1924'te New York Daily News'de yayımlanmaya başlanan karikatür dizisinin adı. (d.n.)

katmerli gerdanını sardığı gibi) bandajlarla sarılı olan, donmuş bir haldeki Melanie, izleyicide kahkaha atma hissi uyandırır. Bunu ilk duyduğunda senaryo yazarı Hunter çileden çıkmıştır. Ancak bu, seyircinin, güçlü olanı zayıf görmekten duyduğu suçluluk hissi veren hazzı itiraf etmesini seyirciden isteyen Hitchock'un kendine özgü mizahıdır. Gümüşi ışıkta güneş tanrısının hızlı arabası gibi parıldayan kendi arabasını bile tanıyamayan Melanie, kuşlarla dolu bahçeyi görür görmez panikler. Arabaya kadar neredeyse taşınması gerekir ve her şeyi bağışladığı her halinden belli olan, arkadaki dar koltukta oturan Lydia'nın müşfik kollarına gömülür.

Bu sahne, yarı şuurlu olan kadın kahramanın, üst kattaki yatak odasında tutsaklıktan kurtarılıp, smokinler içindeki Nazilerin şüpheli bakışları altında -burada da veranda tırabzanı üstünde bir dizi karga görülür!- arabaya götürüldüğü *Notorious/ Aşktan da Üstün*'ün sonunu çağrıştırır. Cathy'nin, muhabbet kuşlarını da yanına alma arzusu ("Onlar kimseye zarar vermedi") genellikle, sabahın ilk ışıklarının gökkuşağı ışınlarıyla doğrulanan, insanlığın toparlanması için bir umut işareti olarak yorumlanır. *The Birds/ Kuşlar*, *Psycho/ Sapık* gibi; Tabiat Ana'nın bataklığından çıkarılıp kurtarılan bir araba karesiyle sona erer. Peki, uyanık kuşlardan oluşan bu düşman seyirci barış güvercinlerine mi dönecektir? Ama araba, tozu dumana katarken, çığlıkları başlar ve yükselip devam eden bir feryat halini alır.

Finalin psikolojik dinamikleri iki biçimde okunabilir. "Lydia Melanie'nin asla sahip olmadığı annesi olmuştur", der Wood, ama bir yandan da, Lydia'nın 'pışpışlamasının bir kabulleniş jesti mi, yoksa yeni bir anaç sahiplenme mi' olduğunu sorar. Ayrıca o an, Melanie'nin 'gerçek kadınlığa erişmesinin mi, yoksa bir çocuk bağımlılığının son kez tekrarlanışının mı işaretidir?'[108] Hedren bana Lydia'yla ilgili şunu söylemişti: "Sanırım kız evladı olarak

kabul etti ve ömür boyu birlikte mutlu yaşadılar!" Ayrıca Hedren, Melanie'nin eski kişiliğine tekrar döneceğine gönülden inanıyordu: "Melanie Daniels güçlü bir kadın - kesinlikle!"

Ama sanırım Hitchcock, filmin sonunu belirsiz bırakt: İki kadının birbirine kenetlenmiş el ve bilekleri (Lydia'nın bakış açısından gördüğümüze göre, Melanie'nin bir zamanlar mükemmel olan tırnakları şimdi jenerik yazıları gibi çentilmiştir) bana, kendisinin duruma hakim olması, oğlununsa tımarhaneyi boylamasıyla sona eren *Psycho/ Sapık*'ın yatak odasında Anne'nin, bilekleri üst üste binmiş, bronzlaşmış ellerini anımsatır. *The Birds/ Kuşlar*'ın sonunda, pençeyi kim savurur? Margaret M. Horwitz'in, Lydia'nın elbette 'galip' geldiğine ve onun ve kuşların 'egemenliği elde ettikleri'ne dair görüşüne katılıyorum.[109] Melanie şimdi artık, Madonna Lydia'nın kendi pieta'sı* için yeğlediği hasarlı maldır. Bu sanki, bitkin, kırbaçlanmış genç kilise peykinin**, yüzünü anlayışlı ana kucağına gömdüğü *Villa of the Mysteries / Sırlar Köşkü*'nün Pompei tarzı duvar kitabelerine benzer: Yaramaz dişi tilki Melanie, gagalama hiyerarşisi içinde, gerisin geri kendi biyolojik konumuna postalanmıştır. Horwitz Melanie'nin, ay tutulur gibi tutuluşunu, onun arabasının filmdeki kullanılış şeklinde görür: İlk olarak araba ona, 'Bodega Koyu'na gelme gücü'nü verir, sonra onu Mitch 'kullanır olmuştur' ve son olarak da Melanie 'arka koltuğa sürülmüştür' -anne olarak Lydia'nın ve baba (aynı zamanda Oedipal oğul) olarak Mitch'in iki çocuğundan biri haline gelerek. Tuhaftır, Mitch sürücü koltuğuna yerleştiğinde, örümceğe benzeyen elleri Lydia'yı Melanie'yle olan hülyalı beraberliğinden ürküterek ayırdığından, şimdi artık,

* Pieta: İtalyanca'da 'merhamet' anlamında olup, burada dindarlık anlamında kullanılmıştır. (ç.n.)

** Peyk: Kilise ve tapınaklarda en alt kademedeki acemi yardımcı. (ç.n.)

münasebetsizce araya girmiş görünen Mitch'tir.

Hitchcock, izleyiciyi merakta bırakmak niyetiyle, filmin sonunun gerçek anlamda açık olmasını istediğinden, perdede 'SON' yazmasını istememişti. Ancak stüdyo bunu, ilk izleyenler için fazla kafa karıştırıcı bulup, yazının eklenmesi emrini verdi. Şimdiki MCA Universal videosu bu yazıyı kaldırarak Hitchcock'un isteğini yerine getirdi. Eğer izleyenler öyküde hemen sonra neler olduğu konusunda kafa yoruyorlarsa, bu hiç de sürpriz değil, çünkü özgün senaryo en az bir on sayfa kadar daha devam ediyor. Hâlâ dargın olan Evan Hunter'ın açıkladığı üzere, karakterler arabayla uzaklaşırlarken, 'tam bir kargaşa' içindeki Bodega Koyu'ndan geçmiş, 'açık dükkân kapıları'nda kurbanlar, 'tepe taklak olmuş bir okul otobüsü', yoldaki barikatın üzerine kumaş gibi serilmiş ölü bir polis ve kumsalda üzeri kuşlarla kaplanmış bir erkek cesedi görürler. Kuşların hücumuna uğrayan araba, Melanie'nin geldiği dolambaçlı yollarda hızla yol almaktadır. 'Karga uçuşuyla bir' gittikleri için onlara yetişen kuşlar, arabanın açılabilen üstünü boydan boya yırtmışlardır ve 'içerde yumak olmuş ağlaşan' kadınlar yukarıdan görülür. Yol düzleştiğinde, spor araba kuşlardan daha hızlı gidebilmiş ve böylece kaçabilmiştir. Senaryo, uzakta berrak şafağı fark eden yolcularla, iyimser bir biçimde sona erer.[110]

Hedren bana, esasen asla çekilmemiş olan bu finali Hitchcock'un, tüm film ekibinin kaldığı ve kendisinin saç ve makyajının yapıldığı Santa Rosa Moteli'ndeki (Bodega Koyu'ndan araçla bir saat uzaklıkta) oyunculara nasıl sunduğunu anlattı: "Onun herkesi toplantıya çağırıp, başka türlü bir sondan söz ettiği o akşamı çok, çok iyi anımsıyorum. Konuşması uzadı, uzadı, uzadı da uzadı! 'Tanrım, bu asla bitmeyecek!', diye düşündü herkes. Yol almaya devam ettiğimizde neler görecek olduğumuzu anlattı bize." Hedren, her ne kadar bu ayrıntı

Hunter'ın özgün senaryosunda yoksa da, Golden Gate Köprüsü'nden de söz edildiğini anımsıyor.

Bodega Koyu'ndaki kuş saldırıları garip bir fenomen mi, yoksa küresel yıkımın habercisi midir? Bu saldırıların, dişil gücün zalim psikodraması ile ne ilgisi var? eğer varsa tabii... Ben, *The Birds/ Kuşlar*'ın, ciddi ve ticari bir başarısızlık olan, ama benim çok etkilendiğim bir başka filmden çıktığını seziyorum: Senaryo yazımına Gore Vidal'ın da katıldığı, Joseph Mankiewicz'in *Suddenly Last Summer (1959)/ Geçen Yaz Birdenbire* adlı filmi, pek bilinmeyen bir Tennessee Williams oyunundan uyarlanmıştır. Bu filmde, kıskanç, sahiplenici bir anne, otoriter bir New Orleans aristokratı olan Violet Venable (Katherine Hepburn) ile yarı ensest ilişki yaşadığı oğlu olan, eşcinsel ve estetik yönü çok gelişmiş Sebastian vardır. Sebastian, 'Tanrı'nın yüzünü' görmüştür: Galapagos Adaları'nda yumurtadan yeni çıkmış deniz kaplumbağaları 'yırtıcı, yalayıp yutan kuşlarla dolu gökyüzü' tarafından her yıl katledilir çünkü. "Doğa zalimdir," der Violet, 'kuşların gürültüsünü, daire halinde toplanırlarken korkunç, vahşi çığlıklarını' anımsayarak: "Dünya katillere kaldı."

Violet Venable'ın, Sebastian'ın, kurt sürüsü gibi bir arada dolaşan birkaç erkek çocuk tarafından parçalara ayrılıp yendiğini gören yeğeni Catherine'e (Elizabeth Taylor) yaptırması için uğraştığı beyin ameliyatı, aslında Hitchcock'un filmin sonuna gelindiğinde aklını kaçırmış olan, *The Birds/ Kuşlar*'daki kadın kahramanına yapılmıştır. Violet'in 'gerçeğin dehşeti'ni idraki, *The Birds/ Kuşlar* için bir kitabe hizmeti görebilir: "Biz hepimiz bu yiyip bitirici yaratılış tarafından kıstırıldık."[111] *The Roman Spring of Mrs Stone (1961)/ Bayan Stone'un Roma Baharı*'nda Vivien Leigh'in söylediği bir Williams deyişi de, Melanie Daniels'ın doruktaki davranışının derecesini açıklamaya ya da gerekçesini göstermeye yardımcı olur:

"Güzel insanlar kendi yasalarını yapar." Bu, belki de sadece eşcinsel erkeklerle, Helene* tutkunlarının anlayabileceği Wilde tarzı bir fikir.

The Birds/ Kuşlar'ın nihai bir anlamı olmadığını düşünen eleştirmenler, Hitchcock'un, fimin doğanın ibret alınacak dersler içerdiği konusundaki yorumuyla çelişir. Truffaut ile konuşurken, gerçek yaşamda, kuşların neden olduğu olayları, 'bir tür kuduz vakası' olarak tanımlamıştır.[112] Bir diğer röportajda şunları söylemiştir: "*The Birds/ Kuşlar*'la ilgili söylenebilecek tek şey, doğanın bizlere karşı son derece hoyrat olabileceğidir. Eğer onunla oynarsanız. Uranyum ne yaptı bir bakın. İnsanlar onu, yerin altından kazarak çıkardılar. *The Birds/ Kuşlar*, doğayı ve onun neler yapabileceğini anlatır ve de tehlikelerini."[113] Filme çekilen bir söyleşide de Hitchcock şunları söylemiştir:

> Temelde, *The Birds/ Kuşlar*'da, herkesin doğayı nasılsa var olan bir şey olarak saydığı bir tür genel, kabataslak tema bulunur. Kuşlar günün birinde onlara saldırana dek kimse kuşların kıymetini bilmemiştir. Kuşlar vurulmuş, yenmiş, kafeslere kapatılmıştır. İnsanların elinden her türlü eziyeti çekmişlerdir ve artık onlara saldırma zamanı gelmiştir. Doğa şakaya gelmez. ...Kim bilir? 3000 ya da 4000 yılında bütün hayvanların idareyi alması mümkün olabilir![114]

Hitchcock, filmin akıllıca tasarlayıp yönettiği reklam kampanyasında bu ironilerle oynamayı sürdürdü. Sesi bir radyo reklamında tekdüze bir şekilde, "Eğer hayatınızda hiç hindi budu yediyseniz, bir kanaryayı kafeslediyseniz, ya da ördek avına çıktıysanız, *The Birds/Kuşlar*, size

* Helene: Mitolojide Menelaos'un karısı Helene, güzelliğiyle ünlüdür. (d.n.)

üzerinde düşüneceğiniz bir şey verecek", diyordu.[115] Ayrıca Hitchcock, stüdyonun beceriksiz reklamcılarını afallatan, gülünç biçimde tehditkâr reklam spotunu da yazmıştı: '*The Birds*/ *Kuşlar* geliyor!' İsyankârca bozulmuş dilbilgisi**, bir öğretmenin katledildiği bir film için mükemmel görünüyor. Londra prömiyerinin tiyatro lobisi için Hitchcock, bu spotun kaydının, üzerlerine Alfie ve Tippi etiketi yapıştırılmış canlı iki papağanla yan yana çalınmasını istemişti. Bir ilanda da, Hitchcock, cinsel imalar denedi: "*The Birds*/ *Kuşlar*'ın görünürdeki şoku ve geriliminin hemen altında gizli gizli dolaşan müthiş korkutucu bir tehdit vardır. Bunu keşfettiğinizde, aldığınız haz, iki mislinden bile fazla olacak."[116] Bu, o bildik Shakespeare tarzı gölgeye karşı, madde paradoksudur, ama Hitchcock için, galiba tehdit, aynı zamanda görünenin sahibi olan kadının simgesidir.

Stüdyonun film afişinde, koca, haç biçiminde bir karganın gölgesi, bir sürünün de havada uluyarak önüne geldiği, çığlık çığlığa bağıran, Melanie'ye dönüşmüş Lydia'nın alnı üzerine düşer. Lydia, sanki karanlık düşüncelerle kuşatılmış gibidir. *Psycho*/ *Sapık*'ta Marion Crane motele doğru arabasıyla yol alırken, tıpkı ölü annesinin hükmeden sesiyle Norman'ın çıldırdığı gibi, içselleştirilmiş sesler duyar: şaşırmış sevgilinin üst-benliği, meraklı polis ve kızgın patronun sesi. *The Birds*/ *Kuşlar*, muhabbet kuşları ile Truffaut'nun 'içleri nefretle dolu kuşlar' dediği şey arasındaki çoklu ve çelişkili dürtülerin savaşıdır.[117] Bazen filmin hareketli planlarındaki kuşlar, siyah renkli kontrol işaretleri ve toplumun kuralları ama aynı zamanda da kadın öğretmen Tabiat Ana'nın sansür kaleminden

** Kaynak metindeki cümle 'The Birds is coming!'dir. İngilizce cümle yapısındaki özne-yüklem uyumunda özne çoğulsa, yüklemin de çoğul kişiye göre çekilmiş bir yüklem olması gerekir. Ancak, söz konusu cümlede bu kurala uyulmamış, özne çoğulken yüklem, tekil kişiye göre çekilmiştir. (ç.n.)



Alfred Hitchcock ile Tippi Hedren'in tanıtım fotoğrafı

çıkan yap emirleri gibi görünürler. Hitchcock, kareleri önceden kendi kafasında yaratma yönteminin, müzik yapmak için 'tıpkı bir bestecinin o küçük siyah noktaları yazdığı' gibi olduğunu söylemiştir.[118] Kontrol işaretleri, noktalar, benekler, kesikler: Grace Kelly'nin *Dial M for Murder/ Cinayet Var*!'da öldürmek için kullandığı makas da, Gregory Peck'in *Spellbound/ Öldüren Hatıralar*'da uyuyan Ingrid Bergman'a elinde yaklaştığı düz ustura da (*Endülüs Köpeği*'ndeki gibi) açık kuş gagaları görünümündedirler. Sanırım Hitchcock'un, Hedren'in ilk adına yüklediği o acayip tırnak işaretleri (Tippi -vaftiz adı Nathalie'ye çocuklukta yakıştırılmış takma ad- 'Tippi' olmuştur), pike yapan kuşlar, nota anahtar işaretleri ve kısaltma ayraçları gibi görünür. Bunlar yönetmenin duruma hakim kesmeleri ve yıldızını dünyaya getirirken kullandığı penslerdir.

Tippi Hedren'in Hitchcock'un bir sonraki projesinde Hitchcock'la olan ortaklığı, onun bir sonraki projesi *Marnie/ Hırsız Kız*'da hoş olmayan bir biçimde bitti.[119] Gerçi *The Harrad Experiment (1973)/ Harrad Deneyi* gibi, başka yönetmenlerle daha birkaç film yapmayı sürdürdüyse de, Hitchcock için yaptığı iş onun yaratıcılığının doruğu olarak kalacaktır. Hitchcock'un, Hedren'in küçük kızı Melanie'yi, içinde annesinin kukla bebeği olan minyatür bir tabutla dehşete düşürdüğüne dair tuhaf bir öykü, popüler kültüre dahil olmuştur.[120] Hedren, bana bu olayın bir lokantadaki özel bir öğle yemeğinde meydana geldiğini ve kızının 'acayipleştiği'ni ve bunun onu 'çok, çok korkuttuğu'nu söyledi. Ancak, bu bebek tabutta değil, çam ağacından yapılma 'çok güzel' bir kutudaydı. Melanie ise yalnızca, bebek 'çok gerçek göründüğü' için tepki vermişti: Bu, annesinin, gözleri açık, *The Birds/ Kuşlar*'da giydiği yeşil döpiyes giydirilmiş bir kopyasıydı. Balmumundan yüz maskı daha önceden Hedren'den, kendisine nedeni söylenmeksizin, stüdyonun makyaj

odasında alınmıştı. Hedren ise bunun Hitchcock'un dillere düşmüş azizliklerinden biri değil, kötü sonuçlanan, samimi bir jesti olduğunu iddia ederek, "Çok sevimli bir deneyim değildi" ve Hitchcock da 'çok üzülmüştü' der.

Peki ya *The Birds/ Kuşlar*'da oynadığı karakterin adının Melanie olduğu, can alıcı gerçeğine ne demeli? "Bunun kızımla hiçbir ilgisi yok" diye ısrar eder Hedren. "O senaryoda zaten vardı." Senaryo yazarı Hunter'ın kendisi buna 'tuhaf bir rastlantı' diyor.[121] Ancak senaryo, belli ki Hedren'in deneme çekiminden aylar sonrasına, 1962'nin başlarına dek, son haline getirilmemiştir.[122] Kuşakları tek bir kimlik içinde eritmek, gördüğümüz gibi, Hitchcock'un oynamayı sevdiği bir zeka oyunuydu. Gerçekten de, Hedren'in bir sonraki rolünün adı, tuhaf biçimde önceki iki filmin kadın kahramanlarının adlarının kaynaşmasından oluşmuştur. Marion, Melanie, Marnie: Bu, Melanie'nin iki hırsız arasında çarmıha gerildiği habis bir Teslis miydi? Eğer Marion'ı 'Mary'* olarak okursak, *Psycho/ Sapık*'ın öncülük ettiği iki filmin başrol adlarında da mukaddes kitaptan yansımalar olduğunu görürüz: *Vertigo/ Ölüm Korkusu*'ndaki Madeleine (Magdalene**) ve *North by Northwest/ Gizli Teşkilat*'taki Eve.*** Melanie Daniels'in *Lifeboat/ Yaşamak İstiyoruz*'daki kürklü öncülü Constance Porter da, Hitchcock'un bir sonraki filmi *Spellbound/ Öldüren Hatıralar*'ın kadın kahramanı Constance Peterson ile eşleşmiştir. Sebat ve sadakat**** ise, sanatçı Hitchcock'un tam da, kadınlarda görmediği şeydir.

İlginçtir, Hedren ile o zamanki kocası, film ajansı sahibi Noel Marshall, daha sonraları Los Angeles'ın 40 mil kuzeyinde, California-Acton'daki Soledad Kanyonu'nda bir hayvan yetiştirme çiftliği kurdular. Her ne

* Mary: Meryem Ana. (ç.n.)

** Magdalene: İncil'de İsa'nın on üçüncü havarisi olarak geçen Maria Magdalena. (ç.n.)

*** Eve: Havva. (ç.n.)

**** Kaynak dilde, "constancy". (ç.n.)

kadar film seti gibi başlamış olsa da, Shambala, çoğunluğu aslan ve kaplan olan yaklaşık 100 vahşi hayvan için bir sığınak halini aldı. Hedren 1985'te basılan bol fotoğraflı kitabı *The Cats of Shambala*/ *Shambala*'nın Kedileri'nde, bu hayvanların bakımı ve onlarla yaşadığı serüvenlerin tarihini yazmıştı. Kitapta Hedren toplantılara, söyleşilere, süpermarketlere ve hatta 'şık bir lokantaya' piknik sepetindeki bir yavru aslanla birlikte gittiğini, bir çita tarafından yüzüne pençe yediğini ve yara izinin kaldığını, kafasını kapıp çeneleri arasına alan bir aslan tarafından kafa derisinin yırtıldığını ve bir filin bacağını çiğnemesinden sonra bacağında kangren başlangıcının olduğunu anlatıyor. Hedren ile buluğ çağındaki Melanie'nin, yatak odasında dört aslan yavrusuyla halat çekme şamatası yaparken ve Melanie'nin, ağır kuyruğu yere doğru kıvrılmış dev, yetişkin bir aslanla yatakta battaniye altında uyurken fotoğrafları var. Kitaptaki bir bölüm de 'Aslan, Aslan, Daha Çok Aslan' adını taşıyor.[123]

Truffaut'yla konuşurken, Hitchcock kendi filmlerindeki olay örgüsü buluşlarını, keyfi bir 'MacGuffin' diye adlandırarak önemsemez. Trende, bagaj rafında bir paketin MacGuffin olduğunu iddia eden bir adamın öyküsünü anlatır. Adama göre MacGuffin, 'Kuzey İskoçya Tepeleri'nde aslan yakalamak için kullanılan bir kapandır'. Başka bir adam, "İyi de İskoçya Tepeleri'nde aslan olmaz ki", der. İlki karşılık verir, "İyi, öyleyse o da MacGuffin değil demek ki!" Böylece MacGuffin, der Hitchcock, "aslında hiçbir şey değildi".[124]

Yıllar içinde *Psycho*/ *Sapık*'la ilgili yapılan birçok söyleşide Janet Leigh, süregelen duş alma korkusundan tekrar tekrar söz etmiştir. Tippi Hedren ise, buna karşılık, *The Birds*/ *Kuşlar*'da hayvan doğası nedeniyle travma geçirmiş olsa da, Hitchcock'un meydan okumalarına canla başla karşı gelmiş görünmektedir. Hayvanlar konusunda bir kere 'bilinçlendirildiği' için, diye yazar Hedren,



Muzaffer Hedren

Hitchcock'un ona vermiş olduğu kürk mantoyu giymeyi reddetmiş ve sonunda onu Shambala'nın yem ve bakım giderlerini karşılamak için 'rehin vermiştir'. Aslanlar kraliçesi olarak Hedren, Hitchcock'u kendi oyununda alt etmiştir: Onun bütün yıldızları arasında o, MacGuffin'i bulan tek kişidir ve Hitchcock'la o didişerek geçen özel diyaloğunda son sözü Tippi Hedren söylemiştir.

EK

Melanie Daniels'in Ajandası

CUMA — *Öğleden sonra 3.0*:Davidson'ın Evcil Hayvan Dükkanı, San Francisco. Melanie siyah papağanı almaya gelir. Mitchell Brenner'la tanışır. Dükkânda kanaryanın kaçmasına izin verir. Ertesi sabah teslim edilmek üzere muhabbet kuşu ısmarlar.

CUMARTESİ — *Sabah erken saatler*: Melanie muhabbet kuşlarını Mitch'in apartmanına götürür ve hafta sonu için eve gittiğini öğrenir. Sahil yolundan Bodega Koyu'na iki saatlik yol gider.

Sabah geç saatler: Brinkmayer'in Muhtelif Eşya Dükkanı, Bodega Koyu. Annie Hayworth'a ilk ziyaret. Melanie kiralık motorla koyu geçer. Muhabbet kuşlarını Brennerlar'ın evine bırakır.

(Öğle)Yemek vakti: Melanie, koy boyunca, Mitch tarafından arabayla izlenir. Motorda ona martı vurur. Lokantada tedavi görürken Lydia Brenner'la tanışır ve Mitch tarafından akşam yemeğine çağrılır

Yemekten sonra: Tekrar Annie'de. Melanie bir geceliğine oda tutmak ister.

Akşam 7.0: Melanie Brennerlar'da akşam yemeği yer.

Gece geç vakit: Melanie gece için yine Annie'ye dönmüştür. Ön kapıya martı çarpar.

PAZAR

Öğleden sonra: Brennerlar'ın çimenliğinde Cathy'nin doğum günü partisi. Kuşlar çocuklara saldırır.

(Akşam)Yemek vakti: Brennerlar ve Melanie sandviçlerle. Kuşlar bacadan aşağı uçup şömineden içeri doğru püskürür..

Geceleyin: Melanie Brennerlar'da kalır.

PAZARTESİ

Sabah erken saatler: Lydia, Cathy'i okula bırakıp, Dan Fawcett'in çiftlik evini ziyaret eder. Onu geceki kuş saldırısında ölmüş bulur.

Sabah (daha sonra): Melanie bitkin düşmüş Lydia'ya yatakta çay verir.

Sabah geç saatler: Melanie Cathy'i okuldan almaya gider. Maymun merdiveninde biriken kargaları görür. Yolda koşan çocuklara karga saldırısı.

(Öğle)Yemek vakti: Melanie lokantadan babasını arar. Gaz pompası başındaki benzinciye martı vurur, patlamaya ve yangına neden olur. Martılar saldırırken, Melanie telefon kulübesinde sıkışıp kalır. Melanie lokantadaki kadınlarca dışlanır. Annie evinde ölü bulunur.

Öğleden sonra geç saatler: Mitch Brenner evini tahta ile kapatırken Melanie yardım eder.

Akşam geç saatler: Brennerlar'ın evinde kitlesel kuş saldırısı. Ön kapıyla pencereler neredeyse yarılıp geçilir.

SALI

Şafak (vakti): Brennerlar'ın tavan arasında Melanie'ye kuş saldırısı. Melanie şoktadır.

Sabah erken saatler: Yaralı Melanie Brennerlar, Melanie'nin arabasıyla kaçar.

NOTLAR

1 Donald Spoto, The Art of Alfred Hitchcock (New York:Doubleday, 1992), s.330.

2 Hitchcok, onun Waltzes from Vienna (1933) gibi kostüm dramalarına dair, "Bu tür filmden nefret ederim ve buna dair hiçbir şey hissetmiyorum", der. Eric Rohmer ve Claude Chabrol, Hitchcock: The First Forty-Four Films, çev. Stanley Hochman (1957; New York: F. Ungar, 1979), s. 37.

3 Kiss Me Again, Stranger (New York:Doubleday, 1952), s.32.'de Daphne du Maurier, 'The Birds'.

4 François Truffaut, Hitchcock (New York: Simon ve Schuster,1967), s.217. Senaryo yazarı Evan Hunter'ın özgün tasarısında, yeni gelen bir öğretmen kuş saldırılarının odağıdır. "Ama Hitch, başrol için öğretmen istemiyordu, daha sofistike ve cazibeli biri gerekliydi ona." Evan Hunter, Me and Hitch (London: Faber and Faber,1997), s.14.

5 Du Maurier, 'The Birds', ss.40-3.

6 Peter Bogdanovich, The Cinema of Alfred Hitchcock, s.44.

7 Hitchcock on Hitchcock: Selected Writings and Interviews, yay. haz. Sidney Gottlieb (Berkeley: University of California Press'teki (1995) Cinema cilt 1, no.5, Aug-Sept 1963'ten 'On Style: An Interview with Cinema', s.295.

8 Du Maurier, 'The Birds', ss. 35-6.

9 Bogdanovich, The Cinema of Alfred Hitchcock, s.44.

10 Du Maurier, 'The Birds', s. 52, 36, 66.

11 Murder! (1930) / Cinayet'teki başka türlü bir performansta, başının üstünde devekuşu tüylerinden kocaman bir başlık taşıyan pelerinli bir trapezcinin erkek olduğu ortaya çıkar.

12 Donald Spoto,The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock (Boston: Little, Brown, 1983), s. 371, 31. Evan Hunter, Hitchcock'un karısı Alma Reville'in 'kendisi kuş gibi oradan oraya koşuştururdu' der. Hunter, Me and Hitch, s.38.

13 Spoto, The Dark Side of Genius, s. 444. Benim Santa Cruz ve La Jolla bölgelerinde kütüphaneler ve gazete bürolarında yaptığım araştırmalar Spoto tarafından verilen tarihi (27 Nisan 1960) doğrulayamadı. s. 563n.

14 Philip K. Scheuer, 'Hitchcock's "Birds" Begin War on Man', Los Angeles Times, March 22,1962; 'Falcon Scares Children', Los Angeles Herald-Examiner, 22 March,1962.

15 Truffaut, Hitchcock, ss. 192-3.

16 Spoto, The Dark Side of Genius, ss. 40, 192n.

17 Truffaut, Hitchcock, s. 17.

18 Hitchcock on Hitchcock'ta 'On Style', s. 300.

19 Janet Leigh with Christopher Nickens, Psycho: Behind the Scenes of the Classic Thriller (New York: Harmony Books, 1995), s. 26.

20 A.g.y.., s. 42.

21 Truffaut, Hitchcock, s. 239. Sanat Yönetmeni Robert Boyle şöyle der: "Hitchcock daima görsel ifadeyi vermeye çalışıyor. Her bir kare kendi ifadesini vermelidir, diğer bütün karelerle ilişkisi olmalıdır ve ziyan olmuş kare diye bir şey de yoktur. Hitchcock'la çalışmanın bana öğrettiği asıl gerçek buydu." Mary Corliss ve Carlos Clarens, 'Designed for Film: The Hollywood Art Director', Film Comment vol.14, no.4, Mayıs/Haziran 1978, s. 33.

22 Spoto, The Dark Side of Genius, s. 451.

23 'The Making of The Birds', Cinefantastique cilt 10, no.2, Güz 1980, ss. 22-3. Bu, *The Birds/ Kuşlar*'la ilgili teknik bilgi için en iyi kaynak.

24 A.g.y.., s. 23; Spoto, The Dark Side of Genius, s. 348.
25 Spoto, a.g.y., s. 405.
26 Truffaut, Hitchcock, p. 197. Evan Hunter, daktilosunu ve *The Birds*/ *Kuşlar*'ın neredeyse bitmiş senaryosunu da alıp, karısıyla Brentwood'da kiraladığı evinden de kaçmak zorunda kaldı. Yangın Sunset Bulvarı'nı atlayıp, gerçek bir kıyım yaratacak bir tehdit oluşturuyordu.
27 Bogdanovich, The Cinema of Alfred Hitchcock, s. 45.
28 Corliss'in Robert Boyle'dan yaptığı alıntı, 'Designed for Film', s. 35.
29 Hitchcock on Hitchcock'ta "Bu bir Kuş. Bu bir Uçak. Bu... 'The Birds'", s. 317.
30 Spoto, The Dark Side of Genius, s. 459.
31 Counts, 'The Making of The Birds', s. 33.
32 Spoto, The Dark Side of Genius, s. 458.
33 Telefon görüşmesi, 15 Ekim 1997.
Hedren, Shambala, Acton, California'da, Camille Paglia Philadelphia'dadır. Hedren'la yaptığım konuşmaya bütün göndermeler bu söyleşiden alınmıştır.
34 Films Illustrated cilt 1, no. 3, September 1971, s.22. Alıntı: Spoto, The Dark Side of Genius, s.464.
35 Counts, 'The Making of The Birds', s.33.
36 A.g.y.
37 A.g.y., ss. 20-1.
38 A.g.y., s. 21.
39 Spoto, The Dark Side of Genius, s. 455. Boyles'un suluboya ve kömür eskizlerinin beşinin reprodüksiyonu Counts'ın 'The Making of The Birds'ündedir, s. 19. Bunlar, du Maurier'nin Hocken (karakterini) deniz kıyısında tahta bir köprüden kızıyla geçerken gösterir: Martılar onları kovalamakta, sazlıktaki kargalar da gizlice izlemektedir.

40 Counts, a.g.y., s. 17.
41 'It's a Bird', s. 317. Bu sahne için Whitlock'ın arka panosunun, diğerleriyle birlikte, renkli olarak Counts, a.g.y., ss. 24-5'te reprodüksiyonu yapılmıştır.
42 The Universal Hotel, Boyle'a göre, daha sonra o tepe üzerinde inşa edilmiştir. Boyle, o 'minyatür duman'ın pano içinden geçip gerçek dumanla buluşması için nasıl özene bezene fotoğraflanıp zaman ayarı yapıldığını anlatır: "Sanırım bu, fotoğrafla ilgili özel sorunlarıyla, yapılan en zor plandı. Acayip bir plandı, hayali bir plandı ama çok gerçekti. ... Bütün (Hitchcock'un) filmler bu gerçekliğe benzeme hissine sahiptir. O, gerçeği elde etmek için, gerçekliği kendi amacına göre eğip büker." Corliss, 'Designed for Film', ss. 34-5.
43 Hitchcock on Hitchcock'ta 'On Style', s. 300.
44 'It's a Bird', a.g.y., s. 315.
45 Spoto, The Dark Side of Genius, s. 454.
46 Counts, 'The Making of The Birds', s. 34.
47 A.g.y., s. 17.
48 Bogdanovich, The Cinema of Alfred Hitchcock, s. 45.
49 Counts, 'The Making of The Birds', s. 22.
50 Hitchcock Sabotage/ Sabotaj'da örtülü gökyüzüne karşı ana hatları görülen bir diğer kanatlı figür yakalar: Filmde bir terörist bombalama olayının hedefi olan, Londra'nın Piccadilly Meydanı'ndaki Shaftesbury çeşmesinin üzerinde Eros heykeli yer alır. Dewey Anıtı ile ilgili bilgi konusunda yardımları için San Francisco Halk Kütüphanesi'nin San Francisco Tarih Merkezi'ne şükranlarımı sunarım. Union Meydanı'nın batı yakasında, Hitchcock'un (evcil) hayvan dükkanının hemen kuzeyindeki ünlü St. Francis Hotel'de sessiz filmlerin komedi yıldızı

Fatty Arbuckle, 1921'de genç bir kadın oyuncunun ölümüne yol açan çılgın bir parti vermiştir. The Penguin Guide to San Francisco and Northern California, yay. haz. Alan Tucker (New York: Penguin Books, 1991), s. 32.

51 Hakkında ciddi kaynakların fikir ayrılığına düştüğü, Hitchcock'un köpeklerinin cinsini saptadığı için Londra'daki Ulusal Film ve Televizyon Arşivi'nden Elaine Burrows'a şükranlarımı sunarım.

52 Truffaut, Hitchcock, s. 217.

53 Robin Wood, Hitchcock's Films Revisited (New York: Columbia University Press, 1989), s. 155. Melanie'nin spor arabasını saptadığı için the University of the Arts'tan Prof. John De Witt'e şükranlarımı sunarım. Otomobil tarihi konusundaki müthiş uzmanlığına dayanarak De Witt şunları söyler: "Bu bir Aston-Martin DB2/4 ('4', bu otomobilin dört kişi alabildiği gerçeğini ifade ediyor, her ne kadar bu dört kişi, fazlasıyla ufak tefek ve zayıf olmak zorundaysa da). Gerçi frenleri ve nikelajını incelemem gerekecekti ama büyük olasılıkla bu, 1955 ve 1956'da üretilen bir Mark II. Sadece 24 MKII açılır-kapanır (üstü açılır) olarak üretilmişti. Bir Porsche speedster'ın fiyatı sadece 3500 dolar iken, bunun birinci el fiyatı 6250 dolardı, bu 1955'te büyük paraydı. Bu, onun (Melanie) hakkında çok şey söyleyebilecek daha eski ve egzotik bir araba olabilir (Melanie onun her 150 milde bir bozulacağını bekleyebileceği için). Bu, kullanımıyla ünlü, gerçek bir araba tutkununun (aficionado*) arabasıdır, ama beceri gerektirir. Tarz, yüzeysellik ya da son modaya uygunluk gibi şeyler telkin eden bir araba değildir. İki kişilik Thunderbird gibi, çıtkırıldım bir sözde

* Aficionado: İspanyolca kökenli bir sözcüktür ve 'meraklı/heveslı' anlamına gelir. (ç.n.)

spor araba hiç değildir." Peki ya James Bond'un Aston-Martin'i? (Ian Fleming'in Bond romanlarından uyarlanan ilk film 'Dr. No' 1962'de gösterime girmişti.) De Witt, Bond'un arabasının 'üstü açılır değil, bir DB4 ve bir fastback coupe** olduğuna dikkat çekiyor. Yine de, Melanie'nin Bond tipi spor arabası, onun kozmopolit bir cinsel serüven düşkünü olan karakterini kesinlikle güçlendirmektedir.

54 Elizabeth Weiss, The Silent Scream: Alfred Hitchcock's Sound Track (East Brunswick, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1982), ss. 17, 19, 142.

55 Bkz. 'Bodega Bay Area Map & Guide'. Yayımlayan: The Bodega Bay Area Chamber of Commerce, 850 Coast Highway 1, Bodega Bay, CA 94923.

56 Başlangıçtaki storyboardlar Bodega Koyu'na, film için kullanılanlardan daha çağdaş otomobiller vermişti. Bkz. Counts'ın 'The Making of The Birds'ündeki eskizler.

57 Truffaut, Hitchcock, s. 205.

58 Sabotage/ Sabotaj'da, bomba aslında bir kuş kafesinin alt kısmında saklanmış olarak getirilir.

59 Evan Hunter senaryoyu yazarken 'bağlantı noktalarının' gerçekten de 'kırklı yıllarda izleyerek büyüdüğüm o siyah beyaz komediler: Cary Grant ile Irene Dunne, Cary Grant ile Katherine Hepburn, Cary Grant ile Ginger Rogers' olduğunu doğruluyor. Hunter, Me and Hitch, s. 19. Ancak, Hunter'ın Tippi Hedren'in *The Birds*/ *Kuşlar*'a yaptığı katkıları kabul etmeyi sürekli olarak reddetmesi işin en esefle karşılanacak tarafı.

60 Counts, 'The Making of The Birds', s. 28.

** Bu tip otomobillerde, arka cam, aerodinamik olması için, tavan hizasından bagaj kapağı hizasına doğru tam bir meyille iner. (ç.n.)

61 Hitchcock on Hitchcock'ta 'On Style', s. 300.
62 Bogdanovich, The Cinema of Alfred Hitchcock, ss. 43-4.
63 Truffaut, Hitchcock, s. 114.
64 Wood, Hitchcock's Films Revisited, s. 159.
65 Spoto, The Dark Side of Genius, s. 461.
66 Sabotage/ Sabotaj'da, kendisine kafeste iki kuş armağan edilen küçük çocuk babasına sorar; "Hangisi dişi? Erkek olan bir gün yumurtlasa ne komik olurdu, değil mi?'
67 Spoto, The Dark Side of Genius, ss. 36-7, 464.
68 A.g.y.., s.23.
69 Suzanne Pleshette bir öğrenciye sansürlü bir kitabı verdiği için işten atılan bir okul kütüphane görevlisini oynadığı Rome Adventure'ın (1962'de gösterime girmişti) çekimlerini henüz bitirmişti.
70 Bogdanovich, The Cinema of Alfred Hitchcock, ss. 43-4.
71 Counts, 'The Making of The Birds', s.18. Sahneyi 'tamamıyla münasebetsiz ve herhangi bir ustalıktan yoksun' sayan Hunter, şimdi, sahneyi Hitchcock'un yazdığını düşündüğünü söylüyor. Ancak, aynı zamanda, oyuncu Hume Cronyn ile yazar/eleştirmen V.S. Pritchett'ı da (Hitchcock'un özel olarak istişarede bulunduğu) senaryoya müdahale etmekle suçlamaktadır. Cronyn'in karısı Jessica Tandy'e de saygısızlık edip, onun hatırını kıran Hunter, onun mükemmel Lydia Brenner tasvirini garip bir şekilde, 'hayatı boyunca verdiği az sayıda kötü performanstan biri' diye adlandırır. Hunter, Me and Hitch, ss. 70, 55-6, 60-1, 65, 30.
72 Spoto, The Art of Alfred Hitchcock, s. 334.
73 Bkz. Camille Paglia, Sexual Personae: Art and Decadance from Nefertiti to Emily Dickinson (New Haven: Yale University Press, 1990), s. 51.

74 Wood, Hitchcock's Films Revisited s. 165.
75 Truffaut, Hitchcock, s.219.
76 A.g.y., s.220. Bu sahne aslında çekilip daha sonra da kesildiği halde, Evan Hunter'ın yazdığı ilk kopyadaki başka sahneler çıkarılmakla birlikte, Hitchcock tarafından 'dramatik olmadıkları' için daha işin başında reddedildi. Burada ben de Hunter'ın, 'Melanie ile babası arasında, onun gazete bürosunda geçen bir sahne' diye betimlediği şeye yazık edildiğini düşünüyorum. (ss. 46-9).
77 Hitchcock on Hitchcock'ta 'On Style', s. 301; Truffaut, Hitchcock, ss. 111, 224.
78 Truffaut, Hitchcock, s. 216.
79 Bogdanovich, The Cinema of Alfred Hitchcock, s. 4.
80 Hitchcock on Hitchcock'ta 'On Style', s. 301.
81 Wood, Hitchcock's Films Revisited, s. 164.
82 Counts, 'The Making of The Birds', s. 28. İç sayfalarda ve arka kapakta, ürpertici makyajlı Hedren ve Pleshette'in hayret veren fotoğrafları yer alır.
83 A.g.y., s.28. Bu sahneden on sekiz adet storyboard yeniden üretilmiştir.
84 Bogdanovich, The Cinema of Alfred Hitchcock, s. 44.
85 Hitchcock'un mimari simgeciliği, muhteşem bir taş hapishane görünüşü karesiyle sona eren Murder (1930)/ Cinayet!'ten beri bilinen bir şeydir. Bazı bilgisizlerin Michel Foucault'ya atfettikleri o hapishane mekanları anlayışı, bir İngiliz Romantiği olarak Hitchcock'a, William Blake ve Charles Dickens'tan miras kalmıştır.
86 Counts, 'The Making of The Birds', s. 30.
87 Kuşlar doğum günü partisine hücum ettiklerinde, Mitch elindeki iki martini kadehini alelacele kum sığlığına atar. Bu, Hitchcock'un, düşmüş gözlük motifi üzerine yaptığı gerçeküstücü bir oyunu mudur?

88 Truffaut, Hitchcock, s. 221. Hunter'a göre, bu şahane yapıt, onun filmdeki 'en iyi sahnesi' idi. Hunter bunu, Hitchcock'un ricası üzerine, senaryonun ilk kopyası tamamlanıp sunulduktan iki ay sonra yazdı. Counts, 'The Making of The Birds', s.18. Hunter, Me and Hitch, ss. 54-5.

89 Murder!/ Cinayet!'teki jüri üyelerinden biri olan Bayan Ward, çarpıcı biçimde Bayan Bundy'nin daha genç hali gibi görünmekte ve konuşmaktadır. 'Jüri Hanımları'nı oynayan kadın oyuncular, tanıtma yazılarında bir arada gruplanmışlardır: Violet Farebrother, Claire Greet ve Drusilla Wills.

90 'Istırap kafesi' Hitchcock tarafından Truffaut'nun Hitchcock, s. 217'de kullanılan bir deyimdir. Bkz. Blackmail/ Şantaj'daki ele verici, aslında tütün dükkanı içindeki telefonlar olan, 'cam evlerdeki dedektifler' deyimi .

91 A.g.y.

92 A.g.y., s. 221.

93 Bogdanovich, The Cinema of Alfred Hitchcock, s. 44.

94 Truffaut, Hitchcock, s. 222.

95 Sabotage/ Sabotaj'daki kuşçu dükkanının sahibesi bir diğer karakterle ilgili; 'Bu onun acısı ve katlanmak zorunda. Hepimizin katlanması gereken acıları var' der.

96 Spoto, The Dark Side of Genius, s. 82.

97 Strangers on a Train/ Trendeki Yabancılar'ın çapraz çifte cinayetli konusu, bir çakmağın üstüne arma gibi kakılmış çaprazlama tenis raketleriyle simgelenir. Un Chien andalou/ Endülüs Köpeği'nde, duvarda çarmıh gibi asılı duran bir tenis raketi, toplumsal kurumların ve felsefi sistemlerin birer oyun olduğu (yapısalcılık sonrasına yanlış biçimde atfedilen bir diğer keşif) dair Gerçeküstücü sezgiyi ifade eder.

98 Truffaut, Hitchcock, s. 218.
99 Bogdanovich, The Cinema of Alfred Hitchcock, s. 44.
100 Hitchcock on Hitchcock'ta 'On Style', s. 291; Truffaut, s. 200.
101 Raymond Durgnat, The Strange Case of Alfred Hitchcock (Cambridge, Mas.: M.I.T. Press, 1974), s. 340.
102 Truffaut, Hitchcock, s. 211.
103 Bogdanovich, The Cinema of Alfred Hitchcock, s. 43.
104 A.g.y., s. 5.
105 Truffaut, Hitchcock, s. 224.
106 Wood, Hitchcock's Films Revisited, ss. 170-1.
107 Truffaut, Hitchcock, ss. 224-5.
108 Wood, Hitchcock's Films Revisited, s. 172.
109 Marshall Deutelbaum ve Leland Poague (yay. haz.), A Hitchcock Reader (Ames, Iowa State University Press, 1986), s. 286'da Margaret M. Horwitz, 'The Birds: A Mother's Love'. Bu iyi deneme, araştırmam boyunca karşıma çıkan en iyi Hitchcock çözümlemelerinden biri.
110 Counts, 'The Making of The Birds', ss. 34-5. Senaryo sayfalarının üçü gösterilmektedir. Kendi özgün bitişini yeniden üreten Hunter, öfkeyle, V.S. Pritchett'ın filmin son halinin 'daha da kasvetli', güdük bitişinden sorumlu olduğunu söyler. Hunter, Me and Hitch, ss. 40, 64-6.
111 Sabotage/ Sabotaj'da deniz kaplumbağaları gerçekten görülür: Londra Hayvanat Bahçesi'nin Akvaryumu'ndaki deniz kaplumbağası havuzu, kalabalık bir şehir otobüsünü yerle bir edip filmdeki çocuğu öldüren bomba olayını düzenleyen iki şeytani suikastçının buluşma noktasıdır.
112 Truffaut, Hitchcock, s. 216.

113 Hitchcock on Hitchcock'ta 'On Style', s. 294.
114 The American Cinematheque, HPI Home Video tarafından yapılan The Men Who Made the Movies adlı diziden Inside Hitchcock (1973).
115 Counts, 'The Making of The Birds', s. 33.
116 A.g.y., s. 26.
117 Truffaut, Hitchcock, s. 218.
118 'Inside Hitchcock' (video).
119 Bkz. Spoto, The Dark Side of Genius, ss. 468-76.
120 Söylentiler büyük olasılıkla 1983'te, Donald Spoto'nun mükemmel Hitchcock yaşam öyküsü The Dark Side of Genius'e dair yazılan dikkatsiz eleştiri yazılarıyla başladı. O oyuncak bebek olayına Spoto'nun değinişi (ss. 467-8), olayı Tippi Hedren'in bana anlatışıyla biraz farklılık gösteriyor.
121 Hunter, Me and Hitch, s. 23.
122 Spoto, The Dark Side of Genius, ss. 452-3. Hitchcock karaktere 'Kız' derken; ona Melanie adını kendisinin koymuş olduğunu iddia eden Hunter, her zamanki gibi yine Tippi Hedren'le ilgili herhangi bir ilişkiden kaçınmakta, *The Birds*/ *Kuşlar* ve Marnie/ Hırsız Kız'ın aldığı ilk soğuk eleştirilerden Hedren'i sorumlu tutmaktadır. Ancak kendisinin *The Birds*/ *Kuşlar*'da çalışmaya başlamasıyla, Hedren'le yapılan ilk mülakat arasında sadece üç hafta geçmiş olduğu ve o süre boyunca Melanie karakterini Hitchcock'un kendisinin akıl etmiş olduğu için, mesele üzerinde hâlâ bulutlar dolaşıyor. Hunter'ın anımsadıklarının her zaman güvenilir olmadığı da, Daphne du Maurier'nin özgün hikayesi diyalogla dolu olduğu halde, hikâyeyle ilgili olarak Hunter'ın, "Tek bir diyalog bile yoktu" demesiyle ortaya çıkıyor. Hunter, Me and Hitch, ss. 23, 12, 10.
123 Tippi Hedren with Theodore Taylor, The Cats of Shambala: The Extraordinary Story of Life with

the Big Cats (New York: McGraw Hill, 1985), ss. 86, 97, 127, 196, 54, 41, 27, 146. Hedren'in Shambala'sını Lifestyles of the Rich and Famous (Aralık 1987) adlı TV programından öğrendiğimde şaşkınlıktan afallamıştım. Yazık ki, bu çiftlikte 1978 tarihli feci bir sel baskınında, Hitchcock'un Hedren'i keşfettiği o siyah-beyaz TV reklam filmi kaybolmuş (s. 226).

124 Truffaut, Hitchcock, ss. 98-9.



Hitchcock ve The Birds/ Kuşlar'da kullanılan elektronik Trautonium

om KİTAPLARI

DENEME

Aşk, Şiir, Bilgelik
Edgar Morin, Türkçesi: Haldun Bayrı

Dönüyordu
Reha Çamuroğlu

Sabah Rüzgârı
Reha Çamuroğlu

Unutma Biçimleri
Marc Augé, Türkçesi: Mehmet Sert

EKONOMİ-POLİTİK

Sahte Şafak
John Gray, Türkçesi: Gül Çağalı Güven

FELSEFE

Kendini Bilmek
Michel Foucault, Türkçesi: Gül Çağalı Güven

İZLENİM

İmparatorluk
Ryszard Kapuściński, Türkçesi: Gül Çağalı Güven

Futbol Savaşı
Ryszard Kapuściński, Türkçesi: Gül Çağalı Güven

OYUN

Mr. Peters'ın Bağlantıları
Arthur Miller, Türkçesi: Tarık Günersel

ÖYKÜ

Bedenlere İnanır mısınız?
Tarık Günersel

İstiridye Çocuğun Hüzünlü Ölümü
Tim Burton, Türkçesi: Tarık Günersel

REHBER KİTAP

Türkiye Fotograf Rehberi
Faruk Akbaş

ROMAN

Amerikan Sapığı
Bret Easton Ellis, Türkçesi: Fatih Özgüven

İsmail
Reha Çamuroğlu

Patasana
Ahmet Ümit

ŞİİR

Zaman Denen Oyuncak
Tarık Günersel

In situ
Patrick Bouvet, Türkçesi: *Aykut Derman*

TARİH

Tarih, Heterodoksi ve Babaîler
Reha Çamuroğlu

Bosna
Noel Malcolm, Türkçesi: Aşkım Karadağlı

...Teknik anlamda en zor filmi olan The Birds / Kuşlar'da, Alfred Hitchcock, suç kavramına olan hayranlığının altında yatan tema olan, doğanın yıkıcı ve vahşi özelliklerini doğrudan yansıtır. Federico Fellini, filmi bir 'kıyamet şiiri' olarak adlandırır. Ben, Kuşlar'ı, Coleridge'in vahşi doğa sahnesi ve femme fatale'lerinden doğan İngiliz Romantizmi'nin merkezine koyuyorum. Filmi ilk kez, gördüğü her şeyden etkilenebilecek bir yeniyetmeyken izlediğimde, şaşkına dönmüştüm. Bu filmi, Hitchcock'un, kadını, çıtkırıldım fettanlıklarından, insanı yumuşatan nazeninliğine kadar, tüm baştan çıkarıcı evreleriyle gösterdiği, cinsel cazibesine yaptığı baştan çıkarıcı bir övgü olarak görüyorum...



1999 yılı, Alfred Hitchcock'un doğumunun 100. yılıydı. 1980 yılında aramızdan ayrılan Hitchcock'u anmak için, birçok ülkede çeşitli etkinlikler düzenlendi. Om yayınevi bu büyük sinema ustasını Kuşlar filmi üzerine Camille Paglia'nın yazdığı bir incelemeyle anıyor...

The Birds / Kuşlar (1963), Hitchcock'un Psycho / Sapık'tan sonra yaptığı filmdir. Daphne du Maurier'nin bir öyküsüne olduğu kadar, Kaliforniya'da kuş saldırılarıyla ilgili gazete haberlerine de dayanılarak yapılan The Birds / Kuşlar, Tippi Hedren'in de ilk rolüdür. Endişe, cinsel güç ve doğanın şiddetine dair bir film olan The Birds/ Kuşlar, Hitchcock'un özüdür. Camille Paglia, bu ustalıklı çalışmasında, filmin estetik, teknik ve masalsı niteliklerini bir araya getirerek, filmin cinsiyet ve aile ilişkilerini resmedişinin bir çözümlemesini yapıyor...

ISBN 975-6827-15-7
9 789756 827154