

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Stanley Cavell

Mutluluğun Peşinde

HOLLYWOOD'UN YENİDEN EVLİLİK KOMEDİSİ



metis

Stanley Cavell

Mutluluğun Peşinde

Hollywood'un Yeniden Evlilik Komedi

Amerikalı felsefeci. 1926'da Atlanta'da doğdu. California Üniversitesi'nde müzik eğitimi aldı. Doktorasını felsefe alanında yaptı. Estetik, etik ve epistemolojiden, Hollywood, sinema, opera ve televizyona kadar çok çeşitli alanlarda eserler verdi. Esasen analitik gelenek, Kıta Avrupası felsefesi ve Amerikan felsefesiyle sanat ve psikanalizi birleştiren çalışmalarıyla tanınan yazarın başlıca eserleri şunlardır: *Must We Mean What We Say?* (Söylediğimizi mi Kastederiz? 1969), *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (Görünen Dünya: Film Ontolojisi Üzerine Düşünceler, 1971), *The Claim of Reason* (Akıl İddiası, 1979), *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida* (Felsefi Pasajlar, 1995), *Cities of Words* (Kelimelerin Şehirleri, 2004).



Metis Yayınları
İpek Sokak 5, 34433 Beyoğlu, İstanbul
Tel: 212 2454696 Faks: 212 2454519
e-posta: info@metiskitap.com
www.metiskitap.com

Metis Sanatlar ve İnsan I Sinema
Mutluluğun Peşinde
Hollywood'un Yeniden Evlilik Komedi
Stanley Cavell

İngilizce Basımı:
Pursuits of Happiness:
The Hollywood Comedy of Remarriage
Harvard University Press, 1981

© The President and Fellows of Harvard College, 1981
Türkçe Yayın Hakları © Metis Yayınları, 2006
Çeviri Eser © Belma Baş, Berke Baş, Deniz Koç Pala

Birinci Basım: Nisan 2010

Yayıma Hazırlayan: Özge Çelik

Kapak Fotoğrafı: Clark Gable ve Claudette Colbert
"Bir Gecede Oldu" filminden bir sahnede, 1934.

Bölüm başlarındaki film özetleri Stanley Cavell'in *Cities of Words*
(Kelimelerin Şehirleri, Cambridge: Harvard University Press, 2005)
kitabından alınmıştır.

Dizgi ve Baskı Öncesi Hazırlık: Metis Yayıncılık Ltd.
Baskı ve Cilt: Yayıncılık Matbaacılık Ltd.
Fatih Sanayi Sitesi No. 12/197-203
Topkapı, İstanbul Tel: 212 5678003

ISBN-13: 978-975-342-736-4

Stanley Cavell

Mutluluğun Peşinde

HOLLYWOOD'UN YENİDEN EVLİLİK KOMEDİSİ

Çevirenler:

Belma Baş, Berke Baş

Deniz Koç Pala



metis



**Emerson'ın deyişiyse, bu adam bayram coşkusu gözlerinde taşıyor,
milyonların nazarı karşısında dimdik duruyor.**

İÇİNDEKİLER

Giriş: Diyalog Sözcükleri • 11

1 Eksiler ve Artılar
Kadının Fendi • 59

2 İhlal Olarak Bilgi
Bir Gecede Oldu • 93

3 Connecticut'ta Leoparlar
Tehlikeli Bebek • 143

4 Önemin Önemi
Philadelphia Hikâyesi • 169

5 Sahte Mutluluk
Cuma Kızı • 205

6 Evlilik Mahkemesi
Âdem'in Kaburgası • 247

7 Aynı ve Farklı
Korkunç Gerçek • 299

Ek: Üniversitede Sinema Araştırmaları • 339

Teşekkürler • 351

Dizin • 357

Benjamin William Cavell'a

Giriş

Diyalog Sözcükleri

BU KİTAPTAKİ yedi bölümün her birinde, 1934-49 tarihleri arasında çekilmiş bir Hollywood filmine ilişkin kişisel deneyimi aktarıyorum. Anlattıklarım iki iddia yön veriyor. İlk iddia bu yedi filmin, sözlü Hollywood filmleri içinde, yeniden evlilik komedisi şeklinde adlandırdığım özel bir tür oluşturduğu. Şahsen, bu gruba giren filmlerin sinemada sesin kullanılmaya başlamasının ardından Hollywood komedilerinin ana grubunu oluşturduğunu, dolayısıyla da sinema sanatı tarihinde tam anlamıyla bir başarı olduğunu düşünüyorum. Ama burada ne bu konuyu doğrudan tartışmaya girişeceğim, ne de açık açık sizi sinemanın sanat olduğuna ikna etmeye çalışacağım. Anlattıklarımaya yön veren ikinci iddiaysa, yeniden evlilik komedilerinin –özellikle de herkesten önce Northrop Frye'in incelediği biçimiyle– Shakespeare tarzı romantik komedi geleneğinin meşgale ve keşiflerinin mirasçısı olması. Frye, eski tarihli çalışması "Komedi Üzerine Düşünceler"de uzun bir eleştiri geleneğini izleyerek Eski Komedi ile Yeni Komedi arasında ayrım yapar: Romantik komedi biçimleri olarak ikisi de, genç bir çiftin mutlu olmak için bireysel ve toplumsal engellerin üstesinden gelmesini ve sonunda dünya evine girerek bireysel ve toplumsal uzlaşmalara varmasını gösterir. Yeni Komedi, beğendiği genç kadını kazanma yolunda önüne yaşlı bir adamın (seneks bir figürün) koyduğu engelleri aşmaya gayret eden genç adamın çabalarını vurgular; oysa Eski Komedi'de, bazen erkek kılığına giren ve bazen de ölüm ve iyileşme gibi bir süreçten geçen, muhtemelen hikâyenin başarılı bir biçimde sonuçlanmasını sağlayacak anahtarı elinde tutan kadın kahramana vurgu yapılır. Yeniden evlilik komedileri dediğim tür, kadın

kahramana vurgusundan dolayı Yeni'den çok Eski Komedi'ye yakın, ancak ikisinden de büyük ölçüde farklı. Esasen ikisinin de önemli bir özelliğini ihlal ediyor, zira kadın kahraman evli; hikâyenin amacı da merkezdeki çifti bir araya getirmek değil, *yeniden* bir araya getirmek, *bir kez daha* bir araya getirmek. Bu nedenle filmde evlilik boşanma tehdidi altında. Dolayısıyla şu soru bizim açımızdan büyük önem taşıyor: Klasik komedi sinemaya taşınırken, bu dönüşüm nasıl olur da gerekli hale gelir?

Filmlerle ilgili bu yazılara genellikle film "okumaları" derim. Film okuması derken neyi kastettiğim veya film türü deyince ne anladığımı (yani filminden ne anladığımla ilgili meseleler), bu konulardaki tartışmalar ilerledikçe açıklık kazanacak. Kitap boyunca altı-yedi tanesinden söz ediyorum, ama okumasını yaptığım filmler dışında da yeniden evlilik komedisi türüne giren filmler var. Buradaki yedi filmi türün ayırt edici özelliklerini taşıyan en iyi temsilcileri olarak, Hollywood'un sessiz dönemindeki muhteşem komedilerin takipçisi sıfatını hak eden filmler olarak gördüğüm için seçtim. Marx biraderlerden ya da W. C. Fields'tan daha mı fazla hak ediyorlar bu sıfatı? Bu soruyu, soytarı komedisini töre komedisinden ayırt ederek yanıtlayabilirim. Yeniden evlilik komedilerindeki karakterlerin, Marx biraderlerin ve Fields'ın karakterlerine kıyasla bu sığa daha layık, daha komik ya da daha derin olmadığını, tek tek ele alındığında oyuncuların komedi türüne özel bir yatkınlık sergilemediğini; buna karşılık yeniden evlilik filmleri olarak bu filmlerin, Chaplin ve Keaton'ın gibi muhteşem filmlerin takipçisi sıfatını daha fazla hak ettiğini söyleyerek de yanıtlayabilirim. Bu tür iddiaları destekleme işini izleyen sayfalara bıraksak, onlara karşı öne sürülebilecek türlü türlü iddianın baskısı altında da geçerliliklerini koruyup koruyamadıklarını görmek için biraz daha beklesek iyi olacak.

Üzerinde durduğum yedi filmin biri hariç hepsi, 1934'ten 1941'e kadar olan yedi yıllık sürede ortaya çıkmış filmler; bu nedenle söz konusu filmlere –ve onlardan ayırt edilmesi gereken bazı diğer filmlere– genellikle otuzların Hollywood komedileri denir. Tartışmalarımızın, neden söz konusu yıllarda ortaya çıkıp sonra yok oldukları meselesini aydınlığa kavuşturması gerekiyor. Bu tarihsel fenomen hakkında duyduğum açıklama –ki bir tür efsane haline gelmiş gibi

görünüyor— otuzların komedilerinin Büyük Buhran dönemi için birer peri masalı olduğu yönünde. Ekonomik buhran döneminde, Hollywood'da, muazzam lüks hayatların ve genellikle inanılmaz miktarda paranın idaresiyle uğraşan insanların resmedildiği bir dünyada geçen aşk filmlerinin çekildiği anlamına geliyorsa, böyle bir açıklamayı reddetmek kolay değil. Lüks hayatlar ve inanılmaz miktarda para yalnızca bu dönemin Hollywood filmlerine özgü olsaydı ve Hollywood'un lüks hayat ve har vurup harman savurma filmleri yeniden evlilik türüne uygun düşen filmlerle sınırlı olsaydı, ilgimi çeken filmleri ekonomi açısından yorumlamaya ya da bu türün ortaya çıkışını ekonomik nedenlere dayanarak açıklamaya yönelebilirdim. Ama işin aslı başka türlü olduğundan, söz konusu biçimle ilgili bu açıklama beni tatmin etmiyor.

O dönemde çekilen ve "Büyük Buhran döneminin peri masalları" tanımına daha uygun düşen komediler var. Mesela *Bir Milyonum Olsaydı / If I Had a Million* (1933), kendilerine tesadüfen bu kadar para verilen çeşitli insanların başından geçenleri konu alır. Ancak bu, belirli ekonomik gerçekliklerden ya da fantazilerden ziyade, dileklerin kabul edilmesinin kestirilemeyen sonuçlarıyla ilgili o eski peri masalı temasının yansıması gibidir. İsterseniz buna ekonominin alanından tamamen kaçma fantazisi diyelim.

Ya da daha ünlü bir film olan *Yanına Alamazsın / You Can't Take It with You*'ya (Frank Capra, 1938) bakalım. Dürüst ama yoksul bir genç kızla (Jean Arthur) zengin bir adamın (Edward Arnold) oğlu (James Stewart) birbirine âşıktır ve evlenmek istemektedir; oğlanın babası, o dönemde ticaret hayatındaki en kârlı işe atılıp bir mühimmat fabrikası açmak için, kızın tüm arkadaşlarının ve komşularının evlerini satın alıp onları mahalleden atma planları yapmaktadır; bu planların önündeki tek engel, kızın çok sevdiği büyükbabasıdır (Lionel Barrymore); ama ikisinin de bunlardan haberi yoktur. Büyükbaba evini satmamakta kararlıdır ve fabrika da sermayedarın satın almış olduğu on iki blokluk alanın geri kalanına her nasılsa sığmayacaktır. Büyükbabanın evi satmak istememesinin ardında çeşitli nedenler yatmaktadır: Biri, tüm mahalleyi yıkımdan sadece kendisinin ve evinin kurtarabileceğini bilmesidir. Başka bir nedenle, torununun babasıyla iki arkadaşının tüm zamanlarını evin bod-

rumunda bir şeyler icat ederek ve üreterek geçirmeleridir. Sırf eğlence olsun diye havai fişek yapıyorlardır, bu yüzden bölge polisi onların Komünist olduğunu düşünecektir. Üçüncü bir neden, bu evde mutlu bir evlilik yaşamış olmasıdır; torunu doğmadan önce ölmüş olsa da, karısı, hatta karısının tatlı kokusu hâlâ evin içinde, özellikle de torununun kaldığı odadadır.

Kızın, kendi ailesiyle oğlanın ailesi arasındaki farklılıklara dayanamayarak ortadan kaybolmasıyla birlikte, evi satmamasının nedenleri hükmünü yitirir. Büyükbaba neredeyse dakikasında evi oğlanın kötü kalpli babasına satar ve torunu için yeni bir ev kurmayı, onu mutsuz eden şeylerden uzaklaştırmak için taşınmayı planlar. Bu romantik ev imgesi, Emerson'ın bize vaat ettiği gibi her gün duyurulan hevesin ve kabullenişin imgesi, sona doğru hayatını orada bırakıp taşınmaya hazır olarak, *Vişne Bahçesi*'nin güçlü finali gibi bizi sarsmayı amaçlar. Peki kaçınılmazlık bunun neresindedir? Büyükbaba bu evi yanına alabilir, daha doğrusu satıştan kazanacağı parayla yeni bir ev alabilir. Öyleyse bunu yapması neden *gerekli*dir? Bu iyi kalpli ihtiyarın, herkesi istediği şeyi yapmaya ve mutlu olma cesareti göstermeye teşvik eden bu Emersonvari bilge adamın, erkek arkadaşıyla sorun yaşayan yetişkin torununun peşinden gitmesi gerektiği için anında tüm mahallesini yıkıma terk etmeye razı olmasının neresi inandırıcıdır? Mutlu olmaya cesaret ettiğini mi gösterir bu? Yoksa et tırmaktan ayrılmaz atasözünün doğru olduğunu mu kanıtlar? Tam da Emerson'a özgü bir duyarlık! Yoksa Büyükbabanın, tam da oturduğu mülkün sahibi tek mahalle sakini olduğu için, mahalleliyle dayanışması çoğunlukla lafta kalan ve sonuçta küçük iyi insanlardan ziyade büyük kötü insanlara yakın biri olduğunu mu anlamalıyız? Filmlerinin sonları sorunlu da olsa Capra, isteseydi bu denli kör parmağım kör gözüne bir açığa vurma ve değer çatışmasından kaçınabilirdi kuşkusuz. Örneğin evi (komşular için) kurtarabilirdi, tıpkı birkaç yıl sonra *Şahane Hayat / It's a Wonderful Life*'ta (1946) küçük insanlardan para toplayarak evi ve aileyi kurtardığı gibi. Ya da genç adam parayı bir biçimde bulabilirdi, kız da bunu öğrendiğinde döner ve...

Açıkçası Büyükbabanın sebepleri konusunda daha inandırıcı bir açıklamaya ihtiyacımız var. Torununun peşinden gitmesinin ne-

deni, kızın o olmadan kendini toparlayamayacağını düşünmesi değil, kendisinin torunu olmadan yapamayacağına inanmasıdır. (Evi genç adama satmaya hazır olmayabilir.) Torunu onun yaşamının tadı tuzudur. Hayatın tadıyla toplumsal dayanışma çatıştığında bir trajedi yaşanabilir ve dünyamızda kaçınılmaz olarak çatışacaktır da. Dahası, Büyükbaba sonunda haklı çıkar. Planlarını duyan kız ona engel olmak için geri gelir; adamın yaptıkları, oğlanın babasının kalbinin yumuşamasını, yani yapmak istediği şeyi yapma cesareti bulmasını sağlar; artık mühimmat üretmek yerine (bu iş sadece midesine ağrılar girmesine yol açmaktadır) mızıka çalacaktır. Bunu silah kısıtlaması sorununa genel bir çözüm olarak sunmadığımız sürece, mahalle örgütlenmesine ilişkin bir değerlendirmeden ziyade kuşkusuz Ütopyacı bir cemaat hayali niteliği taşıyan filmin değerinin anlaşılabilirliğini umuyorum. Vizyonun anlamı örgütlenmenin umut, umudun vizyon gerektirmesi değildir pek; daha ziyade mutluluğun, iktidardakilere karşı çıkmanın ötesinde, onları ya da ardıklarını eğiterek kazanılacak bir şey olduğu yönündedir. Başka bir deyişle, insanın mutlu olması için, ihtiyaçlarının mevcut halleriyle daimi ve dolu dolu tatmini değil, incelenmesi ve dönüştürülmesi gerekir.

Tüm kalbiyle (sözgelimi Platon, Rousseau, Thoreau ve Freud'un dile getirdiği) böyle bir düşünceye katılanlar bile, bunun insana dair her bağlamda geçerli olduğunu söylemeyecektir. Bu sadece tatminin yeterli olduğu bağlamlarda geçerlidir; lüks ve boş zaman gibi, salt gerekliliklerin ötesinde bir şeyin söz konusu olduğu durumlarda. İşte bu nedenle filmlerimizin hepsi zenginliği aşikâr mekânlarda geçer; bu mekânlardaki kişilerin insan mutluluğundan söz edecek boş zamanları vardır, dolayısıyla kendilerini gereksiz yere ondan mahrum edecek zamanları da. Bu arada yeri gelmişken belirtelim: Emerson "Tarih" adlı denemesinde, bu ortamları en baştan nasıl anlamlandırdığımızı bildiğim en iyi biçimde dile getirmiştir: "Gayriihtiyari, hep üstün varlıklarmışız gibi okumamız manidardır... Zenginleri takdir ederiz çünkü görünürde insana, yani kendimize yakıştırdığımız özgürlük, güç ve zarafete sahiptirler. Stoacıların, Doğuluların ya da modern denemecilerin bilge insan için söylediği her şey, onun olmadığı ama olabileceği kişiyi tanımlar."

Ancak az önce inanılmaz miktarlarda paranın idare edilmesinden söz ederken, miktarın ille de bu kadar fazla olması gerektiğini kastetmedim, sadece hatırı sayılır olması gerektiğine işaret etmek istedim. *Bir Gecede Oldu / It Happened One Night*'ta Clark Gable on bin dolarlık ödülle ilgilenmez, kuruşu kuruşuna 39,60 dolarının kendisine geri ödenmesinde ısrar eder. Bu filmlerdeki ekonomik meseleler, tüm belirsizlikleriyle, daima manevi meselelerin mecazlarıdır. (Tam tersinin de geçerli olduğu, yani manevi çelişkilerin de ekonomik çelişkilerin mecazları olarak yorumlanabileceği inkâr edilemez. Bu çatışmalar yorumun yönüne ilişkin çatışmalarla, örneğin paranın ve onu elde etme biçiminizin size neler yaptırabileceği meselesiyle bağlantılıdır.) Amerikan yapımı romantik ya da Ütopyacı eserlerden bekleyebileceğimiz budur. Tıpkı Gable'ın alacağı gibi, Thoreau'nun evini inşa etmek için harcadığı meblağ da kuruşu kuruşuna bellidir: 28,125 dolar. Her iki durumda da bu adamların amacı –ifadesiz yüzlerle– kendilerini şeylerin, hayatın bedelini, neyin değerli olduğunu neyin olmadığını bilmeyen insanlardan ayırt etmektir. Filmlerimizin geçtiği ortamlarda, karakterlerin kendileri ve birbirleri hakkında zekice ve eğlenceli konuşmalar yapmaya zaman bulmalarını ve bu zahmete katlanmalarını beklememiz, klasik trajedi ortamlarından ve karakterlerinden üstün bir şairanelik beklememiz kadar kaçınılmazdır. En önemli görevimiz zamanlarını neden böyle kullandıklarını, söyledikleri şeyleri neden söylediklerini keşfetmektir. Filmlerin ayrıntılarına girmeden onların ne olduklarını, onları ortaya çıkaranın ne olduğunu anlamayı beklememeliyiz.

Filmlerin kendi ortaya çıkış nedenlerine ayna tutabileceğini, dolayısıyla sözgelimi Büyük Buhran dönemini deneyimlememiz ve anlamamızla ilgili olabileceğini varsayıyorum. Yani *Bir Gecede Oldu*'nun açlık ya da açlık duymak hakkında bir film olduğunu; burada açlık duymayı hayal etmenin, özellikle de daha iyi, daha doyurucu bir yaşam biçimini hayal etmenin metaforu olarak gördüğümü söylüyorum. Filmde, küçük bir simgesel anlam sistemi oluşturan bazı yiyecekler vardır. Ayrıca "Buhran vinyeti" diye tanımladığım şeyde, açlıktan bayılan bir kadın da vardır. Sembolizmin bu vinyetle ilişkisi nedir? Capra, çaresizlik çağında aylak aylak zaman geçirme meselelerine odaklanmasına yöneltilebilecek eleştirilerin önünü

kesmek için mi bu vinyete sarılmıştır? Yoksa bize bir çözümünü sunması gereken açlık sorununa çözüm bulamadığını böylece itiraf ederek, bu konudan sapmasını mazur göstermek için mi? Yoksa Büyük Buhran'ı kullanarak, halk olarak gerçekten neden dolayı buhanda olduğumuzu, bayılmamıza hangi açlığın yol açtığını mı sormaktadır? Böyle anlaşılacaksa, ahlaki açıdan, peri masalları uydurmaktan daha da beter değil midir yaptığı? İnsanın çilesini estetize etmeye ya da aşkınlaştırmaya, ekmek kuyruğundaki bir adama "İnsan sadece ekmele yaşamaz" demeye benzemez mi bu?

Öyleyse bu, kendini çağının acılarına açan tüm ciddi sanat eserlerinin, sözelimi James Agee ve Walker Evans'ın *Let Us Now Praise Famous Men* (Şimdi de Erdemli İnsanları Övelim) adlı ünlü çalışmalarındaki o muhteşem yazı ve fotoğraflarının; keza yüz yıl önce "sessiz melankoli"de yaşayanlardan söz eden Emerson'ın ve "suskun, çaresiz yaşamlar" süren insan kitlesini tanımlayan Thoreau'nun girmesi gereken bir risktir. Emerson ve Thoreau ulusun bunalımını nasıl algılıyorlarsa öyle tasvir ettikleri kişiler için değil de başkaları için mi yazıyorlardı? Bu insanlardan başka kim vardı ki? Yoksa algıladıkları çaresizliğin özünde manevi, yani bir aşkının görebileceği türden bir çaresizlik olduğu ve dolayısıyla bunun o kadar da ciddi olmayan bir açlığa işaret ettiği mi anlaşılmalı? Sanki insanların para kadar onların yazdıklarına da ihtiyacı yokmuş gibi, muhtaç gördüklerine yardım etmeyi reddetmekle suçlanmanın ne olduğunu biliyorlardı ve bu suçlamayı açıkça yanıtlıyorlardı. *Walden*'in ortalarına doğru Thoreau, John Field adlı birinin ve ailesinin yoksul, yetersiz bir yaşam sürmeye devam etmelerine kızar ve kendisi gibi hesap yapmadıkları için onları azarlar. Bu pasajın –sertliği gayet bariz olmasına karşın– Emerson'ın "Özgüven"indeki bir bölümden daha sert olup olmadığını bilmiyorum. Zira Emerson bu denemesinde şunları yazar: "Bugün iyi bir adamın yaptığı gibi, yoksulların halini iyileştirme yükümlülüğümünden bahsetmeyin sakın. Onlar benim yoksulum mu?" Yani, onları yoksullaştıran ve yoksul kalmalarına yol açan ben değilim; bir yoksulun durumunu iyileştirebileceksem de bunu ancak dehamın çağrısına kulak vererek yapabilirim. Ama insanın bu tür bir çağrıya kulak verebilmesi için işinin değerine inanması, sözelimi yol gösterici ve kurtarıcı gücüne gerçek-

ten saygı duyması gerekir.

Kitapta ele alacağımız filmleri yapan kişilerin –Frank Capra, Leo McCarey, Howard Hawks, George Cukor, Preston Sturges– ilkesel olarak eserleri için böyle bir iddiada bulunmadığı gayet açık değil mi? Bu ilkeye göre sinema ya da Amerikan filmleri veya Hollywood komedileri (en azından sessiz sinema döneminden sonraki-ler) böyle bir kılavuzluk yapamaz mı? Buna niye inanalım ki? Kuşkusuz bu filmler, hayranlarının herhangi biri ya da hepsi tarafından, sözgelimi manevi mesellerden çok peri masalları olarak *algılanabilir*. Ama Kutsal Kitap da benzer biçimde algılanabilir, Emerson ve Thoreau da, Marx, Nietzsche ve Freud da. İyi yazarlardan, bir nesneyle ilgilenmenin o nesneyle ilgili deneyimimizle ilgilenmek anlamına geldiğini öğreniriz; dolayısıyla bu filmlere duyduğum ilgiyi incelemek ve savunmak, yaşamımın onlarla geçirdiğim anları ve parçalarındaki deneyimime olan ilgimi incelemek ve savunmak anlamına geliyor. Bu da benim için eleştiri sürecini, yani şimdiye kadar düşünüldüğü, daha doğrusu benim düşündüğüm şekliyle eleştiri-yi, diyalogun doğal bir uzantısı olarak savunmak demek. (Ayrıca diyalogu, diyalogla ilgili o sözün doğal olarak cık oturduğu bir şey gibi görüyorum. Buradaki diyalog için de geçerli bu.) Bu savunmanın bir kısmını, söz konusu filmlerin diyaloga ilişkin fikirler (hakkında bir diyalogun parçaları) ile ilgili bir incelemeden ibaret olduğu ve insanın kendi deneyimine ilgi duymasının anlamı üzerine bir inceleme olduğu ortaya çıkmaya başladıktan sonra yapacağım.

Filmleri bir dönemin kaçış yolu olarak görmek yerine, benim yaptığım gibi ele almaya karşı bir direnç olacaktır. Buhran kavramını bir kenara bırakmadan önce, döneme ve o dönemde yazılanlara dair deneyimlerini özenle gözden geçiren Malcolm Cowley'nin, ele aldığımız filmlerin ortak tarafı olduğunu düşündüğü üç noktayı vurgulamak istiyorum.¹ Benim dikkatimi çeken aşkını olanağın, Cowley'nin dönemin Altın Çağ inanışı dediği şey olduğu anlaşılıyor; zira sözleri, Buhran'ın altında bir tür coşku görülebilmemiş gibi bir izlenim yaratıyor. Cowley dönemin birçok iyi romanında ölüm ve yenden doğum temalarının yer aldığından bahsediyor, ayrıca insanın

1. *And I Worked at the Writer's Trade*, New York: Viking Press, 1978.

saygın olduğunu doğrulayan bir sürü tanık buluyor. İlerledikçe, ele aldığımız filmlerde bu temaların tuhaf biçimde hassas roller oynadığını göreceğiz. Ancak bunu görmek için, öncelikle görünürlere biraz kuşkuyla yaklaşmayı öğrenmemiz gerekecek. Örneğin psikolojik açıdan, değişimin önünü itibarsızlık tıkıyormuş gibi; ya da toplumsal açıdan, toplumun bir kısmının itibarı karşı tarafın itibarsızlığının nedeni, düzenin altüst olduğunun kesin bir göstergesiymiş gibi, itibarsızlığa katlanmaya razı olmak, kahramanlarımız için bir erdem sayılacak.

KENDİMİ NASIL savunursam savunayım, Hollywood filmlerini zaman zaman temel düşünce eserleri ışığında değerlendirmenin yol açacağı tepkilerden bihaber değilim. "Akıl ve Hayal Gücü: Entelektüel Soruşturmanın Sınırları ve Önkabulleri" başlıklı bir üniversite sempozyumunda sunduğum, bu kitabın ikinci bölümündeki, *Bir Gecede Oldu*'ya odaklanan makalemin taslağını oluşturan bildiriye hazırlarken, bu durumun nasıl tepkilere yol açabileceğini iyice anladım. Bu makale, öğretisi modern çağın en ciddi felsefi başarısı sayılmaya layık olan İmmanuel Kant'ın düşüncelerini ele alan ve ki-taptaki en uzun felsefi yorumu oluşturan parçayla başlıyor. Bu başlangıcı da bir Frank Capra filmine, üstelik sinema açısından değerli bile sayılamayacak, kötü ve sıkıcı, yabancı olan veya yabancı görünen, sessiz bir şeye dair bir tartışma takip ediyor. Sınırlarla ve sınır ihlalleriyle ilgilenen bir tartışmaya katılırken, makalemin konuları uygunsuz bir biçimde yan yana getirip küçük bir ihlali cisimleştirmesini istemiştim elbette. Sempozyumda o makaleyi tartışmaya bu sınır ihlalinin, yani belirli bir tepki çekmek ve bunu ifade etmek istememin üç nedenini açıklayarak başlamıştım.

Bu vesileyle öncelikle, benim anladığım şekilde felsefenin bünyesi gereği tepki çekici olduğunu belirtmiştim. Felsefe, yaşamlarımızın temellerini huzursuz etmeyi, bunun karşılığında da sadece kendisini sunmayı hedefler. Bunu da uzman bilgisine, sıradan insana kapalı bir şeye dayanarak yapmaz – elbette o insan felsefi süreç ve amaç tarafından bilgilendirilmeye açık olduğu sürece. Wittgenstein, kendi yapıtlarına yöneltilen "ilgi çekici, yani büyük ve önemli

olan her şeyi yok eder gibi görünüyor" şeklindeki eleştiriyi dile getirir. Bu eleştiriyi, sanki bu yok ediş başka türlü bir yok ediş kadar önemli ya da dehşet verici değilmiş gibi, sanki başka türlü yaşama şansımız varmış gibi, yok ettiğinin "kâğıttan evlerden başka bir şey olmadığını" söyleyerek yanıtlar.²

İkincisi, katılımcıların deneyimlerinin ve zevklerinin bir ölçüde ortak olduğunu düşünerek, sempozyumu fırsat bilip birlikte iyi vakit geçirmenin sınırlarına dair bir soru ortaya atmak istemiştım. Bu, ortak kültürel mirasımız dediğimiz şeyin sınırlarını ya da yoğunluğunu sınamanın bir yolu olacaktı. Bu konuya, birkaç katılımcının, Kant'a aşına olmayanların ilk sayfalardaki iddialarımı (ve belki de son sayfalardaki yankılarını) anlamlandırabilmeleri için Kant'ın görüşlerinin kabataslak bir özetini sunmamı istemeleriyle odaklanmıştım. Kant hakkında yazdıklarım zaten kabataslak olduğundan, istenenin belki kısa bir ansiklopedi maddesini andıran, giriş niteliğinde bir özet olduğunu varsaydım. Bu metin türü, ne kadar değerli olursa olsun, benim amacım açısından tümüyle yarıarsızdı. Örneğin, dinleyiciyi, Kant'ın görüşünü ortaya koyuşumdaki özgünlükleri tartacak bir konuma yerleştirmezdi. Her halükârda, amaçlarımdan biri tam da ortak kültürel miras meselesini tartışmaya açmaktı. Yeni bir kabataslak özet talebinde bulunmaları, bir Hollywood filmiyle yakından ilişkili olan taslağımda başvurduğum bir noktanın, Kant'ın Amerikan entelektüellerinin ortak kültürel mirasının bir parçası olmadığını göstergesi. (Bu belki de sadece Alman ya da Orta Avrupa'lı olmadığımız anlamına geliyordur.) Fakat Batı uygarlığının modern çağdaki tartışmasız en önemli felsefi başarılarından biri de mirasımızın bir parçası değilse, ne mirasımızın parçası olabilir ki? Bir Hollywood filmi hakkında birazdan yapacağım tartışma bir yanıt ya da bir yanıtın belirli bir simgesi yerine geçebilir. Ancak bu, muğlak bir yer olacaktır. Örneğin, miras olarak kitaplar yerine filmlere sahibiz dememek gerekir. Birincisi kitaplarımız da var; ikincisi filmlerimizin ortak olup olmadığı da, filmlere "sahip olmanın" ne demek olduğu da belli değil; üçüncüsü de "kitapların yerine filmler" der-

2. *The Claim of Reason*'ın (New York: Oxford University Press, 1979) önsözünde Wittgenstein'in sözlerini biraz daha farklı ele alıyorum.

ken buradaki "yerine"nin anlamı belli değil. İşin doğrusu, bildiğim kadarıyla Kant'ı benden öğrenemezsiniz, özellikle de ayaküstü, hemen şimdi. Zaten sırf entelektüel anlamda ortak bir şeyimiz olsun diye böylesi bir çabaya girmeye değer mi? Buna karşılık su götürmez bir gerçek var: Yakın zamanda izlediyseniz, bir Hollywood filmi bazı ilintili konularla birlikte benden hemen şimdi öğrenebilirsiniz. Peki bu ortak noktamız olmaya geçecek bir şey midir?

Kant'la Capra'yı yan yana getirişim, insanın neyin yapmaya değer olup neyin olmadığını kendisi deneyimlemeden önce bilemeyeceğini, Capra'nın ya da Kant'ın değerinin önceden bilinmeyeceğini göstermeyi hedefliyor. (Bazıları bunun miras aldığımız hiçbir şeyin kutsal olmadığı, dahası sadece Amerikalı olduğumuz anlamına geldiğini düşünebilir.) Capra örneğinde, sadece müthiş zekâmızı hemen her konuda işletmek, mesela araştırmak ve doğaçlama yapmak konusundaki becerimize güvenmiyorum. Daha yapım aşamasında film üzerinde etkili olan bir zekâyı ele alacağız, bu yüzden belki de doğaçlamanın ne olduğunu ve nasıl bir önem taşıdığını düşüneceğiz.

Belki de düşünmeyeceğiz; bu da benim tepki çekme ve tepkiyi ifade etme amacıyla, sınırları ihlal ederek ilgi alanlarımı bir araya getirişimin reddi anlamına gelecek. Bu belki de benim tepkimi çekecek (çünkü bana entelektüel açıdan kayıtsızlık ve ihmâl gibi görünecek). Film ve felsefeyi bir araya getirmemin üçüncü nedeni de işte bunu kabul etmem.

Bu girişimleri ve bir araya getirilişlerini, onları deneyimleyişimize tabi tutmak –yani bu girişimlerle kurduğumuz ilişkiyi değerlendirmek– deneyime dayalı olduğu kadar da kavramsal bir iştir; deneyimlerimizin dayatmasıyla değil de kılavuzluğuyla hareket etmeye yönelik bir taahhüttür. Bunu insanın kendi deneyimlerini gözden geçirmesi olarak yorumluyorum. Felsefenin büyük ve önemli olan her şeyin deneyime teslim edilmesini gerektirdiğini, Wittgenstein'dan yaptığım alıntıyla az önce belirtmiştim. Bunu felsefe kuramının alt edilmesi olarak görenler varsa, felsefi anlamda kuramı alt etmenin doğru yönteminin, inceleme konunuz olan nesne ya da eserin, size onu nasıl inceleyeceğinizi öğretmesine izin vermek olduğunu vurgulamak isterim. Aynı zamanda pratik bir tavsiye olarak görüldüğü sürece, buna kuramsal bir tavsiye denmesine itiraz et-

mem. Felsefeciler haklı olarak, bir felsefe yapıtının size onu nasıl inceleyeceğinizi öğretmesine izin vermek ile bunu bir filmin yapmasına izin vermenin farklı şeyler olduğunu vurgulayacaklardır. Birincisinin nasıl yapılacağını açık olduğunu, ikincisinin nasıl yapılacağınınsa son derece muğlak olduğunu söyleyeceklerdir. Ama ben bu ikisinin o kadar da farklı olmadığını düşünüyorum.

BİR FİLM OKUMASI bizi sürekli o film deneyimine, daha doğrusu bu deneyimle ilgili aktif hafızaya (ya da bu deneyimi edinmeye aktif katılımımıza) başvurmaya çağırır. Bana öyle geliyor ki, kameranın gösterdiği her hareketin ve konumun ve bunları gösteren kameranın her hareketinin ve konumunun ayrıntılarının, filmin temel meselesini belirlemekte çok önemli olabileceğine inanma eğilimindekilerin (yani önemsedığınız bir filmin görsel niteliklerinin, önemsedığınız bir edebi metnin sözel nitelikleri gibi ilgi çekebileceğine inananların) bile, filmde söylenen her *sözün* aynı ciddiyetle ele alınması gerektiğine inanması zordur. Sayfalara yazılmış diyalogları oluşturan sözcüklerin, onlara yüklediğim anlamı taşıyamayacak kadar zayıf göründükleri doğrudur. Bir bakıma doğrudur bu; sözcüklerin sayfadan alınması ve bellekte yeniden perdeye yerleştirilmesi gerekir. Bu zorunluluğu unutmak doğaldır, çünkü sözcükler sayfa üzerine aktarılabilir ama hareketli imgeler aktarılamaz; dolayısıyla sayfa üzerindeki sözcüklerin işi sizin yerinize yaptığını düşünürsünüz, oysa yapacağınız iş sadece uygun biçimde kaydedilmiştir. Açık bir hatırlamayı ya da canlı bir hayal gücünü şimdilik bir yana bırakırsak, söz konusu ortamlardaki bu oyuncuların sarf ettiği sözlerle gösterdiğim ilgi yersiz ya da abartılı görünebilir, hatta görünmelidir de. (Benzer bir durum tiyatro oyunu okurken de yaşanır: Ibsen'in sözleri bile, şöhretleriyle karşılaştırıldığında, sayfa üzerinde çok etkisiz görünebilir. Yeri gelmişken, görsel bir araç olduğunu inkâr etmeden, sinemanın bir drama aracı olduğunu da hatırlatmış olalım.) Bir filmin anlarını yeniden deneyimleyen ve ifade edenlerin, filmleri (yeniden) deneyimlemeyenlere çoğunlukla anlaşılmaz (bazen de deli gibi hevesli) gelmesi, filmler hakkındaki diyalogların doğasının tipik bir örneğidir. Filmler hakkındaki diyalogların taşıdığı bu

riskin kaçınılmazlığının, filmlerin (en azından burada odaklandığımız türden filmlerin) kendi içindeki diyalogu açığa çıkardığını düşünüyorum. İlk izleyişimizde dikkatimizi çekmeden geçip giden, geçip gitmesi hedeflenen, fark edilmeyecek denli önemsiz sözler, bir sonraki izleyişimizde yankılanır ve bir anlamlar ağı dahilindeki içerimlerini ortaya koyar. Böylece filmlerde geçen sözler, gündelik konuşmalardaki sıradan sözlerin mimesisi olduğunu ilan eder. Dolayısıyla bu tür filmler söz konusu olduğunda, senaryo yazma ve film çekmedeki ustalık, bu tarz bir mimesis ustalığı gerektirir.³

Bir Amerikalı –ya da kendini Amerikalı sayan biri– deneyimini kontrol ederken Emerson ve Thoreau'nun uyguladığı ampirizme teslim olabilir. Burada insanın deneyimine başvurmasının ve onu incelemeye tabi tutmasının yanında, hissiyatı yakalamasını da kastediyorum. Bunların da ötesinde, belirli anlarda *durmasını*, ilgi alanından başka tarafa yönelmesini; beklenen, alışlagelmiş çizgisinin dışına çıkarıp deneyiminin kendisini, kendi yolunu bulmasını, yani dikkat çekmesini sağlamasını kastediyorum. Bu eylemin değeri, insanın deneyimini güvenilir kılacak denli eğitmesinde yatar. Öyleyse felsefi açıdan önemli noktası da, eğitimin güvenden önce gerçekleştirmemesidir. Bu yüzden mantıksal olarak Emerson Heves'e başvurmak zorunda kalır. Ancak yine de Kant'ın Amerika'daki mirası (ki bu da deneyimden önce değil miydi?) aşkıncılığın ortaya çıkışı açısından hayati önemdedir, dolayısıyla da Emerson'ı Emerson, Thoreau'yu Thoreau yapan şeyin bir parçasıdır. Onların da teşvikiyle, deneyimimizi anlatacak sözleri bulma konusundaki istekliliğimizle ortaya çıkan bu güven olmadan, deneyimimize ilgi göstermeden, kendi deneyimimiz konusunda otorite sahibi olamayacağımızı öğreniriz. (Benzer bir biçimde, *The Claim of Reason*'da [Akıl İddi-

3. Beckett'in tiyatrodaki mimesisin bu noktasını yakalamanın yeni bir yolunu bulduğunu düşünüyorum (bkz. "Ending the Waiting Game: A Reading of *Endgame*", *Must We Mean What We Say?* içinde, Cambridge: Cambridge University Press, 1976, s. 128-30). *Bir Gecede Oldu*'nun güvenilir bir transkripsiyonu, bir dizi baştan aşağı yanlış tanım ve "sahne yönlendirmesiyle" birlikte, editörlüğünü Lorraine Noble'in yaptığı "Four-Star Scripts"te (New York: Doubleday, Doran and Co., 1936) bulunabilir. Başlıca yeniden evlilik komedilerinden *Âdem'in Kavgası*'nın senaryosu da yayımlanmıştır (New York: Viking Press, 1972).

ası] insanın kendi tarihinde sessiz olmasından bahsetmiştim.) Bu otoriteyi, insanın kendi deneyimiyle ilgilenme hakkı olarak görüyorum. Bir öğretmenin en büyük faydası, öğrencilerini bu otoriteyi bulmaya teşvik etmesidir sanırım; bunu yapmazsa, ezbercilik kaçınılmaz olur. İşbirliği yapmasak, minimum uygarlık koşulları altında dünya bizi bu otoriteden koparmayı başaramazdı. Bunu deneyiminizi dünyaya dayatmamayı ve dünyanın deneyimimizi dayatmasına izin vermemeyi öğrenmek olarak görebiliriz. (Bunlar Kant'ın bağınazlık ve batıl inanç olarak adlandırdığı akli çarpıklıklardır.) Bilinç özgürlüğünü öğrenmek, dolayısıyla da uygarlaşmak olarak görebiliriz. Böyle bir konumdan gelmediği sürece, örneğin sinemanın değerine dair tezler bizi neden ilgilendirsin ki?

Deneyime dair bu görüş için, verili bir deneyimi nihai olarak kabul etmemek ve deneyimle nesnesini birbirleriyle sınamak hayati önemdedir. Bunun için, örneğin "iyi karşılaşma" gibi bir kavramın devreye girmesi gerekir. Yazarlık ve bestecilikte olduğu gibi, okurluk ve dinleyicilikte de ilham gelmesi diye bir şey muhakkak vardır. Bir insanın bir yapıtla müteakip karşılaşmaları ille de birbirine eklenmek zorunda değildir; bir karşılaşma, daha önceki karşılaşmaları altüst edebileceği gibi etkilemeyebilir de. Değerli bir eleştirmen, farklı nesneleri birbirinden nasıl ayırabiliyorsa, kendi deneyimlerini de birbirinden ayırabilir. İnsanın önemseydiği bir yapıt, okuyup bıraktığı bir şeyden ziyade zaman içinde okuyuculuğunu sürdürdüğü bir şeydir; tıpkı insanın önemseydiği her türlü ilişkide olduğu gibi, burada da aradaki bağlantı sürer gider. (*Walden*'da, Thoreau'nun Homeros'u masasında açık durmaktadır. Felsefe metinlere değer vermeyle ilgili bir mesele olsa da, felsefenin öncelikli görevi tartışma değil tefekkürdür; zira bu değer verme nihayetinde metinden *ayrableceğiniz* bir sonuç bölümünde ifade edilemez.) Ne var ki yakın zamana kadar, film kültürümüzdeki –ve tabii başka alanlardaki– her şey, tek bir izleyişte edinilen deneyimi standart olarak benimsemek üzere anlaşılmış gibiydi. Bana öyle geliyor ki insanların büyük çoğunluğu, kimi kişisel ya da sıradışı takıntıları dışında, her filmi hâlâ bir kez izliyor; eleştirmenler de eleştirilerini tek bir izleyişten sonra, büyük olasılıkla pratikte sınanamayacak şeyler söyleyerek yazıyor. Tüm diğer sanat dallarında, değer verdiğiniz sanat

yapıtına –en azından bir röprodüksiyonuna– dönüp bir kez daha bakma şansına sahip olmayı beklemek görece normal karşılanıyor. Eski filmleri gösteren sinemalar, sinema üzerine üniversite programları, televizyonun eski Hollywood filmlerine bağımlılığı ve belki de her an bir yenisi çıkan video diskler ve kasetler bu beklentileri değiştiriyor. Salt pratikteki bu değişimler –diğer sanat dallarında olduğu gibi– sinemanın tarihini de bugünkü sinema deneyiminin bir parçası haline getirme noktasına ulaşırsa, bu durumun filmleri deneyimleyişimizde sinemanın kuruluşundan bu yana gerçekleşen en büyük gelişmeyle sonuçlanacağını tahmin ediyorum.

FELSEFEYLE filmi birleştirmenin yol açacağı birtakım tepkilere davetiye çıkarma konusundaki itirafımı henüz tamamlamadığımı itiraf etmeliyim. Çünkü bu ikisinin birbiriyle yüzleştirilmesinin kesinlikle gerekli olduğuna dair sağlam bir inancım var ve bu da her ikisine olan ilgimin bir parçası. Sinema açısından bakarsak, filmle- rin hangi açılardan bir tür felsefe olduğunu daha önceki yazılarımda belirtmiştim: Film içsel olarak özdeşünümseldir, kendisini o yoğun spekülasyon isteğinin kaçınılmaz bir parçası sayar;⁴ ufuk açıcı türlerinden biri –yani bu kitabın konusu olan yeniden evlilik türü– felsefi diyalogların sergilenmesini gerektirir, böylelikle de felsefi tartışmaların nedenlerinden birini sergilemeyi üstlenir. Bu özelliklerin aşağı yukarı tüm önemli sanatlar için geçerli olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla göstermeye çalıştığım asıl şey, felsefenin –daha pek çok şeyin yanı sıra– estetik bakımdan da anlaşılması gerektiği.

Felsefe açısından bakacak olursam, felsefenin sinemaya yakın bulduğum tarafını Emerson'ın bir başka pasajından, bu kez "Amerikalı Akademisyen"inden bir alıntıyla göstermek isterim:

4. Filmin aracını kabul etmesi (veya tanımlaması) ile ilgili olarak bkz. *The Word Viewed*, "More of *The Word Viewed*" ve "Önsöz", *The Word Viewed* (gözden geçirilmiş yeni basım), Cambridge: Harvard University Press, 1989. Görünüşe bakılırsa filmlerin genellikle özgöndergesel olmasının kabul veya özdeşünümsellik meselesini her açıdan yasıttığını düşünenler de var. Ama ben aynı fikirde değilim; özgöndergeselliğin olsa olsa özdeşünümselliğin özel (genellikle de komik) bir tarzı olduğu kanaatindeyim.

Görkemli, uzak, romantik olanı, İtalya ya da Arabistan'da yapılanları, Yunan sanatını, Provans şiirini istemiyorum; sıradan olanı kucaklıyorum, ayağının dibine oturup tanıdık ve alçak olanı keşfediyorum. Yeter ki bugünü anlayayım, antik çağlar ve geleceğin dünyası sizin olsun. Gerçekte neyin anlamını bilebiliriz ki? Güveçteki yemek, kaptaki süt, sokaktaki şarkı, teknenin akıbeti, gözün bakışı, bedenin biçimi ve yürüyüşü – bana bütün bunların esas nedenini gösterirseniz, en yüce ruhani nedenin her zamanki gibi doğanın kıyılarında ve uçlarında pusuya yatmış yüce varlığını gösterirseniz... dünya kasvetli bir sandık odası olmaktan çıkacak, bir biçime ve düzene kavuşacaktır. Boş konuşmaların, muammaların yerini, en yüksek dorukla en derin kuyuyu birleştirip onlara hayat veren tek bir tasarım alacaktır.

Emerson'ın sıradan, tanıdık ve alçak olan derken kastettiği, benim (J. L. Austin'in ve Wittgenstein'in miras bıraktığı benzer kaygıları sahiplenerek) yıllardır felsefede sıradan dil ve gündelik hayatın kelimeleri üzerinden hareket etmeyi savunurken kastettiğim şeydir. Bu Doğu felsefesi öğrencisi, tanıdık ve alçak olanın "ayağının dibinde" oturmak derken, muhtemelen tanıdık ve alçak olanı çalışma alanı, kılavuzu ve ustası olarak gördüğünü, çıkış noktası kadar ulaşmak istediği nokta olarak da kabul ettiğini söylemektedir. Bunun için düşüncelerini, "fakir edebiyatı, çocukların duyguları, sokağın felsefesi, ev hayatının mânâsını" konu aldığını söylediği döneminin yeni şiiriyle ve sanatıyla birleştirir. Burada "görkemli, uzak, romantik olanı" istemediğini söylerken, alçak ve yakın olana yaptığı vurgunun romantik olanın tam ters yüzü, benliğin kendi dünyasıyla ilişkisinde sürekli yeni bir mahremiyet arayışı olduğunu gözden çıkardığını belirtmek gerek. Emerson'ın öğrencilerin "esas nedenini" bilmelerini beklediği şeyler listesi –güveçteki yemek, kaptaki süt, sokaktaki şarkı, teknenin akıbeti, gözün bakışı, bedenin biçimi ve yürüyüşü– sıradanın fizyonomisini simgeleyen bir listedir, Kierkegaard'ın yüce olanın gündelik hayatta algılanması dediği şeyin bir biçimidir. Bu liste, Daguerre'in Paris'te bakır plakalarını sergileyerek fotoğrafın saplantılarını ortaya koymasından üç-dört yıl önce hazırlanmıştır. Daha önce, Baudelaire'in gündelik hayatı resmeden bir ressamı överken filme dair bir tür önseziye haiz olduğuna işaret etmiştim.⁵ Burada şunu eklemek istiyorum: Emerson'ın (ve Thore-

au'nun) gündelik, yakın, alçak, tanıdık olanın verdiği ilhamla kazandığı algı biçimi olmasa, sinemanın en güzel şiirlerini, filmlerin ulviliğini göremezdik. Doğal olarak, bunun aynı zamanda felsefenin en güzel şiirini duyamamaya yol açacağını belirtmek isterim (en güzel şiiri derken mitolojik seyrini, argümanlarının güzelliğini ya da safliğini değil, bir parça balmumunda dünyayı simgeleme gücünü kastediyorum⁶). Öyle ki, bu kitabın inceleme konusu olan film türü, sonunda gündelikliğin komedisi olarak nitelenebilir.

Bu filmleri bu denli değer verdiğim her metnin taşınmasını beklediğim yorum zahmetine tabi tutarken, böyle bir girişimi daha başından hatalı bulacak; sinemanın ne olduğunu bildiğinden emin olan, yani diğerlerinden farksız bir meta ya da popüler eğlence sektörünün görsel bir aracı olduğunu düşünen (peki neye göre?) kişiler olduğunu biliyorum. Ancak entelektüellik karşıtlığının çekiciliği, burada da diğer yerlerdekinden az ya da fazla değil. Bunun aşırı entelektüellik için de geçerli olduğundan eminim. Aşırı entelektüelliğin çaresi sahiden entelektüellik karşıtlığı olsaydı, bir bilgeyle bir ser-seri arasında hiçbir fark kalmazdı. Bu noktada okura, ortak bir kültürel mirastan bahsederken ifade ettiğim duyguyu bir kez daha hatırlatmak istiyorum. Bu kitap, temel olarak yedi filmin okunmasına adanmıştır. Eğer ki yol boyunca yaptığım felsefi alıntılar size destekten çok köstek oluyorsa, onları atlayın. Bu alıntılar eğer inandığınız kadar faydalıysa, zaten karşınıza çıkmak için ikinci bir şans bulacaktır.

OTUZLU YILLAR Büyük Buhran'dan ibaret değildi. Ulus ekonomileri denen şeyin ötesinde, aynı zamanda tarihlerin evreleriydi. Buhran'ın ilk yılları aynı zamanda sinema tarihinin yeni bir evresinin, sesin ortaya çıktığı dönemin de ilk yıllarıydı. Türümüzün en eski örneğinin yapım tarihi, yani 1934, o filmi Hollywood'un sesli filmle-

6. Örnekleme, *The Claim of Reason*'ın başlıca temalarından biridir. *The Senses of Walden*'ın Berkeley'deki North Point Press'ten çıkacak olan genişletilmiş baskısında yer alan "An Emerson Mood"da, Emerson ve Thoreau'nun, Austin ve Wittgenstein'in prosedürlerini ve birtakım özelemlerini desteklediği fikrini biraz daha ileriye götürüyorum.

rinin ortaya çıkışını belirlemede söz sahibi yapacak kadar erkendir. Bana göre bu filmin habercisi olduğu türün, yeni bir kadının yaratılmasını ya da kadının yeniden yaratılmasını, böylelikle insanın yeniden yaratılmasını zorunlu kıldığı söylenebilir. Eğer bu tür, sesli komediler açısından bu kadar belirleyiciyse ve kadının yaratılması bu tür açısından dediğim kadar önemli bir öğeyse, o zaman sinema tarihinin bu evresinin kadın bilinci tarihinin de önemli bir evresiyle örtüşmesi gerekir. Hatta bu tarihlerin bu evrelerinin birbirlerinin yaratılmasında payı olduğu bile söylenebilir.

Her halükârda, bu film türünün aslında kadın bilincinde ya da bilinçsizliğinde böyle bir evrenin olduğunu ileri sürmek için temel sebep olduğu bile ortaya çıkabilir. Feminist hareket gerçekten de pek çok kereler duyduğum şekilde ilerlediyse durum budur: Yani kadınların 1848'de Seneca Falls Konvansiyonu'yla başlayan ve 1920'de oy verme hakkını kazanmalarıyla doruk noktasına ulaşan dönemin nice kuşakları büyük şahsiyetler çıkardıysa ve kayda değer kazanımlar elde ettiyse, ardından da feminist düşünce ve feminist pratik bir biçimde dağıldıysa ya da özgül kimliğini kaybettiyse durum böyle olacaktır. Oy kullanma hakkının değerini takdir etmekle geçen on yılın ardından sırasıyla Büyük Buhran, savaş, Eisenhower'ın sessizlik kuşağı, ve siyah hakları hareketi geldi. Ancak ondan sonra, 1960'ların sonuna doğru feminist hareketin tarihinde yeni bir evre başlayabildi. Sanki feminist mücadele kendini, 30'lardan 60'ların sonlarına uzanan kırk yıl boyunca, başka konularla meşgul olan ulusun gündemine taşıyamamış gibiydi. Sırf yeniden evlilik komedileri türünün varlığını bile –elbette bu türün filmlerinin ve konularının neler olduğu konusundaki yorumlarıma dayanarak– böyle bir resmin doğru olamayacağını göstergesi sayıyorum. Benim gibi birinin öne sürdüğü düşünülürse, savın, hakkında yeni yeni bilgilenmeye başladığım feminist teori ve pratikten ziyade sinemayla, bu kitapta bahsettiğim çapta filmlerin bir kültürün iç gündemi dediğim şeye birincil veri sağlamasıyla ilgili olduğu anlaşılacaktır. (Alice S. Rossi'nin *The Feminist Papers*⁷ [Feminist Yazılar] kitabında seçkilerden oluşan bir bölüme yazdığı giriş yazısında yaptığı tanımı, dile

getirdiğim görüşe yakın buluyorum: "Seçme hakkını elde eden aktivist kuşağın ardından gelen kuşağın mensupları, belki de feminist fikirleri hayatlarının özel kısımlarına yerleştiriyor ve annelerinin kamusal davranışlarını harekete geçiren değerleri ifade etmenin yeni yollarını arıyorlardı" [s. 616]. Benim söylediğim, bu tarz bir açıklamadan iki biçimde ayrılıyor. Öncelikle, bu işin bir "belki de"sinin olmadığını, elimizde çok açık kanıtların bulunduğunu düşünüyorum. Örneğin anayasal değişiklikler kadar apaçık ortada olan kimi belgelerin daha iyi yorumlanmasının peşindeyim. İkinci olarak, "hayatlarının özel kısımları" fikri, "bir kültürün iç gündemi"nden bahsederken yakalamaya çalıştığım sezginin bir parçası; ancak bunun da ötesinde, burada inceleme konusu olan filmlerin bugünkü *kamusal* konumlarına ulaşmalarının olmazsa olmazı sayılan ortak bir şey, mesela ortak bir fantazi, düşüncesini ifade ediyor.)

"Kadın bilinci" ifadesi, özellikle belirsiz kılınmış bir ifadedir. Erkekler ya da kadınlar tarafından oluşturulan, kadınlara dair bir bilinçlenme anlamına da gelebilir, kadınların kendilerine ve diğer her şeye dair bilinçlenmeleri anlamında da. Yeniden evlilik türü kapsamında kadın bilincinden söz ederken, her ikisinden de bir şeyler; yani kadınların kendilerine dair bilinçlerinin, erkeklerin onlara dair bilinçleriyle ilişkisi içinde gelişimini kastediyorum. Bu bilincin temel olarak belirli bir tarihsel dönemde, belirli bir sınıf ve mekânda mı kadınlara dayatıldığını, yoksa kadınlarla erkeklerin temelde eşit katkılarıyla mı geliştiğini ortaya koyma görevinin tarihe (bizzat tarihe ve tarih öğrencilerine) düştüğünü varsayıyorum. İncelediğimiz filmler, bilincin gelişme süreci içinde, bilincin kadınla erkek arasında karşılıklı ve eşit olması gerektiği konusunda bir mücadelenin sürdüğü evrenin meselleri olarak görülebilir. Hegel'in tanıma mücadelesi dediği, benimse kabul etme talebi olarak adlandırdığım şey için verilen mücadelenin, karşılıklı özgürleşme, özellikle de birbirleri hakkındaki görüşlerde özgürleşme mücadelesi olduğu koşullara dair bir inceleme şeklinde değerlendirilebilir. Bu da filmlerimize ütöpik bir hava verir. Bildiğimiz dünyada var olamayacak, barınamayacak bir görüşü taşıdıklarını bilirler. Birer romanstırlar. Bize fantazilerimizi göstererek, kendine dair ütöpik özelemleri ve bağlılıkları olan bir ulusun iç gündemini ifade ederler.

Bu filmlerdeki kadın oyuncular (Claudette Colbert, Irene Dunne, Katharine Hepburn, Rosalind Russell, Barbara Stanwyck) başrole uygun kılan nedir? Hepsi 1904'le 1911 arasında doğmuştur, ki bunun şaşırtıcı olmadığını da iki varsayıma dayanarak söyleyebiliriz: birincisi, baş kadın oyuncunun türün oluşum yıllarında otuz yaş civarında, yani ne genç ne de yaşlı, deneyimli ancak hâlâ umut verici olması. İkincisiye, sözlü filmlerin maddi temelinin oluşmasından dört ya da beş yıl sonra, bu filmlerin gerektirdiği ve ses sayesinde var olabilen diyaloglara girmeyi sabırsızlıkla bekliyormuşçasına, sinemanın yeniden evlilik filmlerinde kusursuz biçimlerinden birini bulması. Kadınların yüzyılın ilk on yılının ikinci kısmında doğmuş olmalarının doğrudan sonucu, annelerinin muhtemelen 1880 kuşağından olması, yani örneğin Eleanor Roosevelt, Frances Perkins ve Margaret Sanger ile aynı kuşaktan olmalarıdır. Bu kuşağın sıradışı bir kuşak olduğu söylenebilir; filmlerin kurmaca dünyasında kadın karakterlerin bu kuşağa ait annelerinin belirgin ve sorunlu bir biçimde namevcut olmaları, bizi bu kuşak üzerine düşünmeye yöneltir. Eğer bu filmler, dediğim gibi içerdikleri kadının yaratılması gibi bir konuya dair birer araştırmaysa, bu kadınların yaratılmasında anne tarafının eksikliğinin neye işaret ettiğini sormamız gerekir.

Peki sözlü filmlerin ağzına layık olanın tam da bu filmlerdeki diyalog olmasının nedeni nedir? Kabul etmek gerekir ki, bu soru ancak filmlere başvurarak yanıtlanabilir. Görünüşe göre bu diyalog, insanın yaratısına, annelerin yokluğuna, erkeklerle kadınlar arasındaki birbirini tanıma savaşına ve bunları takip eden her türlü konuya dair soruların ifade bulduğu sözel ortamı sağlamaktadır. Dolayısıyla diyalogun, örneğin cinsel konularla yüklü olması yeterli değildir. Bu yeterli olsaydı, yeniden evlilik komedisi türü 1931'de, Noel Coward'ın *Özel Hayatlar / Private Lives* filmiyle başladığı. Bu filmin boşanmasını ve yeniden evlenmesini konu aldığı çift zekice konuşur, birbirini herkesten çok sinirlendirir ve takdir eder, varıl ve kültürlüdür. Ama onların nükteli, duygusal, şiddetli konuşmaları hiçbir yere varmaz; barışmaları birbirlerini affetmeye varmaz (vardıkları hiçbir yerde kendilerini evde hissetmezler); geldikleri bir yerde yoktur (tekrar tekrar bir şeyler hatırlamaları, hiçbir zaman birlikte kabul edebilecekleri bir geçmişe ulaşmaz). Merkezinde arzu ve

horgörmenin yer aldığı bir yörüngede sonsuza kadar takılıp kalmışlardır. Evliliğin ne olduğuna dair son derece tanıdık bir yorumdur bu. Yeniden evlilik dediğim türün diyalogu, onu tanımladığını düşündüğüm filmlere bakacak olursak, kabul etmeye kadar uzanır; haki bir affedişin getirdiği uzlaşıya, ölümün ve yeniden doğumun dönüşümünü ve varoluşa yönelik yeni bir bakış açısını gerektirecek kadar köklü bir uzlaşıya uzanır – ki bu bakış açısı da kendini kafa karışıklığı ve boşanmanın mekânından kaldırılmış bir yer olarak sunar. *Özel Hayatlar*'ın yapısından çıkarılacak derslerden biri, türe adını veren yeniden evlilik de dahil olmak üzere, türün özelliklerinden hiçbirinin türe dahil olmak için tek başına yeterli olmamasıdır. Diğer bir çıkarın da, *Özel Hayatlar*'ın Restorasyon komedisi türünün ruhuna konumuz olan filmlerden daha yakın görünmesinin, Restorasyon komedisi türünü –benim bariz sebeplerle zaman zaman yaptığım gibi– yeniden evlilik komedisinin temel kaynaklarından biri olarak görmekten vazgeçmek için iyi bir sebep olduğudur.

BELİRTTİĞİM ÜZERE, Shakespeare romanslarında, özellikle de *Kış Masalı*'nda yeniden evlilik yapısının öncüllerini görüyorum. Bu, konu edindiğim filmler üzerine düşünmeye başladıktan sonra yaptığım ilk keşiflerden biriydi ve cesaret verici olmakla birlikte en kafa karıştırıcı olanıydı. İki muammayla karşılaştım: Öncelikle, İngiliz tiyatrosunda Jonsoncu töre komedisi gibi geçerliliğini sürdürmediğine göre, Shakespeareci romantik komedinin hangi özelliği sinemada ortaya çıkmasına ortam hazırlamış olabilir? Buradan, Shakespeareci yapının –sahnedeki olmamakla birlikte– neden başka bir yerde değil de Amerika'da ve neden sadece 1934'te yeniden ortaya çıktığı sorusuna geliyoruz. Aslında bu soruya vereceğim yanıtın ana hatlarını belirledim bile. 1934, yani sesin kullanılmaya başlamasından altı yıl sonrası, sesli sinemanın sanatsal açıdan kendisini bulmasını pek tabii bekleyebileceğimiz en erken tarihtir. Ayrıca aynı tarihte, Shakespeareci tanımının hakkını verecek türün gerçekleştirilmesine olanak tanıyan belirli bir yaş grubundan ve mizahtan bir grup kadın vardır. İnsanlık tarihinin bir evresi, yani feminizmin bir evresi, yeniden evlilik yapısını Shakespeare'den miras alan bir türün ge-

rekleri ve sinemanın insan öznelerini dönüştürmesinin doğası, kadının yeniden yaratılması konusunda bir araya gelmiştir. İlgi alanlarının bu buluşması, filmlerin yapılışına katkıda bulunmak üzere Hollywood'a çekilen yeteneklerden, filmleri izleyen koca bir topluma kadar, kuşkusuz Amerika'nın sinemayla kurduğu özel ilişkinin, özellikle de komedi filmlerindeki üstünlüğünün bir parçasıdır.

Shakespeareci öncülle ilgili ikinci muamma, yeniden evlilik komedisi filmlerinin, Shakespeareci muadili olarak, neden evliliğin meşruiyeti sorusunu farklı bir biçimde ortaya atan boşanma konusunu seçtiğidir. Yeniden evlilik komedilerinin evliliğe Fransız farsından ya da Restorasyon komedisinden farklı bir biçimde baktığını söylediğime göre, yeniden evlilik biçimine Shakespeareci olandan daha özgül bir öncül bulmak için nafiye uğraşmış olmalıyım. Nihayet, bu öncülün komedi tarihinde bulunmasının gerekmediğini, elimizdeki komedi filmlerinin kesin bir kavramsal ilişkisinin olduğunun gösterilebileceği herhangi bir türde bulunabileceğini fark ettim. Bu düşünce, aradığım şeyin bir örneğini bildiğim tiyatro dünyasının en bariz yerinde, Ibsen'de, hem de *Bir Bebek Evi*'nde bulmamı sağladı. (Oyuna *Bir Bebeğin Evi* yerine, iyelik eki olmadan *Bir Bebek Evi* demeyi, Rolf Fjelde'nin çevirisiyle yayımlanan baskının önsözündeki ikna edici açıklama sayesinde öğrendim.)⁸ Bu, aşağıda ortaya koyacağım fikirlerin en yenisi; hemen zikredip ileride buna referans vermek için, kitabımın henüz başlarında, o oyunun son sayfalarından alıntılara yer veriyorum.⁹

NORA: Beni affettiğin için teşekkürler. (*Sağdaki kapıdan dışarı çıkar.*)

HELMER: Hayır, gitme – ne yapıyorsun orada?

NORA (*sahne dışından*): Bu süslü elbiseyi çıkarıyorum.

HELMER: Tamam, çıkar. Biraz sakinleşip kendine gelmeye çalış, benim küçük ürkek muhabbet kuşum. Korkma. Seni koruyacak geniş kanatlarım var. Küçük yuvamız ne kadar da güzel ve huzur dolu Nora... Ne oldu? Yatakta değilsin? Üstünü mü değiştin?

8. Ibsen: *The Complete Major Prose Plays* (New York: New American Library, 1978).

9. *Ghosts and Three Other Plays* içinde, çev. Michael Meyer, New York: Anchor Books Original, 1966; Türkçesi: *Ibsen Oyunları 2* içinde, çev. Beliz Güçbilmez, Bilge Rovesti, İstanbul: Deniz Kitabevi, 2007.

NORA (*gündelik giysileriyle*): Evet, Torvald. Değiştim.

...

NORA (*kısa bir sessizliğin ardından*): Burada böyle oturmamız hiç dikkatini çekmiyor mu?

HELMER: Ne?

NORA: Sekiz yıldır evliyiz. İkimizin, senin ve benim, karı-koca olarak ilk kez ciddi bir konuşma yaptığımızın farkında mısın?

HELMER: Ciddi mi? Ciddi derken neyi kastediyorsun?

...

HELMER: Nora, nasıl bu kadar mantıksız ve bu kadar nankör olabilirsin? Burada mutlu değil miydin?

NORA: Hayır, hiçbir zaman. Eskiden olduğumu sanırdım, ama hiçbir zaman mutlu olmadım.

HELMER: Mutlu... değil miydin yani?

NORA: Hayır. Yalnızca eğlendim. Bana her zaman nazik davrandın. Ama evimiz hiçbir zaman bir oyun odasından başka bir şey olmadı. Ben senin bebek karındım, tıpkı bir zamanlar babamın bebek kızı olduğum gibi. Çocuklar da benim bebeklerim oldu...

HELMER: Durumu abartıp duygusallaştırıyorsun, ama sözlerinde doğruluk payı var. Ama bundan sonra farklı olacak. Oyun zamanı bitti. Şimdi eğitim zamanı.

NORA: Kimin eğitimi, benim mi çocukların mı?

HELMER: Hem senin hem de çocukların, benim sevgili Nora'm.

NORA: Ah, Torvald, sana iyi bir eş olmam için beni eğitecek adam sen değilsin.

...

HELMER: Ama evini, kocanı, çocuklarını bırakmak! İnsanların ne diyeceğini düşündün mü hiç? ... Ama bu çok gaddarca! En kutsal görevlerini nasıl ihmal edersin? ... Her şeyden önce bir eş ve annesin sen.

NORA: Buna inanmıyorum artık. Her şeyden önce bir insan olduğuma inanıyorum, tıpkı senin gibi – ya da en azından, her şeyden önce bir insan olmaya çalışmam gerektiğine inanıyorum.

...

HELMER: Nora, senin için seve seve gece gündüz çalışır, senin uğruna üzüntülere ve zorluklara katlanırım. Ama sevdiği insan için bile olsa, hiçbir erkekten onurunu feda etmesi beklenemez.

NORA: Bunu milyonlarca kadın yaptı.

HELMER: Ah, aptal bir çocuk gibi düşünüp konuşuyorsun.

NORA: Olabilir. Ama sen ne hayatımı paylaşabileceğim adam gibi düşünüyor ne de onun gibi konuşuyorsun.

NORA: Geceyi yabancı bir adamın evinde geçiremem.

HELMER: Peki burada iki kardeş gibi yaşayamaz mıyız?

NORA: Bunun yürümeceğini çok iyi biliyorsun.

...

HELMER: Nora – senin için bir yabancından başka bir şey olamaz mıyım?

NORA: Ah, Torvald! Bunun için mucizelerin mucizesinin gerçekleşmesi gerekir.

HELMER: Mucizelerin mucizesi mi?

NORA: Bunun için ikimizin de o kadar çok değişmesi gerekir ki – ah, Torvald, artık mucizelere inanmıyorum.

HELMER: Ama ben inanmak istiyorum. Söylesene, neyi değiştirmemiz gerekiyor?..

NORA: Aramızdaki hayatı, ki evlilik haline gelebilsin. Elveda.

Bu alıntılarla yeniden evlilik filmlerinin temalarının ne kadar yakından ilişkili olduğu, sanırım tek tek filmleri inceleyene kadar iyice anlaşılmayacak. Ben de bu incelemelerimi derleyip toparlayana kadar bu yakınlığı görememiştim. *Bir Bebek Evi*, düzenli görünen bir yaşamın bin parçaya bölündüğü bir yapıdır; bu parçalar coşkulu bir hızla bir araya gelerek bağışlama, bir yerde yaşama, konuşma, mutluluk, oyun zamanı, insan olma, babalar ve kocalar, erkek kardeş-kız kardeş, eğitim, skandal, öğretme yetisi, onur, iki yabancı haline gelme, mucizevi bir değişim ve evliliğin metafiziği gibi kavramlara dair bir argüman oluşturur. Yeniden evlilik komedisi gibi bir türü ortaya atarken, başka kavramlarla birlikte buradaki kavramların tümüne de gereksinim duyarız. *Bir Bebek Evi*'nin doruk noktasında bir kadın, bütünüyle yasal olan evliliğinin aslında bir evlilik sayılamayacağını ve dolayısıyla kendi rızasıyla onurunun lekelandığını keşfeder. Eğitim almak ister ve kocasının veremeyeceğini söylediği eğitimin peşine düşmek üzere evi terk eder. Birlikte bir hayat kurmaları (ve dolayısıyla aralarında bir evlilik kurmaları ya da yaratmaları) ancak mucizevi bir değişimle mümkün olabilecektir. Ben de buradan yola çıkarak, yeniden evlilik türünü, bu mucizevi değişimin nasıl gerçekleştirilebileceğini ve böylece boşanmayı düşünen bir çiftin bir arada yaşayışının nasıl evliliğe dönüşebileceğini göstermeyi üstlenen bir tür olarak tanımladım. Bu bakımdan yeniden evlilik türü, *Bir Bebek Evi*'nin ortaya attığı bir sorunsala belirli bir

yanıt biçimini oluşturuyor ve çözümün koşullarını ya da bedelini meydana getiriyor.

Peki bu nasıl mümkün olabilir? Bu filmler Ibsen'in oyunları kadar iyi midir? Fakat eğer filmlerin *Bir Bebek Evi*'nin sorunsalına verdiği yanıtların yakınlığı ve kesinliğiyle ilgili sözlerim doğruysa, filmlerin Ibsen'in oyunları kadar iyi olup olmadıklarını sormanın bir önemi kalır mı? Bu filmler hangi açıdan kuşku uyandırır?

Ibsen 1898'de Norveç Kadın Hakları Birliği'nde yaptığı bir konuşmaya, kadın hakları hareketi için bilinçli bir mücadele verdiği yolundaki kanaatin getirdiği onuru reddederek başlamıştır. Bu reddediş, konuşmasının açılış paragrafındaki iki iddiayı daha deşifre eder gibidir: Kadın hakları hareketinin insanın ilerlemesi davasının bir parçası olduğu ve belirli bir tarihsel noktada hangi tarafın önde olduğunun belki de daha az önem taşıdığı. Doğru anlıyorsam, şu sözlerle de insan gelişimi davası uğruna mücadele ettiğini savunur: "İnsanların genellikle sandığından daha fazla şair, daha az toplum felsefecisiyimdir."¹⁰ *Bir Bebek Evi*'nin son sayfalarından alıntılanmış kavramlar dizisi, bir toplum araştırmacısının Viktoryen evliliği tanımlamak ya da ona karşı bir görüş ortaya atmak için başvuracağı türden bir şey değildir. Böyle bir evliliği savunan birisi, Nora'nın iddiasına karşı bir iddiayı savunacak; ya da Torvald Helmer'in aksine, belki de kadınla erkek arasındaki, kimsenin inkâr etmeyeceği farklılıkları yineleyerek ve mutlaka Nora'nın kullandığı dilin –bebeklerden, onurdan ve cehaletten bahsetmesinin– abartılı ve romantik olduğunu söyleyerek evliliğe karşı bir iddianın ortaya atıldığını kabul etmeyi reddedecektir. Aslında Helmer de Nora'nın saldırılarına karşı ilk tepkilerinde bu yolu seçer, ama kısa süre sonra vazgeçer ve onu anlamaya çalışır. Öyleyse zaafı takdir edilecek kadar insanidir, Nora'yla ortak bir gelecek için tek ümididir. Buradaki dramın gücü, Nora'nın ahlaki vicdanının oluşumunu, ("Sekiz yıldır bir yabancıyla yaşadığımın ve ona üç çocuk verdiğimin farkına vardım!.. Kendimi parçalara ayırmak istiyorum!" gibi sözlerle) korunaksız kimliğini kabullenişini ve yeni yaratılmış ve yaratan bilincindeki kavram-

10. Evert Sprinchorn, *Ibsen: Letters and Speeches*, Londra: MacGibbon and Kee, 1965, s. 337.

ların yanıtlanamaz olduğunu fark edişini hissettirmesinde yatar.

Oyunun bu son sayfalarında "sürekli şiirsel adalet" olarak adlandırmak istediğim bir şeye dönüşen bir olaylar silsilesi bulunuyor. Kavramların bebek evini parçalarına ayıran entelektüel ya da ruhsal akışı, tıpkı Nora'nın elbiselerini değiştirişinden "değişmek" olarak bahsetmesinde apaçık görülen Ibsenci jest ya da bir tartışmanın kesilmesi değil de farklı bir biçimde sürdürülmesi anlamına gelen son kapı çarpma sesi gibi, bu niteliği taşıyor. Nora'nın davranışı, sözcükleri engellemekten ziyade sözcükleri ve sözcüklerin evini terk etmek anlamını taşıyor. Filmlerimizdeki hareketler ve sözcükler de tipik olarak bu şiirsel yoğunluklarla işliyor: *Tehlikeli Bebek / Binging Up Baby*'nin kapanışındaki bastırılmış sarılma, *Bir Gecede Olu*'nun sonunda hiçbir figürün yer almadığı kararan ekran, *Philadelphia Hikâyesi / Philadelphia Story*'yi sonlandıran fotoğraflar, *Cuma Kızı / His Girl Friday*'in sonunda karakterlerin birlikte oturmaları, *Korkunç Gerçek / The Awful Truth*'un sonundaki dans ve şarkı... Ibsen'in oyunu ve bu filmler, hayatlarımızın şiir gibi olduğunu; hareketlerinin ve sözcüklerinin de bir düşün incele(ye)meyeceğimiz, sadece örmeye devam edeceğimiz anlam ağları üzerinde işleyen içeriği olduğunu açıklıyor. Gündelik hayatta şiirler çoğunlukla bizi lanetleyen, elden ayaktan düşmemizi dileyen iblisler tarafından yazılıyor; sanattaysa iyiliğimizi isteyen ve bizi kutsayan bir melek tarafından.

Shakespeare kadar Ibsen'in de bu Amerikan filmlerinin hak ettiği özgül mirasın bir parçası olduğunu iddia etmekle, Amerikan sinemasının, tiyatro tarihinin mirasçısı olmak konusunda Amerikan tiyatrosundan daha önde olduğu yolunda bir sava doğru ilerler gibiyim. Bu filmlerden üç ya da dördünün (en bilinenlerinden, Hecht ve MacArthur'un *Baş Sayfa / The Front Page*'inden uyarlanan *Cuma Kızı*'yla Philip Barry'nin aynı adlı oyunundan uyarlanan *Philadelphia Hikâyesi*'nin) kaynağını Amerikan oyunlarından almaları da bu düşünceye ters düşmüyor. Tiyatroyla sinema arasındaki ilişki gibi, bu konunun da mutlaka incelenmesi gerekir. Bu sayfalarda böyle bir şey yapmaya çalışmadım ve bunu da şu iki düşünceyle kendi gözümde meşrulaştırıyorum: Öncelikle, benim yapmaya çalıştığım, türün tarihini yazmaktan ziyade mantığını açıklamak. Bu ayrıma bi-

razdan geleceğim. İkincisi, kaynakların yerlerini tespit etmektense bir kaynağın ne olduğunu anlamak benim için daha önemli. İlerleyen sayfalardaki tartışmalarda yer alan hipotezîm, kaynak metinleriyle bu filmler arasındaki ilişkinin, örneğin Shakespeare'in oyunlarının kaynaklarıyla o oyunlar arasındaki ilişkiden daha belirleyici ya da birörnek olmadığı. Daha önceden yazılmış *Kral Lear* adlı bir oyun ne içerirse içersin, oyunun Shakespeare'in dünyasına nasıl tercüme edileceği doğası gereği öngörülemezdir; belirli örneklerde bu karşılaştırma ne kadar ilgi çekici olsa da, Shakespeare versiyonunda olup bitenleri belirleyemez. Daha bütünlüklü bir ilişki, Shakespeare'in bir eseriyle ona "dayanan" belirli gösteriler ya da sahneler arasındaki ilişkidir. Bu durumda Shakespeare'in metnine bir kaynak değil de bir deniz demek daha doğru olur; çeşitli nesnelerin –hazinenelerin, cesetlerin, deniz kabuklarının, yosunların az çok isteğe göre– çıkarılıp eğlence dünyasının kıyılarına yığıldığı bir deniz.

Sinemada kaynakla da denizle de ilişkilerin, tiyatro tarihinin öbür alanlarındakinden farklı oranlarda olmakla birlikte, bulunabileceğini varsayıyorum. Bu noktadaki hedefim, sinema alanına tercüme etmenin bünyesi gereği öngörülemez olduğunu vurgulamak. Bir film, bir oyundan ne isterse onu çıkarır. ("Şeyler Filmde Neye Dönüşür?"¹¹ başlıklı makalemde de insanların ve maddi nesnelerin tercüme edilmesini ele alıyorum.) Tracy Lord'un erkek kardeşine filmde ne olduğu sorusunun, yani onun neden eski ve müstakbel koca figürüyle birleştiğinin yanıtını veren, *Philadelphia Hikâyesi*'nin film versiyonu ve filmin yeniden evlilik türüne katkısıdır; tiyatro oyununun bu konuda söyleyeceği bir şey yoktur.

Sürekli söylüyorum, onlara nasıl bakacağımızı, onları nasıl düşüneceğimizi bize filmlerin kendilerinin öğretmesine izin vermeliyiz. Şimdi, bir "kaynağın" doğasına dair oldukça didaktik bir andan bahsedeceğim. Bu olay, *Cuma Kızı*'nın sonunda Cary Grant'in gazetesine telefon edip yerel haber editörü Duffy'ye birinci sayfayı yırtıp atmasını, çünkü Hildy'yle birlikte asıl hikâyeye çıkıp geleceklelerini söylediği yerde cereyan eder. Filmin olay örgüsü, onun yanı sıra gerçekleşmektedir. Grant birinci sayfadaki haberden nelerin

kaldırılması, nelerin nerede bırakılması gerektiği konusunda konuşur. Bunu Hawks'ın, *Baş Sayfa*'nın (oyunun ve oyundan yapılan önceki uyarlamanın) senaryosunu yeniden yazan adamına verdiği talimatların çok net bir alegorisi olarak görüyorum. Grant Duffy'ye, diğer şeylerin yanı sıra, Hitler'i mizah sayfalarına sıkıştırmasını söyler ve "horoz öyküsüne dokunma. Böyle şeyler insanların ilgisini çeker," der. Bir bakıma bu alegori, insanın neden komediye yer açması gerektiğini, neyin haber olacağını insanların insanca meraklarının belirlediğini, bunun da o deneyime başvurmada ayırt edilemeyeceğini söyleyen, komedinin kendini meşrulaştırdığı cesur bir örnektir. Haber belki bir horozdadır, belki de Hitler haberdan ziyade hakkında ne yapmamız gerektiğini bildiğimiz bir sorundur. Dahası, *Korkunç Gerçek* hakkındaki bölümün başlarında karşımıza çıkacağı üzere, Cary Grant'i ve Ralph Bellamy'yi hem birbirlerine hem de eski eşe göre çok benzer konumlara yerleştiren *Cuma Kızı*'nda buna ince göndermeler yapılmaktadır. Ne var ki *Korkunç Gerçek*'te iyi bir horoz hikâyesi bulunduğunu ve *Cuma Kızı*'nda Cary Grant'in (daha doğrusu Howard Hawks'ın) bunu filmine dahil ettiği için Leo McCarey'yi muhakkak övdüğünü, *Korkunç Gerçek* hakkındaki bölümün ancak sonlarına doğru, göndermelerle ilgili kısım bittikten sonra dile getiriyorum. Ancak alegorinin temel amacı, *Cuma Kızı*'yla "kaynağı" arasındaki ilişkinin sadece pratikliğe dayandığını, Hawks'ın kaynak metne karşı duyduğu sorumluluk ya da bağlılığın, bir yazı işleri müdürünün gazetesinin yeni ve çarpıcı gelişmeler ışığında yeniden düzenlemek durumunda kaldığı baş sayfasının düzenine karşı duyduğu sorumluluk ve bağlılıktan fazla olmadığını açıklamaktır. Haberlerin bir kısmı oldukları yerde kalabilir, ancak neticede işe baştan başlamanız gerekir. Bu alegorinin Howard Hawks'ın bu filmdeki uygulamasıyla sınırlı olduğu düşünülebilir. Ama bana genel olarak kaynakların ve bir kaynağın hizmete koşma biçiminin makul bir ifadesi gibi görünüyor. Daha sonraki bir eser, kaynağına yerine göre sadık kalabilir ya da kalmayabilir. Sadakatin her çeşidi bir uyarlamayla sonuçlanmaz. Aradaki ilişki ve amacın eleştirel olarak, her bir durum için ayrı ayrı belirlenmesi gerekir. Hawks'ın kaynaklar konusundaki alegorisinin, kendi yapıtının kaynak eserden hem daha taze olduğunu hem de insanlara daha çok

hitap ettiğini göstermeyi amaçladığını düşünüyorum. (Bir yazarın neden belirli kaynaklara yöneldiği, çok farklı bir soru.)

YENİDEN EVLİLİK türünün neden başladığı dönemde başladığına dair kimi gerekçeleri belirlemişken, belki neden bittiği dönemde bittiğine dair de spekülasyon yapmalıyım. Yanıtlardan biri, bu türü mümkün kılan az sayıdaki kadının artık başrol oynayabilecek yaşı geride bırakmaları olabilir. Yine de, türün olanaklarını tüketmemesi ve kültürün de onlara yeteri kadar gereksinim duyması halinde, bir biçimde insanların bulunacağı hissedilir. Üstelik türün bütünüyle ortadan kalktığı da kesin değil zaten. Son birkaç yılın en başarılı, en ilginç Amerikan filmlerinden üçü boşanmayla başlar ve yeniden evlilik olasılığını gündeme getirir: *Yeniden Başlamak / Starting Over*, *Yalnız Bir Kadın / An Unmarried Woman* ve *Kramer Kramer'e Karşı / Kramer vs. Kramer*. *Yalnız Bir Kadın*'ın genel olarak *Yeniden Başlamak*'tan daha iyi bir film kabul edildiğini düşünüyorum (bu karşılaştırmaya davet çıkaran şey, iki filmin de baş kadın oyuncusunun Jill Clayburgh olması). Bence bu görüşün nedeni, belirli bir kültür düzeyindeki insanların, Burt Reynolds'ın ihtiyar delikanlı rolünde olmadığına ne denli cazibeli ve zeki bir adam olabildiğini görmekteki gönülsüzlükleridir. *Yalnız Bir Kadın*'ın senaryosu *Yeniden Başlamak*'inkine göre daha edebi olabilir; ama *Yeniden Başlamak*'ta ikilinin birbirlerine söyledikleri sözler daha fazla anlam ifade ediyor mu gibi gösterilir, konuşmaların inandırıcı bir değişime yol açması hedeflenir.

Bir Bebek Ev'nin ilk sahnelenişinden tam yüz yıl sonra gösterime giren ve 1979'un en beğenilen filmlerinden biri olan *Kramer Kramer'e Karşı*'nın can alıcı finalindeyse, Meryl Streep'in performansının kuvvetiyle, insan bir an için Nora'nın eve dönüşünü izliyormuş gibi hissedebilir. Film, telefonda bir iş görüşmesi yapan kocasına onu ve çocuklarını terk ettiğini, eğitim almak ve kendini aramak üzere çıkıp gideceğini söylemesiyle açılır. Filmin sonundaysa çocuğunu görmek için yukarı çıktıktan sonra evde kalıp kalmayacağını bilemeyiz, fakat bunu sağlayacak koşullar mevcuttur: Yeniden çocuğuyla birlikte olmaya hazır olduğu için geri dönmüştür ve ken-

di yokluğunda çocuğun da babanın da evde olduklarını anlamıştır. *Kramer Kramer'e Karşı* bu temelde, yeniden evlilik türünde, çocukları da kapsayan yeni bir açılımın gerçekleşme olanağını tamamen ortadan kaldıramaz. Ancak bu olanağa kesin gözüyle de bakılamaz, çünkü film bu konuların bir incelemesini sunmaz; ailenin kadının evden ayrılmasından önceki yaşayışına dair bir hissiyatımız yoktur, kendisi hakkında ne öğrendiğine dair dişe dokunur bir şey bilmiyoruzdur ve onu –kısa bir selamlaşma ânı dışında– çocukla bir arada görmemiştir. Babayla oğlunun hayatına dair yeteri kadar şey görmüşüzdür ve bu yüzden bu hayatın sürmesini isteriz, ama devamını umacağımız başka bir şey görmemiştir (yaklaşık kırk yıl önce Cary Grant'ın Irene Dunne'a dediği gibi, "bu sefer işler biraz farklı" olacaktır).

Hollywood'un sesli dönemindeki yeniden evlilik komedilerinin 1934'te *Bir Gecede Oldu*'yla başladığı yönündeki iddiamı değerlendirmek için, "tür" derken ve bir türün "başlangıcından" bahsederken neyi kastettiğimin daha açık olarak bilinmesi gerekiyor. Verdiğim tarihin hatalı olabileceğini daha önce belirtmiştim. Daha eski bir film (hatta bir eleştirmen çıkıp da sesin bile tür için elzem olmadığını gösterebilirse, sessiz film döneminden bir film) de bu türe dahil edilebilir; ya da *Bir Gecede Oldu*'nun bir nedenle türün gerçek bir örneği sayılamayacağı ve dolayısıyla türün daha sonra, diyelim ki *Korkunç Gerçek*'le başladığı iddia edilebilir. Ancak yaptığının tarih yazımı olmadığını da söylemiştim. Bir şeyin hangi tarihte ortaya çıktığından ziyade o tarihin ne anlama geldiğini bilmek önemlidir. Bence bir tür, tam gelişmiş halini ilk olarak belirli bir anda, tek bir filmde (ya da aynı anda ortaya çıkarlarsa bir grup filmde) bulur, sonra da iç dinamiklerini farklı örneklerde geliştirir. Bu yüzden de, şöyle ifade etmek isterim ki, bir film türünün tarihi yoktur; sadece bir doğumu ve mantığı (ya da biyolojisi) vardır. Ya da şöyle diyelim: Var olabilmesi için gerekli koşulların (örneğin sesli filmleri mümkün kılan teknoloji ve gelişmeler, belirli bir yaş grubundaki belirli kadınların varlığı, tiyatro tarihinin belirli kısımlarına yerleşmiş bir evlilik sorunsalı) oluşacağı bir "tarih öncesi" ve dünyanın geri kalan kısmındaki macerasını kapsayan bir de "tarih sonrası" vardır. Ancak bu sadece, daha sonra tarih anlatılırken bu yeni icat-

tan üretici bir öge olarak bahsedilmesinin gerekeceği anlamına gelir. Fakat bir film türü tam gelişmiş haliyle ortaya çıkıyorsa, daha sonraki örneklerin türe bir şeyler *katması* nasıl mümkün olabilir?

Bu soru türün, belirli niteliklerin karakterize ettiği bir biçim, özelliklerinden oluşan bir nesne olarak resmedilmesinden ileri geliyor; dolayısıyla "tam gelişmiş haliyle ortaya çıkmak" da bütün özelliklerini taşır halde ortaya çıkmak anlamını taşıyor. Sorunun yanıtı, daha sonraki örneklerin türe bir şeyler "katabileceği"dir, zira türün "bütün özellikleri" diye bir şey yoktur. İlerleyen kısımlarda bir türün tek tek örneklerinin niteliklerinden o türün "özellikleri" diye bahsetmek doğal, hatta karşı koyulamaz olacak; fakat bir nesneyi özellikleriyle tasvir etmek kötü bir yoldur. Kimi "yapısalcı" metinlerin altında da bu yatıyor sanki.

Bu kitaptaki tartışmaların altında yattığını düşündüğüm ve açıkça incelemeye değer bulunacağını umduğum farklı bir fikir de, *Must We Mean What We Say?*'deki (Söylediğimizi mi Kastederiz?) "Kastetme Meselesi" başlıklı yazımda ve daha sonra da *The World Viewed*'da (Görülen Dünya) öne sürdüğüm, bir anlatı ya da drama türünün, görsel sanatlardaki "mecra" ya da müzikteki "biçim" gibi görülebileceği önermesinden yola çıkıyor. Söz konusu fikir, bir türe dahil olan filmlerin belirli koşullar, prosedürler, konular ve düzenlenme amaçlarına dair bir mirası paylaştıkları ve temel sanatlar da böyle bir türün her örneğinin bu koşulların bir incelemesini simgelediğidir; ki bu da bence mirasın sorumluluğunu taşıyan bir şeydir. Bu tasvirde, insanın bir türün tüm örneklerinin paylaştığı özellikler olarak adlandırmak isteyeceği hiçbir şey yok. Birincisi, belirli bir eleştirel tutum onu öyle tanımlayana kadar hiçbir şey bir özellik sayılamaz. (Aksi halde, örneğin yeniden evlilik konusunun bir türün bir özelliği, hatta önde gelen özelliği olduğu her daim bariz olurdu.) İkincisi, bir türün bir örneği sadece özellikleri olan bir nesne olsaydı, *bütün* özellikleri diğer örnekleriyle aynı olsaydı, bu örnekler muhtemelen birbirlerinden ayırt edilemezdi. Üçüncüsü, bir türün yeni üyelere, mirası için yeni bir sorumluluk üstlenmeye açık olması gerekir. Dolayısıyla, bu bakımdan, yeni üyenin beraberce yeni özellik(ler) getirmesi gerekir. Dördüncüsü, bir türe üyelik, bir örneğin belirli bir özelliğe açıkça sahip olmaması durumun-

da, "onun yerine" başka bir özelliği koyarak bu eksikliği telafi etmesini gerektirir. Beşincisi, yeni üyenin ortaya koyduğu yeni özelliğin bu eksikliği telafi edip etmediğini anlamak için, türün bir bütün olarak tanımına bir katkıda bulunup bulunmadığına bakmak gerekir. Ancak bu noktada, "özellikler" açısından düşünülen söz konusu koşulların yavaş yavaş birbirleriyle çelişmeye başladıkları da düşünülebilir.

(Bu hissi irdelemeden önce biraz ara verip buradaki *Felsefi Soruşturmalar* bağlantısını sezen Wittgenstein okurlarına dönmek istiyorum. Elbette, bir türe üyeliğin, ortak özelliklere sahip olma anlamına geldiğini reddetmek ile; Wittgenstein'in adları aynı olan şeylerin ortak bir tarafı olması [dolayısıyla bir özü ya da "evrenseli" paylaşması] gerekmediği, bunun yerine bir ailevi benzerlik göstermesi gerektiği yolundaki uyarısı arasındaki bağlantıdan söz ediyorum. Ancak bu noktada Wittgenstein'in bu konudaki meşhur örneğini kullanarak oyunların bir insan etkinliği türü oluşturduğunu söyleseydim, yalnızca birbirlerine benzediklerini ya da insanın onlardan benzer izlenimler edindiğini değil; onların, birbirleri açısından *oldukları şey olduklarını* kastetmiş olurum. "Ailevi benzerlik" kavramının bu anlamı –tabii ortada gerçekten böyle bir şey varsa– yansıtmakta yetersiz kaldığını düşünüyorum.)¹²

Bir örneği ele alalım. Yeniden evlilik türünün bir özelliğinin, öykünün çifti farklı bir bakış açısının mümkün olduğu, olay örgüsündeki karışıklıkların mümkün olan çözümlere ulaşacağı ayrı bir mekâna taşınması olduğunu belirtmiştim. Ama *Bir Gecede Oldu*'da böyle belirli bir mekân yer almıyor; bunun yerine olaylar "yolda" gerçekleşiyor. Bana göre bu eksikliği telafi eden, paylaşılmış bir geçmiş yerine serüvenciliği, ortak bir geleceğe ne olursa olsun bağlılığı koymaktır. Öte yandan bu serüvenciliğin tüm öteki yeniden evlilik filmlerinde de bir rolü olduğu görülecektir. Bu bakış açısı durumunun ille de bir mekânla simgelenmesinin gerekmediği; yolda olmak, yollara düşmek konusunda bir kararlılık olarak da anlaşılabilirdiği düşünülebilir. Bu durumda ne, neyi telafi ediyor olabilir?

12. Parantez içinde söylediklerimi Paul Alpers'la yaptığımız yazışmalar vesilesiyle düşünmeye başladım.

Hiçbir şey eksik değildir, her örnek aklınıza gelebilecek her "özellik" kendince içermektedir. Yeni bir üyenin farkının, belirli bir grup özelliği, onları ya da aralarındaki ilişkiyi, türün diğer örneklerinden daha belirgin kılacak biçimde incelemekle ortaya çıkacağını söylemek yararlı olabilir. Sonra aşıkârlık üzerine bu alıştırımlar türün örnekleri arasında gidip gelir ve birbirlerini aydınlatırken, türün mutlak bir aşıkârlık durumuna, anlamlı bir doygunluğa ulaşmaya çalıştığını söyleyebiliriz. O noktada türün üretebileceği hiçbir şey kalmamış olur. Zaman zaman konvansiyonların tükenmesi olarak adlandırılan şey belki de budur. Bu doygunluk ve anlatımın tamamlanmışlığı durumuna ne zaman ulaşıldığını bilmenin hiçbir yolu yoktur.

BU NOKTADA doğal olarak bir soru gündeme geliyor: Yeniden evlilik komedileri ile yeniden evliliğin baskın bir tema olduğu ancak komedi olmayan filmler arasında nasıl bir ilişki vardır? Buna iyi bir örnek, Mervyn LeRoy'un yönettiği, başrollerini Ronald Coleman ve Greer Garson'ın paylaştığı *Unutulan Yıllar / Random Harvest* (1942) filmidir. Bu film boşanmayla, manevi ölüm ve yeniden doğumla, erkeğin mi yoksa kadının mı ilişkinin etkin üyesi olduğu sorusuyla, hayatın iki insanın tanışmasıyla başladığına ve geçmişin onların geçmişinden başka bir şey barındırmadığına dair tezlerle, kurtarıcı bir algının anahtarını taşıyan bir taşra evine geri dönüşle, yeniden evlilik komedilerinin çekirdeğini oluşturan tüm konuları barındıran tam teşekküllü bir örnektir. Ancak bu romans, belirli bir mutluluğu bir yerlere yerleştirmesine rağmen, türümüz için bariz biçimde yanlış bir örnektir, bir bakıma türümüzün tam tersidir. *Unutulan Yıllar*'ın bir komedi filmi olmadığını söylemek bu durumu açıklamaya yetmez, aksine yeniden gündeme getirir. Buradaki soru, yeniden evlilik filmlerinin bu kadar benzer olayları bir araya getirip nasıl bu kadar farklı bir etki yarattığıdır. Aradaki fark, telafi ilişkisinin karşılayabileceği özelliklerin aşıkârlığındaki bir fark olarak ifade edilemez, zira *Unutulan Yıllar*'da en azından bir özellik –adam kadın üzerinde hiç hak iddia etmez, onun arzusunu hak ettiğini söylemez– eksiktir ve bunun bir telafisi de yoktur. Bana öyle geliyor ki, bu ek-

siklik yeniden evlilik türünün olmazsa olmazlarından birini *olumsuzlamaktadır*.

Bu tezlerin ne kadar doğru olduğunu şimdilik bir kenara bırakırsak (zaten filmlerle ilgili okumalarımız olmadan sınınamazlar), bu noktada telafi kavramının karşısına olumsuzlama kavramını koymak, birbiriyle ilişkili filmleri aynı türün değil de komşu türlerin örnekleri olarak düşünmeye yönelik sezgimi ifade etmenin bir yolunu oluşturuyor. Bir türün örneklerinin ortak mirasını bir hikâye ya da bir mit olarak düşünelim. Türün örnekleri bu mitin farklı yorumları, Thoreau'nun tanımını kullanmak gerekirse yeni versiyonları olacaktır, ki bu da onları aynı zamanda birbirlerinin farklı yorumları haline getirir. Mitin, onu miras alan örneklerden inşa edilmesi ya da yeni baştan kurulması gerekir. Tür bildiğimiz kadarıyla henüz doygunluğa ulaşmamış olduğu için de, mitin inşasının geçici olması gerekecektir. Bir mitin nasıl inşa edilebileceğine bakmadan önce, bir türün ikincil bir örneğinin, mitin bir bölümünün çarpıcı bir yorumunu ya da versiyonunu bulabileceğini belirtmek istiyorum. Norman Z. McLeod'un yönettiği ve başrollerinde Robert Taylor ile Greer Garson'ın yer aldığı *Hatırladın mı? / Remember?* (1939) filminin temel meselesi, yenilenmeyle ilgili bölümü, farkında olmadan yeniden başlanan bir hikâye olarak yorumlamaktır; film bu durumu bellek yitimine yol açan bir ilaçtan kaynaklanan bir durum olarak sunar. Bu da aşk iksiri –aşkı olanaklı ya da fark edilir kılan şey– kavramını, insana geçmişsizliğin bahşedilmesi, sorumluluktan ve verilen ödünün hatırasından bağımsız olarak baştan başlama olanağının sağlanması şeklinde yorumlar. Şimdi mitin genel inşasının nasıl gideceğine bir bakalım.

Süregelen bir tartışma, birbirlerini ezelden beri, yani en başından beri, sadece geçmişte değil, geçmiş diye bir şeyin olmadığı dönemden, tarihöncesinden beri tanıyormuş gibi hissedenden bir çifti ayrılığa zorlamaktadır. Bu durum, haliyle çiftin çocukluklarını birlikte geçirdikleri şeklinde ortaya çıkar, kardeş gibi olduklarını ima eder. Cinselliklerini birlikte keşfetmişlerdir ve sanki cinsel olanla toplumsal olan birbirini meşrulaştıracakmışçasına, cinsellik alanına girişlerinin toplumsal alana girişleriyle aşağı yukarı aynı zamana denk gelmesi gerektiğini düşünürler. Bu, tarihin, bitmeyen bir tar-

tışmanın da başlangıcıdır. Cinsel olanla toplumsal olanın birleştirilmesine evlilik denir. Evlilik vazifesinin besbelli içsel bir şeyi, cennette sıkıntı yaratır. Sanki bir tür onaylama olması gereken evliliğin kendisi onaylanma gerektirmektedir. Dolayısıyla evliliğin hayal kırıklığı yaratan bir yanı vardır. Buna cinselliği hevesini kırmadan evcilleştirmedeki başarısızlığı, çekici olduğu noktada tiksindiren mahremiyet bilmecesi karşısındaki ya da yan yana uzanan leoparla kuzu gibi hem vahşi hem de şefkatli olan esriklik muamması karşısındaki ahmaklığı diyebiliriz. Bu hayal kırıklığı da intikam peşine düşer; sanki insanın kendi eksikliğini, faniliğini, yersiz yurtsuzluğunu keşfetmesine yol açtığı için intikam almak ister. Ayrılığın ardından kadın regresif bir yol dener: Genellikle daha basit bir adamı ya da sadece bir baba ikamesini, hatta yanında bir de annesini getiren bir adamı koca olarak kabul eder. Bu, ilk erkeğin uyandırdığı cinsel arzusunu yeniden uyutmaya yönelik bir girişimdir.

Hikâyeye çiftin anne-babalarının ve çocuk sahibi olmaları olasılığının rolünü anlatarak devam etmemiz gerekiyor. Bu konularda bizatihi filmlerin ne söylemesi gerekeceğini tahmin etmeye çalışmayalım. Tartışmanın kimin etkin kimin edilgin, kimin uyanık olduğu, mutluluğun ne olduğu ve insanın değişip değişemeyeceği gibi meseleleri işleminin gerekeceğini varsayalım. Tartışma, yani aşk diyalogu bol bol vakte, dışa kapalı ve kıskanç bir vakte mal olur; vakit de nakit olduğundan, bu kadar lüks bir boş zamanı destekleyecek paranın (erkeğin parasının) nereden geldiğini bir biçimde anlamayı gerektirir. Karşımızdaki çift çekicidir, dilekleri insanidir, mutlulukları bizi de mutlu edecektir. Dolayısıyla bir toplumun başarısı ya da mutluluğu için bir kriter ortaya konuyor gibidir; yani bir toplum, yurttaşları arasında bu türden diyalogları ya da ahlaken buna denk olanlarını mümkün kılabildiği ölçüde mutludur, der gibidir. Filmin sonu, iki kişi arasındaki ilişkinin gizemini daha da derinleştirerek bu temaları netleştirir. Hamle sırası erkektedir – kadın elma gibi, bir biçimde erkeği ayartmayı temsil eden bir şeyle muhtemelen işleri başlatmıştır zaten. Erkeğin, boyun eğişinin ardından ayakta kaldığını göstererek ve talepte bulunmanın bir yolunu bularak karşılık vermesi gerekmektedir. Doğru bir talepte bulunabilmesi ve meşruluk sınavını geçebilmesi için, hükmetmeye kalkışmadığını,

sadece dileyebildiğini göstermesi, ardından da kendini ahmak duruma düşürmesi gerekir. Bu, kadının kendi arzusunu bir kez daha uyandırarak elma yerine kendini vermesini, erkeğin de bu armağanı tanıyıp kabul etmesini olanaklı kılar. Söz konusu değişim, eski durumdan ve onun intikam-açmazından daha önceki duruma dönme veya bunları unutma anlamına gelir. Buradaki geri dönüşü, bekâretin kaybedilişini simgeler.

Mitin inşasında, bir nesnenin özelliklerine dair tablo, yerini bir hikâyenin maddeleri ya da hükümleriyle ilgili tasavvura bırakır. O halde, daha önceki sözlerimi yineleyecek olursam, maceraperestliğin bir perspektif konumuna dair hükmü telafi ettiğini söylemek, maceraperestlik kavramının aynı hikâyenin farklı bir yorumu olduğunu, hikâyeyi anlatmaya, geliştirmeye devam etmeye olanak sağladığını söylemek demektir. Tür aynı kalır, tanımı biraz daha geliştirilir. Halbuki erkeğin kadını talep edemeyişinin bu hükmü olumsuzladığını söylemek, hikâyeyi değiştirdiğini söylemek demektir; tür farklıdır, komşu bir tür tanımlanmıştır. Verili bir film ve onun farklı yorumları konusunda bu ikisinden hangisinin geçerli olduğuna bir bakışta karar verilemez. Sonuçların ortaya çıkması gerekir. *Unutulan Yıllar*'da bu talebin yokluğu, evlilikte sadece çocuk olmasını değil, çocuk olma olanağının da reddini gerektiren olaylarla birlikte gelişir. Belki bunun sonucu olarak, cinsel doyumun hayatın baharı denebilecek bir dönemde on küsur yıl boyunca –en azından çocuk büyütme çağının bitimine kadar– sınırlandırılması anlamına gelir. (Elimizde, yeniden evlilik mitini yaşamayı becermeyi ya da becerememeyi cezalandırmayı ortaya koyan bir mite sahip bir türün örneği var gibidir.) Thoreau'nun, "Mitolojiyi yenilemek" dediği şeyin işlemleri olarak hem telafi hem de olumsuzlama, yazı hayatını bu şekilde tanımlamakta kullanabileceği kavramlardır. Daha önce geleneğin tükenmesi ya da ifadenin doyunluğu olarak andığım şeyi nitelemenin bir başka yolu da, bir mit artık yenilenmeyi (elden geçirilmeyi) kaldırmıyorsa, o mitin ölmüş olduğu, bizim de o mit için ölmüş olduğumuzdur. (Diyalektik kavramı bizim için bir anlam ifade etseydi, telafi ve olumsuzlama gibi sözcüklerin diyalektik eğilimlerine değinebilirdik. Bir hüküm hiçbir zaman sadece doyunluğa ulaşmış ya da ulaşmamış değildir; bir biçimde, bir yönüyle doy-

gunluğa ulaşmış ya da ulaşmamıştır; örneğin fiilen ya da soyut olarak ya da ironik olarak ya da bireysel olarak... Öyleyse bu [kısmi] doygunluk konuyu değiştirir, konu da daha fazla doygunluk için bastırmak zorunda kalır, tabii hâlâ hayattaysa.)

Komşu türler kavramı, gelecek çalışmalarda üzerinde durulması gereken bir kavram. Kitapta bu kavrama açıkça değinilen diğer önemli kısım, *Âdem'in Kaburgası*'nı konu alan altıncı bölümün sonunda, konudan biraz sapıp George Cukor'ın benzer filmlerinden bahsettiğim kısım. Böylece tür kavramıyla külliyyat kavramı arasında bir karşıtlığa işaret etmiş oluyorum: Bu karşıtlığın zemini, türün aksine külliyyatın, üyeleri arasında tarihsel bir sıralamayı gözetmek zorunda olması gibi görünüyor. Tür ve külliyyat arasındaki bu karşıtlık, beni Hitchcock'un *Gizli Teşkilat / North by Northwest* filmi üzerine, yeni tamamladığım bir makaleyi¹³ anmaya yöneltiyor. Söz konusu makalede, filmi hem Hitchcock'un külliyyatının gelişimi içinde hem de yeniden evlilik türünün yapısına komşu olarak konumlandırıyorum. Özellikle şundan dolayı: Filmde çiftin evlenmesinin gösterilmesini –ki Hitchcock'un romantik maceralarında bunun başka örneği yoktur– mümkün kılan, ölüm ve yeniden doğum gibi bir süreçten geçenin kadın değil de adam olmasıdır. Film yeniden evlilik türü mitinin bir hükmünü olumsuzlarken, evliliğin meşrulaştırılması konusunda kendi yöntemini beyan eder.

BURAYA KADAR söylediklerime bakınca, yeniden evlilik türünün önemli örneklerini tarihsel (bir türün tarihi derken kastettiğimiz şey her ne ise) ya da diyalektik olarak okumayacağımı tahmin edersiniz; zira diyalektik bir okuma, yeniden evlilik türüyle birlikte sinemanın tüm diğer türlerini de araştırmayı beraberinde getireceğinden, şu an için bir hayalden öteye geçemeyecek bir iştir. Sırayı daha ziyade, açıklamaya dair pratik ve stratejik meseleler belirledi. *Kadının Fendi / Lady Eve*'in, kendime biçtiğim görevin hem genel hem de Shakespeareci boyutlarının makul derecede berrak bir eskizini oluşturduğunu fark ettikten sonra, onun ardından ikinci bir başlan-

gıç gibi, ardışık felsefi anlatıma başvurmada bu kitabın gitmesi gerektiği ve gidebileceği kadar ileri gidecek bir okumayla devam etmek istedim. Bu nedenle ikinci olarak *Bir Gecede Oldu*'yu konu alan deneme geliyor. *Bir Gecede Oldu*'daki bir gözlem nedeniyle, bir sonraki bölümü (ilk yazdığım makale olan) *Tehlikeli Bebek'e* ayırdım. Geriye kalan dört bölümün sıralaması dostane müzakerelerle belirlendi. Zaman zaman yerini hararetli bir biçimde sarstığım için, sanki burada üçüncü bir başlangıç varmış gibi, yeniden evlilik türünü bir kez daha teyit etme gereksinimi hissettim. Türü *Âdem'in Kaburgası*'nda da sarsıyordum, o yüzden dördüncü sırada diğer üç film okumasından birinin yer alması gerekiyordu. Makalede açıkça görüldüğünü umduğum nedenlerle, *Korkunç Gerçek* üzerine olan bölümün en sonda yer alması gerektiğine karar verdim. *Cuma Kızı*'nın, beraber bir ikili oluşturduğu *Philadelphia Hikâyesi*'ni izlemesini istedim; bu yüzden *Philadelphia Hikâyesi*'ni dördüncü, *Âdem'in Kaburgası*'nı da altıncı sıraya yerleştirdim. İlk üç denemenin aksine bu son dört makaleyi, diğerlerini yazdığımı ya da yazacağımı, aşağı yukarı nasıl olacaklarını bilerek, kısacası bir kitap yazmakta olduğumun bilinciyle yazdım.

Bütün bunlar hep birbirine bağlı. Dördüncü deneme bittiğinde, öncekilerin yerlerini, özgün biçimlerini az çok belirledi ve bir sonraki makalenin görevini açıkça ortaya koyan bir çıkış noktası oluştu. Buradan hareketle, o deneme de bir çıkış noktası haline gelecekti... Kısacası türün kendisi, örneklerinin hangi sırayla üretildiğini umursamasa da, bu tür üzerine hazırlanan bir kitap, kendine koyduğu sıralamadan sürekli etkilenecektir. Denemeler birbirlerinden son derece farklılar; dolayısıyla sıralamaları başka türlü olsaydı, her bir okumanın farklı bir çehresi olurdu diye düşünüyorum. Bu durum okumalarımın nesnellğine halel getirir mi?

Bu giriş kısmı sırasında değindiğim iki kaygım, genellikle eleştirel nesnellik bağlamında ifade ediliyor: bir eleştirmenin bir metinden kendine göre anlamlar çıkarması ve bir metnin birden fazla okumasının olabileceği. Bunları belirtmemin nedeni, farklı çevrelerde, nesnelliğin –tıpkı denizkızı olmak gibi– ne mümkün, ne de arzulanırlığını ve bir metnin *bir* yorumunun peşine düşmekten-se yeteneklerimizin el verdiği kadar çok yorumunu üretmemiz ge-

rektiğini söylemenin moda olması. Bu noktadaki düsturumuz "eğ-lence" olmalı. Bu kaygılarımla ilgili son yorumlarımı yaparken, bunların bana göre en önemli özelliğinin muğlaklıkları olduğunu vurgulamak istiyorum. Öyle ki, bu kaygıların bize gösterecekleri en iyi yol, tam da bu muğlaklığı tanımlama çabasında yatıyor.

Bir metinden kendine göre anlamlar çıkarmak deyince, insanın aklına metne orada *olmayan* bir şeyi ekleme düşüncesi geliyor. Ama bunu söylemek için onda *olan* şeyi söylemek gerekir, ki bu da bir metinden başka bir şey değildir. Ama *bu* mantıkla, "Dikkat köpek var!" metninde köpek yoktur da diyebilirsiniz. İnsanların aşırı oku-ma olarak gördükleri hata, örneğin bir hayvanın bir sözcük oldu-ğunu sanmak gibi görece basit, psikotik bir mefhum mu? Elbette bazı okumaların düpedüz sorumsuz olduğunu inkâr etmiyorum. Ama bir eleştiri terimi olarak "bir metinden kendine göre anlamlar çıkar-mak", doğru yolda olsanız bile fazla ileri gitmişsiniz gibi çok kesin bir şeye işaret ediyor. O zaman mesele, felsefede çoğu zaman oldu-ğu gibi, okumanın nasıl sona erdirileceğini belirleme meselesi olu-yor. Ki bu da, eleştirinin dışarıdan bir eleştirisi olarak değil, eleştiri-nin içsel bir meselesi olarak görülmelidir. Benim deneyimlerime göre, kendine göre anlamlar çıkarmaktan, aşırı yorumdan, fazla ile-ri gitmekten korkan insanlar genellikle, sanki metinler –tıpkı insan-lar, zamanlar ve mekânlar gibi– bir anlam ifade ediyormuş, üstelik bildiğinizden fazlasını ifade ediyormuş gibi, böyle bir okumaya başlamakten korkanlardır. Dolayısıyla bu korku gerçek bir şeyden duyulan bir korkudur ve sağlıklı bir korku, yani gerçekten korkutu-cu bir şeyden duyulan bir korku da olabilir. Bu, metinlerle ilgili ola-rak, anlam arayışının bir erkeğin en sevdiği hobisi kadar eğlenceli olduğunu (ve muhtemelen hiçbir korkuyu barındırmadığını) düşü-nen o şen yaklaşımdan daha ayırt edici bir tepki olarak dikkatimi çe-kiyor. Yine de, benim deneyimime göre, çoğu hayat gibi çoğu metin de aşırı yorumlanmış değil, gereğinden az yorumlanmıştır. Buradan çıkardığım ders de, bu değerlendirmenin tek tek metinlerle ilgili tar-tışmaların malzemesi yapılması gerektiğidir.

Benimkilerden farklı yorumların olabileceği iddiasına gelince, bu konuda hoşgörülü bir liberal olarak tanınmaya hevesli biri gibi, bunu inkâr ettiğim izlenimi yaratmanın önüne geçmek ve birden

fazla olası yorumun *kaçınılmaz* olduğunu kanıtlamak istiyorum. Yaptığım bir film okumasına, bir metin hakkındaki bir metnin hazırlığı diyelim. Bu hazırlığı ikincil bir metin sayalım ve bunun birinci metnin bir yorumu olduğunu düşünelim. Bu durumda bir yorumun ne olduğunu da açıklamamız gerekir. Burada Wittgenstein'in ünlü çalışması *Felsefi Soruşturmalar*'ın ikinci bölümüne başvurup "bir veçhesini görmek" dediği şeyin yorumun biçimi olduğu şeklindeki önermesinden yola çıkmak istiyorum: Bu, bir şeyi bir şey *olarak* görmektir. "Olarak görmek" kavramının doğru kullanılması iki koşula bağlıdır. Söz konusu fenomeni görmenin rakip bir yolu, başka türlü görmenin bir yolu olmalıdır (Wittgenstein'in başvurduğu en bilinen örnek, ördek olarak da tavşan olarak da görülebilen Gestalt figürü "ördek-tavşandır"). Ayrıca, belirli bir kişi bu figürü iki türlü de göremiyor olabilir; bu durumda kişinin söz konusu figürü (yani bir ördek veya tavşanı) bir şey *olarak* gördüğü söylenemez (yine de, iki olanağı da görebilen bizler, kişinin bu figürü tavşan veya ördek olarak gördüğünü söyleyebiliriz). Bir veçhe *bir* görme biçimi olarak değil, bir şeyi şimdi görme biçimi olarak; yani bir başkasını gölgede bırakan, kişinin kendisinin "aynı" şeyi görebildiği belirli bir görme biçimi olarak ortaya çıkar.

Dolayısıyla, okumalarımı yorum diyerek şunu söylemiş oluyorum: Bir şeyin gerçekten yorum sayılmasının iki koşulu vardır. Birincisi, birbiriyle rekabet ettiği düşünülen olası yorumlar olmalıdır. Burada sözü edilen gereklilik göstermelik değildir, (Wittgenstein'in deyişiyle) gramerle ilgili bir terim, mantıkla ilgili bir şeydir. Dolayısıyla başka yorumların da olması gerektiğini söylemek, gayet yerinde olmakla birlikte, rakip bir yorum öne sürmedikçe son derece boştur. İkincisi, belirli bir kişi başka bir alternatifin mümkün olduğunu bile göremiyor olabilir. Bu durumda, söz konusu kişi bir yorumun kendine göre anlam çıkarmayı gerektirdiğini onaylamanın ya da inkâr etmenin ne anlama geldiğini bilemeyecek; dolayısıyla çok mu ileri gitti yoksa daha yeni mi başlıyor, işte buna ilişkin somut bir fikre sahip olamayacaktır. Bir kişinin maruz kaldığı –şiiirdeki uyağın türü, müzik parçasındaki muhteşem bir geçiş, resimdeki güzel bir çizgi veya harika bir kamera açısıyla ilgili– pek çok açıklama, bir pasajın okumalarından ziyade, nelerden bahsedildiği veya bütü-

nün ne anlama geldiği konusunda herhangi bir açıklama sunmayan bir çizelgenin maddelerine benzer. Bence böyle açıklamalar hiçbir şey *söylemez*; yine de, Wittgenstein'in adlandırma konusunda söylediği gibi, bir şeyler söylemek için yapılan hazırlık olabilir (bu nedenle isabetli olması önemlidir). İki farklı yorum olması gerektiğinin kanıtı yinelenen iki meseleye işaret eder. Bir kişinin, sağlam bir gerekçesi olsun veya olmasın, neden başka bir alternatif olması *gerektiği* konusunda ısrar ettiğini anlamamızı sağlar: Zira bir yorum diğerini gölgede bırakıyorsa, kendisini bu yorum olanağının *reddi* olarak sunabilir. Bu kanıt ayrıca tam bir yorumun ne olduğunu, bir okuma sonunda nereye varabileceğimizi görmemizi sağlar. Tamlik *bütün* yorumları sağlamaktan ziyade bir yorumu baştan sona görme meselesidir. Bu nedenle kendine göre anlam çıkarmak, fazla ileri gitmek, okuma işinin bünyevi risklerinden biridir; yeterince ilerlememeye, sona varmamaya kıyasla çok daha kolay affedilebilir bir şeydir; hatta sonun ne olduğunu anlamak için elzem bile olabilir.

Okumalarımı ikincil metinler olarak gördüğümü ve yorum olarak tanımladığımı anlattığıma göre, bu metinleri tanımlama tarzlarından biri olarak yorum kavramına bir alternatif önerebilirim – yani üçüncül bir metin sağlamaya başlayabilirim. İlerleyen sayfalar-daki tartışmalarda bu türden çok sayıda üçüncül pasaj var. Böyle bir metin hiyerarşisi kavramının açıklama yapmayı gerektirdiğini söylemişken, şimdilik en azından bu düzeylerin aynı şeyi ifade edip etmediğinin açık olmadığını belirtebilirim. Üçüncül bir metin derken aslında kendine atıfta bulunan bir metni kastediyorum ve kendine atıfta bulunmanın her şeklinin kendinden ayrılmak demek olduğunu düşünmüyorum. Dolayısıyla, ikincilden daha yüksek bir metin (okuma metni) yoktur belki de. Peki bu durumda ikincil neye göre ikincildir? Bu bakımdan, birincil olan da bir metin midir? Bir yorumun sadece bir metinle ilişkili olduğunu, bir metni metin yapanın sadece yoruma tabi tutulması olduğunu ve bunun da bir metnin yorumu teşkil ettiği anlamına geldiğini varsayalım. İkincil bir metin hem yoruma imkân vermesi hem de bir metnin yorumu olması bakımından bir metindir. Peki birincil bir metin de bir metnin yorumu mudur? Birincil metnin yorumladığı şeyin bir metin olduğunu (örneğin dünyanın ya da bir insanın bir metin olduğunu) anlayamadı-

ğımız sürece, onun bir metin olduğunu bilemeyiz.

Bu bir yana, üçüncül metnim dediğim şey, yani yorumdan bahsetmenin alternatifini olarak gördüğüm şey şuydu: Bir müzik parçasının icrası onun bir yorumudur, onu duyma biçimlerinden birinin tezahürüdür ve (eğer ciddiye) belirli bir analiz süreci sonucunda ortaya çıkmıştır. (Parça sadece icradan, sözgeliimi bizatihi doğaçlama sürecinden ibaretse aynı şey söylenemez.) Benim okumalarımla, ikincil metinlerimin analiz süreçlerinin sonucunda ortaya çıktığını varsayalım. Dolayısıyla benim bir filmi okurken yaptığım şeyin esasen o filmi icra etmek (veya kendi içimden icra etmek) olduğu söylenebilir. (Burada, icra etme fikrinin bir sorumluluğu yerine getirme anlamını benimsiyorum.) Bu da icrayla yorum arasındaki, bu ikisiyle analiz arasındaki, farklı analizler arasındaki ve dolayısıyla da farklı icralar arasındaki ilişkileri incelemeye açık bir alan haline getiriyor.

YORUMDAN BÖYLE BAHSEDEREK ("olarak"ın, yani kıyaslamanın, ortaya çıkan bir bakış açısının belirli bir kullanımını vurgulayarak) *Felsefi Soruşturmalar*'daki fikirlerle Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'ındaki fikirler arasındaki önemli ilişkiye işaret etmeyi amaçlıyorum. Bu metinler arasındaki ilişkiler ekte yer alan "Üniversitede Sinema Araştırmaları" başlıklı bölümde daha ayrıntılı olarak ele alınıyor. Daha önce yazdığım bir denemenin giriş niteliğindeki ilk bölümü bu konuyla ilgili gözlemlerden, ikinci bölümü de bu kitabın üçüncü bölümündeki *Tehlikeli Bebek* okumasından oluşuyordu. Giriş niteliğindeki bu gözlemleri bu kitaba da almamın en önemli nedeni, benim kim olduğum, daha doğrusu benim kim olduğum, bu kitaptaki benim kim olduğum, bu kişinin nasıl düşündüğü ve böyle birinin neden filmleri üzerine düşünülecek şeyler olarak gördüğü gibi konularda, kitabın başka hiçbir yerinde söylenmeyen şeyleri söylemeleriydi.

Söz konusu gözlemleri bu kitaba almamın bir nedeni daha var. O giriş bölümü "Sinema ve Üniversite" başlıklı bir konferansın açılış konuşmasının bir parçası olarak kaleme alınmıştı.¹⁴ Konferansın yapılmasına sebep olan meseleler ve konferansta ele alınan konular geçmişte ve günümüzde sinema araştırmalarının meşruiyetiyle ilgi-

liydi. Gelgelelim, bu meseleyi nasıl düşünürseniz düşünün, ben şahsen film kültürünün ve dolayısıyla da faydalı, düzenli, özgün film eleştirisinin geleceğinin sağlıklı olmasının üniversitede sinemaya bir yer verilmesine bağlı olduğunu düşünüyorum – tıpkı daha önceki kuşakta Yeni Eleştiri'yi üreten Amerikan edebiyat eleştirisinin ve kuramının çığır açıcı patlaması gibi. Ancak benim film kültürünün geleceğine dair umutlarım yalnızca bu sağlıklı gelişmeye dayanmıyor; bu kitabın amacı da söz konusu gelişme içinde bir rol oynama isteğiyle sınırlı değil.

Kitabın umudu ve dileği, filmlerin hâlâ doğal diyalog konuları olmasına, bugün birkaç kitabın veya oyunun yaptığı gibi birer olay olarak kalmayı başarmasına dayanıyor. Bu diyalogun konularının hak ettiği kadar iyi, katılımcıların elinden geldiği kadar net ve verimli olmasını istiyorum. Öncelikle, filmler hakkındaki diyalogların ve dolayısıyla da günlük ya da haftalık değerlendirmelerin spor muhabbetleri ya da yazıları gibi istikrarlı bir biçimde iyi olmasını istiyorum. Buradaki hayalim, *Bir Gecede Oldu* –veya aynı şekilde *Kramer Kramer'e Karşı*– gibi filmlerle ilgili diyalogun, bir takımın sezon performansından bahsederken birbirimizden beklediğimiz dikkati ve konuya hâkimiyeti gerektiren bir diyalog olması. Bu öyle bir diyalog olmalı ki ağızından çıkan bir söz doğruluğu veya yanlışlığı konusunda bir anlamaya varana kadar, derinliği veya yüzey-selliğiyle ilgili bir değerlendirme yapılan kadar devam ettirilmeli ve tartışılmalı.

Her yazarın her zaman kurabileceği, ilgiyle okunmaya ilişkin bir hayal bu; ama aynı zamanda, filmler söz konusu olduğunda, daha yeni yeni mümkün hale gelen bir hayal. Sinema tarihinin en azından bir kısmına bir ölçüde erişimi gerektiriyor ve bu erişim imkânı da, daha önce de belirttiğim gibi, giderek daha olanaklı hale gelen can alıcı bir gelişme. Ama hayal ettiğim diyalog, kültür, teknik açıdan elimizin altında olsa da, daha ötedeki, içsel, teknik olmayan bir şey onu kavramamızı engelliyor.

14. City University of New York'un Graduate Center'ında Temmuz 1975'te gerçekleşen bu konferans Marshall Cohen ve Gerald Mast tarafından düzenlenmiştir.

Bu kitabın odaklandığı yedi filmin örneklediği, bize en yakın iyi filmleri çarpıtmak kaderimiz gibi görünüyor. Hollywood'un pazarlama numaralarıyla iyice artmaları ile Hollywood stüdyo sisteminin Rusya'dan, Almanya'dan, Fransa'dan ithal edilen filmlere pekâlâ rakip olabileceğini hayal edemeyenler yüzünden iyice azalmaları paralel gidiyor. Bu görüş bazen, ezici bir Amerikan karşıtı hor-görüye sahip film eleştirmenlerinin ya da araştırmacılarının işi gibi görünüyor. Yine de Amerikalıların mustarip oldukları, kendi sanatsal başarılarıyla ilgili yaygın bir çelişkiyi ifade ediyor ve bu çelişki-den besleniyor. Başka yazılarımda bu çelişkiyi, Amerika'nın görmezden gelinmeyen başarılarını ya aşırı yüceltmesi ya da küçümsemesi olarak tanımlamıştım.¹⁵ Amerikalı yönetmenlerin oynadığı rol de bu durumun bir parçası. Akla hemen Howard Hawks örneği geliyor. Hawks'ın bu kitapta tartışılan filmleri bana belki biraz kaba ama keskin, eğitilmiş bir zihnin ürünü, zanaatini bilen bir adamın elinden çıkma işler gibi geliyor. Yani bu filmler bana bir sanatçının eseri gibi geliyor. Ne var ki, on-on beş yıl kadar önce eğitilmiş çevreler tarafından keşfedildikten sonra verdiği röportajlarda, Hawks kendini bir kovboy olarak sunuyor. Bu durumun Hawks'ın keskin zekâsının, eğitiminin ve kabalığının doğal bir uzantısı olduğunu varsayıyorum. Hawks, Amerikalı bir sanatçının insanların ilgisini çekmek ve bu ilgiyi korumak için bir sanatçı gibi görünmemesi gerektiğini, daha da önemlisi kendisini bir sanatçı gibi gördüğü izlenimi yaratmaması gerektiğini biliyordu sanki. Bir sanatçı olma iddiası taşımanın laneti tek bir şartla ortadan kaldırılabılır: Öyle tuhaf görünürsünüz ki makul ölçüde normal bir zevk sahibi hiç kimse, sizin gibi olmanın bedelini ödemek istemez.

Biraz karışık bir durum. Orson Welles'in Hollywood'la yaşadığı söylenen sorunlardan biri de sanatçı ya da deha havası gibi bir şey taşımasıdır. Ama adeta bunu telafi edercesine, takipçileri onun eserlerini –en azından *Yurttaş Kane / Citizen Kane*'i– bir dehanın sanat eserleri olarak görmüştür. Bence bu tür özlemleri adlandırmak için tehlikeli bir örnek. Bana o filmin sanat olarak görülen tarafı şovmenlikmiş gibi ve filmin iyi yönleri denen şeyler de aleni şovmen-

liğinden kaynaklanmıyormuş gibi geliyor. Buradan yola çıkarak zanaatin temelinde değil de etkilerinde yattığını, ustalığın yetkin değil de rastlantısal olduğunu söyleyebiliriz. Bununla beraber büyük sanatçılar bazen büyük şovmenler de olabilir, hatta şovmenliğin sanatın başlıca özelliklerinden biri olduğu söylenebilir; tıpkı Emily Dickinson ve Walt Whitman'da görüldüğü gibi. Başlamışken, Eisenstein ve Frank Capra gibi iki şovmeni ele alalım. İlki bir entelektüeldir, ikincisi değildir; ama zanaatkârlık açısından, özellikle de şeyleri melodramatik bir değer yaratmak için bir araya getirişleri bakımından bence birbirlerine benziyorlar. Sözelimi kapitalist mühimmat üreticisi imgesini ikisi de Edward Arnold'ı, purolarını ve elmas yüzüklerini göstererek işleyebilirdi. (İkisi de Dickens'ı biraz biliyordu.) Zihinler arasındaki bu örtüşme, sinemayı önemseyen birine ya da bu yönetmenlerden birinin taraftarlarına budalaca gelebilir. Bu hissiyatın önemli nedenlerinden biri, Capra'nın görsel açıdan kesinlikle Eisenstein kadar ilgi çekici olmadığı düşüncesi ve filmin görsel bir mecra olduğu düşüncesidir. Capra'daki hiçbir şeyin görsel olana, yani melodramatik açıdan görsel olana duyulan ilgiyi tatmin edemeyeceği doğrudur. Buna karşılık Eisenstein, sözelimi bir atleşinin açılan köprüden suya düşüşünü göstererek böyle bir ilgiyi tatmin eder. Ancak filmin görsel olana bu kadar ilgi duyması, görünürlük gerçeği karşısında büyülenmesi olarak anlaşılabilir. Öyleyse Eisenstein'daki hiçbir şey Capra'nın *Şahane Hayat*'taki kamerası kadar açıklayıcı olamaz. Bu filmin bir sekansında James Stewart, gar da kardeşini karşılar; kardeşinin gelişinin nefret ettiği zorunluluklarından kurtulmasından ziyade bunlara iyice hapsolması anlamına geldiğini öğrenir; mutlu konuşmalardan kopup gider, coşkusunun sönmesiyle sendeler, kendini toparlamaya çalışır. Burada bize yaşanan Amerikan delikanlısına dair bir imge bahşedilir, melodramatik açıdan bir çar imgesi kadar mahrem bir imge.

Hawks ve Welles hakkındaki bu gözlemler, Eisenstein'la Hawks arasındaki bu karşılaştırmalar sinemadan hiç anlamayanların içini rahatlatmaya yetebilir. Ancak böyle insanların hemen her konuda bu tür güvencelere yaslandığı açıktır. Beni asıl kaygılandıran, sinema kültürüne sahip insanların aynı gözlemleri sapkınlık olarak değerlendirmesi. Sapkın gözlemler sıkıcıdır, dolayısıyla bunları sapkın

sayan ortodoks gözlemlerin de bir hayli sıkıcı olduğu düşünülebilir. Benim endişem, böyle meselelerin sinemayla ilgili, hayalini kurduğum diyalogun örnekleri haline gelmemesi (yani işlevini yerine getirmemesi); bunun yerine, ortodoks inanışların üniversite programlarında imtiyazlı hale gelmesi ve dolayısıyla yapay bir canlılık kazanması. O zaman ne olacak? Üniversitelerin sinema araştırmalarının geleceği açısından o kadar da önemli olmadığına mı ikna etmeye çalışacağız kendimizi? Demir tavında olsa da dövülmez düsturunu benimsemek ilerlemenin yaratıcı yollarından biridir. Ancak genel bir davranış ilkesi olarak sınırlı bir değere sahiptir. (Bunu daha yaygın olan demir tavında dövülür düsturunu benimsemekten ayırıyorum.)

Ama bize en yakın olan iyi filmlerin değerini çarpıtmanızın ötesinde, düşüncemizi besleyecek bu filmlere erişemememize yol açan bir şey var. Bu durum esasen sözünü ettiğim bazı açmazlardan kaynaklanıyor: Emerson'ın sıradan ve alçak olana başvurmasını, Emerson ve Thoreau'nun yakın olan tutkusunu ve bunların benim sıradan, gündelik olana duyduğum felsefi ilgiyle benzerliklerini anlatırken değindiğim açmazlar. Bu açmazlar insanın kendi deneyimiyle ilgilenmesi dediğim şeyle alakalı. Kitabın bölüm başlıklarını oluşturan filmler kimilerinin çok değer verdiği, kimilerinin de hor gördüğü filmler; her iki taraftan insanların ya da hiçbir tarafa ait olmayanların unutulmaz kamusal hadiseler olarak deneyimleri, ortak bir yaşamın deneyim parçaları, anıları. Bu yüzden de onları değerlendirmenin zorluğu, gündelik deneyimleri değerlendirmenin zorluğuyla; kişinin kendini tatmin edici bir biçimde ifade etmesinin, tam olarak söylemek istediği şeyi ifade eden sözcükleri bulmasının zorluğuyla ve dolayısıyla –benim deyişimle– kendinde bu biçimde ilgilenme hakkını bulmasının zorluğuyla aynıdır. Sanki kendimizi aptal, yani ahmak ve kendini ifade etmekten âciz kılma konusunda dünyayla iddiaya tutuşmuşuz gibi. Bu benim aklıma felsefenin kendine özgü zorluğunu getiriyor; düşünme istemi sağlık ve özgürlük istemi kadar zaruriymişçesine, tam da düşünceye karşı çıkan koşullardan düşünce çıkarmak konusundaki tuhaf gücüne işaret ediyor.

...Wagner'in hayatının belki de en güzel, en güçlü, en mutlu, *en cesur dönemi*: Luther'in evlenmesiyle derinlemesine ilgilendiği dönem. Bu düşün müziği yerine bugün *Die Meister-singer'e* (Usta Şarkıcı) sahip olmamız kim bilir hangi rastlantılara dayanıyor. Belki de ilk parça ikincisinde büyük ölçüde yankılanıyor? Ancak "Luther'in Evliliği" iffeti övmeyi de içermirdi. Ve elbette tenselliği – ki bu da son derece yerinde, son derece "Wagnerci" olurdu.

Zira iffet ile tensellik arasında kaçınılmaz bir karşılık yoktur; bütün iyi evlilikler, bütün sahici aşk ilişkileri bu karşılığı aşar. Wagner bu *hoş gerçeği* Almanlarına bir kez de cesur ve güzel bir Luther komedisiyle getirse çok iyi ederdi, çünkü Almanlar arasında tenselliğe iftira edenler her zaman olmuştur ve hâlâ da vardır; zaten Luther'in en büyük katkısı da belki de kendi *tenselliği* konusunda ne kadar cesur olduğunu göstermesidir (o zamanlarda bu duruma, gayet nazik bir biçimde, "evanjelik özgürlük" deniyordu).

NIETZSCHE, *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*

İnancım olsaydı, Regine'yle kalırdım.

KIERKEGAARD, *Journals (Günlükler)*

Bir şeyi bulmak, aslında onu yeniden bulmaktır.

FREUD, *Cinsellik Üzerine*

Hegel bir yerde, dünya tarihindeki bütün önemli olay ve kişilerin iki defa ortaya çıktığını söyler. Ama eklemeyi unuttuğu bir şey vardır: İlkinde trajedi, ikincisinde komedi olarak ortaya çıkarlar.

MARX, *Louis Bonaparte'in 18. Brumaire'i*

İnsan hayatı, cesaretle idare edildiğinde, hayalgücüne bütün kurmacalardan daha fazla keyif veren gerçek romanstır.

Tavırları, kibar sosyetenin konvansiyonlarına bütünüyle uygun olmakla birlikte, kesinlikle oradan öğrenilmemiş, bilakis özgün ve etkili, koruma ve başarı getiren bir insanla karşılaştım; bir davanın yardımına ihtiyacı yoktu, bayram coşkusu-nu gözlerinde taşıyordu, yeni varoluş tarzlarının kapılarını sonuna dek açarak hayallere hayat veriyordu. Mutlu, canlı bir tavırla görgü kurallarının esaretinden kurtulmuştu, Robin Hood gibi iyi huylu ve özgürdü, ama aynı zamanda bir imparatora benziyordu: Gerektiğinde sakın ve ciddi olabiliyor, milyonlarca bakışın altında bu duruma uygun davranabiliyordu.

İşimiz anlarla ilgili olduğuna göre, onları idareli kullanalım.

Haletiruhiyelerimiz birbirine inanmıyor.

**EMERSON, "İngiltere'nin Yeni Reformcuları",
"Davranış", "Deneyim", "Daireler"**

Burada ortaya çıkan şeylerin ancak nesneyle belirli bir biçimde meşgul olduğum sürece devam edeceğini belirtmek isterim.

WITTGENSTEIN, *Felsefi Soruşturmalar*

1

EKSİLER VE ARTILAR

Kadının Fendi



Her yeniden evlilik komedisi oyuncu ile canlandırdığı karakter arasındaki ilişkiyi, özellikle de odakta yer alan çiftteki kadın karakteri canlandıran gerçek kadının kimliği meselesini kendine özgü bir biçimde ele alır.

Filmin Özeti

- 1 Prologda, Charles ya da daha sonra kendisine takılan lakapla Hopsy (Henry Fonda) ve yardımcısı Muggsy'nin (William Demarest) Amazon'da cennetvari bir su kıyısına dek uğurlanmasına tanık oluruz. Amazon'da geçirdikleri bir yılın ardından, doğa bilimcilerden oluşan bir araştırma ekibiyle vedalaşmak üzeredirler. Amatör bir yılan araştırmacısı olan Charles ("Yılanlar benim hayatım"), kısa bir veda konuşması yaparak ekibin bilime adanmışlığını över, hayatını onlar gibi âlim insanlarla geçirmekten daha büyük bir beklentisi olmadığını söyler. Bir istimbota, Charles ve Muggsy'yi denizin açıklarındaki bir gemiye götürür.
- 2 Geminin üst güvertesindeki Jean (Barbara Stanwyck) parmaklıklara dayanmış, Charles'ın iskeleden gemiye binmesini izlerken, babası Harry'ye (Charles Coburn) "karun gibi olsa bari," der. Harry, "Koskoca gemiyi durdurabildiğine göre muhtemelen öyledir," diye yanıtlar. Jean kendisinin hep enayileri tongaya düşürüp babasıyla kumar oynamaya ikna etmek zorunda kalmasından, babasınınsa kadınları ayartmak için kılını bile kıpırdatmamasından yakınır. Merdivenleri tırmanmakta olan Charles'ın kaskına gökten (cennetten) bir elma düşürür.
- 3 Yeni yolcunun Pike's Ale marka biraların vârisi olduğu çoktan duyulmuştur ve geminin yemek salonu bu haberle çalkalanmaktadır. Charles salona girdiğinde tüm gözler (özellikle kadın gözleri) her şeyden bihaber bu şöhrete döner ve onun dikkatini çekme derdine düşer. Bu arada Jean vizörüne, diğer deyişle kristal küresine, yani el aynasına bakarak arkasında olup bitenleri yorumlar. "Hiçbiri onun için yeterince iyi değil" diyen Jean, Charles masaların arasından geçerken ayağını uzatır ve çelmesiyle adamın yere kapaklanmasına sebep olur. Bu talihsizlikten Charles'ı sorumlu

tutar ve genç adamdan, topuğu kırılmış olan pabucunu değiştirmek üzere kamarasına kadar kendisine eşlik etmesini ister. Kol kola, tam da bunu başaramamış olanların şaşkın bakışları altında yemek salonundan çıkarlar.

- 4 Bunun ardından, kadının kamarasında unutulmaz bir ayakkabı seçme ve parfüm koklama sahnesi gelir. Babasının bir üreticisi olması nedeniyle kendisine Hopsy (şerbetçi otu) lakabı takılmış olan Charles, sahnenin sonunda tamamen kadının büyüüne kapılmış haldedir.
- 5 Jean ve Harry, Hopsy'yi üç kişilik bir iskambil oyunu oynamaya davet ederler, birkaç yüz dolar kazanmasına izin vererek oltaya gelmesini beklerler. Kâğıt oyunundaki ustalığını övmeleri üzerine Charles onlara teşekkür etmek ve maharetini gözler önüne sermek için kâğıtlarla birkaç numara yapar. Numarasına hayran kalmış gibi görünürler.
- 6a Geminin içinde dolaşırken Hopsy kamarasının kapısına vardıklarını fark edip şaşırır. Jean, aslında onunla dalga geçtiği halde "şaşkınlığına" ortak olmuş gibi yapar.
- 6b Hopsy odaya girdiğinde bir sürprizle daha karşılaşır; bir yılını geçirdiği Amazon'dan ayrılırken yanına aldığı yılanı kafesinden kaçırmıştır. Bu kez Jean sahici bir korkuyla çığlık atar ve koridora kaçır, birkaç kat merdiveni koşarak iner; Hopsy de peşinden koşar. Jean kamarasına girdiğinde Hopsy'den yılanın yatağının altında olup olmadığına bakmasını ister.
- 7a Ertesi sabah Muggsy, Charles'a Jean ve Harry ile ilgili şüphelerini anlatır. Charles, Muggsy'ye endişelenmekten vazgeçmesini, kendisinin de kâğıt hilelerinden anladığını söyler. Muggsy Charles'ı kırmak istemediği için, bu insanların onun hayatında görmediği bazı hileleri biliyor olabileceğine dikkat çeker.
- 7b Ertesi sabah Jean yine çığlık atarak bir kâbustan uyanır. Babası bitişik kamaradan koşarak gelir. Jean'in Charles'a olan aşkını itiraf ettiği duygusal bir an yaşarlar. Yatağın kenarında oturan Harry hünerli elleriyle dalgın dalgın elindeki kâğıtları kararken, Jean babasından falına bakmasını ister.

- 8 Jean, Harry'yle Gerald'a (Melville Cooper) Charles'ın kendisine âşık olduğunu söyler. Harry hiç şaşırmamış ve ziyadesiyle memnun kalmıştır: "Bu gece birkaç el çevireceğiz, Papaz Kaçtı'yı kastetmiyorum." Jean bu kez olayın farklı olduğunu söyler; Charles genç kadının içindeki bir şeye dokunmuştur, belki kendisi de ona âşıktır ve ona dürüst davranacaktır. Harry, Charles'da paralarının kaldığını söyleyerek karşı çıkar. Jean o kadarını geri almasını kabul eder. Harry, "biraz da faiziyle," diye ekler. Jean, Harry'ye hiçbir şey anlamadığını, buna izin vermeyeceğini söyler ("Ne de olsa senin kızınım") ve bir anda çark edip Gerald'ın elinden hileli desteyi kapar.
- 9 Charles o gece pek şanslı olmadığını düşünür. Oysa sandığından çok daha şanslıdır, çünkü Harry ne zaman bir vurgun yapacak olsa Jean kâğıtları dağıtırken babasının hilesini bozar. Oyun bittiğinde Charles onlara bin dolar borçlanmıştı. Jean üzerine bir şeyler almak için onları bırakır. Geri döndüğünde görür ki Charles'la artık sıkı fıkı olan Harry, "borcu silmek için" "ya iki katı ya hiç" diyerek kart çekmeyi teklif ettiği Charles'dan otuz iki bin dolar kazanmıştır. Jean mânâlı bir şekilde Harry'ye Charles'ın çekiyle ne yapacağını sorar ve Harry de sanki baştan beri niyeti buymuş gibi çeki havalı bir şekilde yırtar. Dışarı çıkarlarken Charles, Jean'e "Baban bana büyük bir ders verdi," der. Jean ve Hopsy güverteye çıkarlar; Hopsy burada hoş, duygusal bir konuşma yapar ve kadına sanki onu küçük bir kız olduğu günlerden beri tanıyormuş gibi hissettiğini söyler. Kadın da benzer duygular içinde olduğunu itiraf eder ama gelecek konusunda ihtiyatlı davranmaları gerektiğini söyler ("Ay ışığı vurmuş bir güverte kadının işyeridir, derler").
- 10a Muggsy küçük bir soruşturma yaparak geminin muhasebecisinden Harry, Jean ve ortakları Gerald'ın geçmişlerini araştırmasını ister.
- 10b Hopsy kahvaltı için Jean'i beklerken kamarot gelip ona bir zarf uzatır; zarftan Jean, Harry ve Gerald'ın bir fotoğrafı çıkar. Fotoğrafın arkasında profesyonel kumarbaz ve dolandırıcı oldukları yazılıdır.

- 11 Jean çıkagelir, yüzü umutla ışıldamaktadır. Charles ona fotoğrafı uzattığında neşesi kaçır, ama bunları anlatmak için birbirlerini biraz daha tanıyana kadar beklediğini söyler; Charles ona fotoğrafı gemiye geldiği ilk gün aldığını ve asıl kendisinin onu kandırdığını söyler.
- 12 Yolcular gemiden inmek için toplandıklarında Jean, Charles'a nefretle bakar ve keşke bu işten bu kadar ucuz kurtulmasaydı der. Babası ona Charles'ın çekini aslında yırtmıyıp cebine attığını gösterir.
- 13 Harry, Jean ve Gerald bir at yarışı sırasında eski dolandırıcılardan Curly'yle (kel Eric Blore) karşılaşır: Curly onlara, bir İngiliz soylusu rolüyle ("Sir Alfred McGlennon Keith" adıyla) Connecticut'ın kırsal kesiminde bir sayfiye evinde emekli hayatı sürdürdüğünü ve her şeyden bihaber zengin yöre sakinleriyle para karşılığı bric oynayarak yaşamını kolay yoldan kazandığını anlatır. Kentin adını hatırlayan Jean ona Pike's Ale'in sahibi Pike ailesini tanıyıp tanımadığını sorar. Curly, bizzat baba Horace Pike'la düzenli olarak kâğıt oynadığını söyler ve adamın kafasız oğluyla ilgili bazı sorular sorar. Jean'in onu Sir Alfred'in yeğeni rolünde ziyaret etmesini kararlaştırırlar.
- 14 Pike'lar Jean'in şerefine malikânelerinde bir parti verirler; etrafı erkeklerle çevrili Jean, partinin gözbebeği olarak, abartılı bir İngiliz aksanıyla, "Connecticut"a gelmenin kendisi için ne kadar zor olduğuyla ilgili hikâyeler uydurur. Charles kendisini birkaç kere aptal durumuna düşürür. Önce Leydi Eve dedikleri kadını tanıdığı konusundaki ısrarıyla, ardından da Sir Alfred'in ona gizlice açıkladığı aile sırrına sorgusuz sualsiz inanmasıyla: Eve'in tıpatıp kendisine benzeyen bir üvey kız kardeşi vardır ve kardeşinin babası da malikânelerinde çalışan Harry adlı yakışıklı bir arabacıdır. Charles her bomba haberde takılıp düşmeyi ya da bir şeylere çarpıp üstünü başını berbat etmeyi becerir ve her seferinde odasına çıkıp lekelenmiş giysilerini değiştirmek zorunda kalır. Kuşku içindeki Muggsy hep yanı başındadır; Charles ona psikolojiden anlamadığını söyler.
- 15 Eve, Sir Alfred'in evinde, Charles'ın kendisini tanımamasını şöyle açıklar: Gemide birbirlerine karşı inanılmaz bir çe-

kime kapılmışlardır ve bu da onların gözünü kör etmiştir. Ayrıca birkaç hafta içinde ondan bir evlenme teklifi koparma planı yaptığını açıklar.

- 16 Eve ve Charles, Charles'ın arazisini at sırtında dolaşırken günbatımının güzelliğini izlemek için attan inerler. Charles Jean'e geminin pruvasında yaptığı konuşmanın aynısını yapmaya koyulur, onu ömrü boyunca tanıdığı hissine kapıldığını anlatır. Gerçekten istese bile, kadının artık onu ciddiye alamayacağı sezilir.
- 17 Pike malikânesindeki mutfak çalışanlarının düğün hazırlıklarını gösteren çeşitli bölümlerin hızlı kurgusu, düğünden kısa bir sahneyle sonlanır.
- 18 Harry, Gerald'a öz kızının düğününden uzak durmak zorunda kalması konusunda yakını. Jean'in Charles'a bir ders vermekten söz ederken neyi kastetmiş olabileceğini tartışır.
- 19 Balayı için bindikleri trenin kompartımanında yatmaya hazırlanırken Jean daha önceki evlilikleriyle, daha doğrusu az kalsın gerçekleştireceği evliliklerle ilgili bir hikâye uydurmaya karar verir. Şehrazat'ın 1001 gece masalları kadar sürecekmış endişesi uyandıran eski âşıklar listesini uzattıkça uzatır; sonunda Charles treni durdurup bardaktan boşanırcasına yağın yağmurun altında trenden atlar ve çamurlu banketten aşağı kayar.
- 20 Bira fabrikasında, Horace Pike'in ofisinde avukatları bir boşanma sözleşmesi ayarlamak için toplanmıştır. Telefonla ulaşılan Eve/Jean, Horace'a tek kuruş istemediğini (Harry ve Gerald bu duruma bir anlam veremez ve hüsrana uğrar), sadece Charles'ın gelip kendisinden özgürlüğünü istemesini talep ettiğini söyler. Charles bunu reddeder (Horace'ın avukatları bu duruma bir anlam veremez ve hüsrana kapılır). Jean/Eve, Horace'tan Charles'ın birkaç saat içinde aynı gemiyle Amazon'a döneceğini öğrenince hemen saatine bakar.
- 21 Geminin yemek salonunda ağır adımlarla yürüyen Charles bir engele takılıp düşer. Jean'in sesini duyup başında dikil-

06 MUTLULUĞUN PEŞİNDE

diğini görünce, eski engelin mucizevi bir biçimde yeniden ortaya çıktığını fark eder. Bu kez anında heyecana kapılır, ayağa kalkar kalkmaz Jean'e sarılır, Albay'a (Harry) şampanya ısmarlar ve kararlı bir şekilde Jean'i salondan çıkarır.

- 22 Jean'in kamerasında Charles ona evlendiğini, ama bu kadınla sırf Jean'e çok benziyor diye evlendiğini anlatır. Jean, "Hâlâ anlamıyorsun," diye yanıt verdiğinde anlamak istemediğini söyler. Jean de kendisinin de evlendiğini itiraf eder ve yavaşça kapıyı suratımıza kapatırlar.
- 23 Hâlâ kapalı kapıya sabitlenmiş olan kamera, Muggsy'nin yavaşça kapıyı açıp odadan çıktığını, kapıyı arkasından kapattığını gösterir. Kendisinden gayet emin olan Muggsy, "Kesinlikle aynı kadın," der.

KADININ FENDİ'ni (1941), türüne sadık yönlerini ve Shakespeareci arka planını dikkate almadan yorumlamaya girişebiliriz. Filmin adından ve çizgi animasyonlu jeneriğinden anlaşıldığı üzere, Preston Sturges bize Cennet'ten Kovulma hikâyesinin komik bir versiyonunu sunacaktır. Nitekim film, genç bir adamın gölge gibi kendisini takip eden korumasıyla birlikte tropik bir adadan ayrılmasıyla başlar; genç adam bu adada kendisini bilginin peşine düşmeye adanmıştır. Bu bilgide bir bit yeniği olduğunu doğrularcasına, kamera sanki sıkılmış ya da utanmış gibi, genç adamın ne kadar saf bir arayış içinde olduğunu anlattığı veda konuşmasından hemen ayrılır ve çiçekten çelenkler takmış evlilik çağındaki bir yerli kızı elinden tutmuş kıyıya getiren gölge yardımcıyı görüntüler. Hikâyedeki bu çizgi, filmin kadın kahramanının genç adamın dikkatini çekmek için başına bir elma atmasıyla ve daha sonra adamın yılanı ile kadının rüyaları arasında mahrem bir düşmanlığın baş göstermesiyle, kaldığı yerden devam eder. Planları her ne olursa olsun, adamın yeni bir bilgiye ulaşmasıyla ilişkileri bozulur. Bunlar yetmiyormuş gibi adamın tekrar tekrar düşmesine tanık oluruz; filmin iki karakteri (Curly ve Eve) "düşme" fikrini açık bir biçimde ve başka türlü yorumlar, adeta bunu kendimize göre yorumlamamız için bizi cesaretlendirmektedirler. Bu sav, finalde adamın son cümlesiyle, bilmek istemediğini söylemesiyle en tatmin edici sonucuna ulaşır. Ortak atamız bunu en baştan söylemiş olsaydı, son diye bir mesele olmazdı.

Ama bizatihi Shakespeare tarzı romansın genellikle Cennet Bahçesi mitini çağrıştırdığını düşünsük bile, bu tür düşünceler filmin ikonografik yüzeyini eşelemekten öteye gitmez. Ayrıca bu düşünce-

ler kuşkusuz Cennet Bahçesi mitinin sadece yüzeysel parçalarını ele alır ya da bu parçaları yüzeysel olarak ele alır. Mit ne de olsa kadının yaratılışı ve erkeğin baştan çıkarılabilirliği üzerinedir. Demek ki film, kendisine "macera kadını" diyen sahtekâr bir kadın (Barbara Stanwyck'le önce Jean, ardından da Eve olarak karşılaşırız) hakkında olduğu kadar, rahatlıkla enayi ya da sazan diyebileceğimiz bir adamın (Henry Fonda) saflığı hakkındadır. (Jean ona Hopsy der, Eve ve diğerleriye Charles diye hitap eder.) Peki *Kadının Fendi*, bir kadının yaratılışı hakkında bir film olarak görülebilir mi?

Jean'in bu adama en büyük üçkâğıdını yapması için, Leydi Eve olarak yeniden karşısına çıkması gerekir. Ortağı Curly (Eric Blore), yani "şimdilerde Sir Alfred McGlennon Keith", Jean'in başka bir kimlikle yeniden ortaya çıkmasını inandırıcı kılmak için Hopsy/Charles'a Arabacının Kızı Cecilia'nın hikâyesini anlatır; Charles'ın merakını "doymak" için, "yakışıklı arabacılar, yaşlı kontlar, genç eşleri ve birbirine tıpatıp benzeyen iki küçük kız"dan bahseder – bu şekilde romans tam anlamıyla tiye alınmaktadır. Eve kimliğindeki Jean, "Yani bunu gerçekten yuttu mu diyorsun?" sorusuyla Sir Alfred'in teşbihini devam ettirdiğinde "Hem de kurt gibi" yanıtını alır; sanki bu hikâye, bilgi ağacından adama verilecek en büyük meyvedir. Eve, Charles'ın bu hikâyeye (yani, onun Jean olmadığına) inanmaya dünden hazır olmasını kendine göre şöyle açıklar: Artık birbirlerine karşı aynı hisler içinde değildirler, bu nedenle birbirlerinin gözüne gerçekten de gemideki kişiler gibi görünmezler. Gemide, "aramızda müthiş bir çekim vardı," der. Açıklaması, psikolojik ya da felsefi açıdan geçerli ya da önemli olsun ya da olmasın, romansın ne olduğuna dair makul bir görüşün parçasıdır. *Fırtına*'nın editörlerinden birinin tabiriyle, "çünkü romans olağanüstü olayları ele alır ve sorunlarını metamorfoz ve 'tanıma' sahneleri aracılığıyla, başka bir deyişle algılamadaki dönüşümler yoluyla çözer..."¹ Çift bir kez daha baş başa kalır; ağaçlıklı yollarda atla gezinirler, günbatımının güzelliğine dayanamayıp bunu seyretmek için attan inerler; adam, kadına daha önceki ilan-ı aşkını aynen tekrarlamaya koyulur (oysa ilk seferde bu hikâyeye, "ucuz romanlar kadar sıkıcı" diyerek burun

kıvrırır gibi yapmıştır); at bile bu tekrarın ne kadar yersiz olduğunu adama anlatmaya çalışır – işte tam o noktaya gelindiğinde, muhtemelen Preston Sturges'in bize şunu anlatmaya çalıştığı kafamıza dank eder: Biz seyircileri kandırma, tongaya düşürme, enayi yerine koyma ustalığı, romantik hikâyelerin bir parçasıdır; lüks gemilerde, malikânelerde geçen ve güzel insanlar, atlar, günbatımları ve mucizevi mutlu sonlarla dolu olan tipik aşk hikâyeleriyle sinema, bünyesi gereği romantiktir.

Öyleyse, bu filmin bizi romansın kaynağını düşünmeye davet ettiğini varsayarsak, ima edilen şey nedir? Bu film de dahil olmak üzere filmlere kanmak sinema izleyicisi olarak kaderimiz midir, ya da ne olursa olsun boynumuzun borcu mudur? Bu bakımdan Hopsy/Charles'la aynı duruma düşüyoruz gibi görünüyor. Ama adamı harcamak açısından, kadınla da bir o kadar eşit konumda olduğumuzu hissetmiyor muyuz? Kimdir bu insanlar ve konumları nedir?

Bu filmin romans geleneğiyle özdeşliğini daha derinlemesine inceleyerek buna yanıt bulmaya çalışalım. Öncelikle çıkmazdan başlayan aksiyonun, Frye'in "yeşil dünya" dediği, perspektif kazandırıp yenilenme deneyimi yaşatan bir yere doğru ilerlemesini ele alalım. *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda bu yer, düşsel ve sihirli bir mekân olduğu gün gibi ortada perili bir ormandır; *Kış Masalı*'nda Bohemya'nın kırsal kesimidir; *Venedik Taciri*'nde farklı şeyleri simgeleyen bilmece gibi kutuların bulunduğu bir mekândır; *Fırtına*'da, hikâye kabilinden konuşmalarla sunulan daha büyük bir dünyanın çevrelediği ve tüm aksiyonun geçtiği yerdir; *Kadının Fendi*'nin yanı sıra *Tehlikeli Bebek*, *Korkunç Gerçek* ve *Âdem'in Kaburgası*'nda, yani Hollywood'un yeniden evlilik komedilerinin başlıca örneklerinin yarısından fazlasında, bu yerin adı Connecticut'tır. Tam olarak belirtmek gerekirse, *Kadının Fendi*'nde bu yerin adı "Conneckticut"tır ve açıkça mitsel bir yer olarak anılır, çünkü kimse oraya nasıl gideceğinden ya da en azından bir hanımın oraya nasıl gideceğinden pek emin değildir. Bu durum, Preston Sturges'in parodi yeteneğini ve ele aldığı konuya hâkimiyetini hemen gözler önüne serer ve bize makul bir uyarıda bulunur: Onun "yeşil dünya"sında akıl veya olay örgüsü hem açıklığa kavuşturulup düze çıkarılacak hem de karartılıp dondurulacaktır.

Shakespeare'in son dönem romanslarının bir özelliği de, baba-kız ilişkisine daha geniş yer ayırmasıdır. (Bu da son dönem oyunlarında, genç âşıkların talihsizliğine özel bir ilgi göstermek yerine yaşlıca bir kuşağın uzlaşmasının vurgulanmasına denk düşer. Yenden evlilik komedileri, ilginin çok genç olanlardan uzağa kaydırılmasının nispeten doğal mirasçısıdır.) *Kadının Fendi* baba-kız ilişkisini en az *Bir Gecede Oldu* ve *Philadelphia Hikâyesi*'ndeki kadar vurgular; ama babaya –Shakespeare'in son dönemlerinde pek çok babaya bahsettiği– sihir gücünü, Shakespeare'in deyişiyle sihir sanatını bahsetmesi bakımından türdeşlerini hayli geride bırakır. İskambil kâğıtlarıyla hem dolandırıcıların hem de büyücülerin sahip olduğu gücü temsil etmenin amaçlandığı, Harry'nin büyücü giysisine benzeyen sabahlığıyla kızının yatağına oturduğunda ifşa edilir: Kızını hayran bırakacak şekilde "beşlileri" açar; numarasını "el çabukluğu marifet" diye tanımlayıp "aslında buna ihtiyacın yok" der. Bunun üzerine, birlikte görüntülendikleri en şefkat dolu anda, kızı ondan falına bakmasını ister: Kadın açısından babasından kâğıtlara profesyonelce bakmasını istemek, sanki ondan rızasını, hayır duasını istemektir. *Yeter ki Sonu İyi Bitsin*'de, kadın kahraman babasının kitabını ve sihir becerisini miras almıştır; bunlar ona bahsedilmiş mutluluğun anahtarı olacaktır. Shakespeare'in büyücü babaları içinde en ünlüsü, *Fırtına* oyununun başkarakteridir. Bu oyunda yenileme, uzlaşma ya da onarmanın büyüü bir kenara bırakma görevini dayattığı görülür. Filmin bir bölümünün Prospero'nun bu görevini anıştırdığını ya da özetlediğini düşünüyorum: Jean, Hopsy'yle geçirdiği bir günün sonunda kamarasına dönüp birbirlerine duydukları aşkı anlatır babasına. Hopsy onun kim olduğunu düşünüyorsa o olmak için her şeyini vereceğini, daha doğrusu kim olduğunu düşünüyorsa o olacağını, kim olmasını istiyorsa o olacağını söyler; ardından babasına "O zaman sen de normal bir hayat sürersin değil mi Harry?" diye sorar. "Sürmek mi, nereye?" diye karşılık verir Harry. (Bu tarz bir anıştırma ya da özetleme, ele aldığımız tür içinde *Fırtına*'ya yapılan başka bir anıştırmayla karşılaştırılabilir, ki bu benim kulağıma neredeyse bir yankı gibi geliyor. Aklımda, *Philadelphia Hikâyesi*'nde Katharine Hepburn'ün "Bence erkekler harika," dediği o geç idrak ânı var; bu an, Miranda'nın "Âdemoğlu ne kadar gü-

zel!" diye haykırarak kadınlığa ve insan ilişkilerine doğru yola çıkma vaktinin iyice yaklaştığını daha derinden kavradığı o geç idrak ânıyla kıyaslanabilir.)

Hollywood tarzı kandırmanın, Shakespeare tarzı düşüncenin bizdeki potansiyel muadili olduğu fikrinin sorgusuz sualsiz benimsemesi gerektiğini ileri sürmüyorum; yine de bir noktada, *Kadının Fendi* ve *Fırtına*'nın temalarının çakıştığı en az bir örnekte daha, affetmeyi başarma yetisi konusundaki çıkarımlarının denk düştüğüne dikkat çekmem gerekecek. Shakespeareci baskıya karşı kendi baskısını içinde barındıran canlı film deneyimini bir yana bırakırsak, böyle bir dikkat benim amacıma hiçbir şekilde hizmet etmez. Yani, en azından bu adam ve bu kadının sonuçta birbirlerinden af dileme deneyimleri üzerine durup düşünmeliyiz, bu düşünmeye değer bir şeydir diyorum. Ama iki durumda değmeyebilir de: birbirlerine yaptıklarının affedilmez olduğuna (bu durumda filmin sonu ya kinik ya da Hollywood ideolojisinden nasibini almış olacaktır) veya ortada kayda değer bir sorun olmadığına hükmedildiğinde. Ne de olsa insanlar siyasi ya da özel yaşamlarında ilerlerken, birbirleriyle ilişkilerinde, en çok da aşka ve evliliğe yaklaşımlarında kinizme, ikiyüzlülüğe ve yanılgıya yazgılıdır; yani film nereden baksanız, hem affedilmeye ihtiyaç duymalarını hem de affetme konusundaki âcizliklerini göstermesi açısından, gerçektir.

Her iki sonun da kabul edilemezliği, daha doğrusu sağlam olmayışı (ikisi de birbirini çürütür), bence bu filmlere gösterilen tipik tepkinin bu kadar başa bela olmasının nedenlerinden biridir. (Bu filmlere "delişmen [*madcap*] komediler" denilmesinin nedeni böyle bir tepki olabilir.) Henüz bu tepkiden ötesini düşünmek için erken, yine de bu noktada, Frye'in romantik komedinin sonunda talep edilen affetme ve unutmamanın özgün doğasına özellikle dikkat çektiğini belirtmek isterim: "Normalde böyle bir unutmayı ancak bir rüyadan uyanınca, bir âlemden ötekine geçince deneyimleyebiliriz. Üstelik bir komedinin esas eylemini çoğunlukla 'bir gecelik hatalar' olarak, final sahnesinin bizi ansızın içinden çekip çıkardığı ve böylece yanılısamaya dönuşen bir rüya ya da kâbus âleminde meydana gelen bir şey olarak düşünmemiz gerekir."² *Tehlikeli Bebek* ve *Âdem'in Kaburgası* da açıkça af dilemeyle doruk noktasına ulaşır sona erer;

Korkunç Gerçek ve *Philadelphia Hikâyesi* ise bunu örtük bir biçimde yapar. *Cuma Kızı*'nın bu şekilde sona ermemesi kayda değerdir, söz konusu komedinin korkunç karanlığı böyle de anlaşılabilir.

Halen filme tam girmedğim şu noktada belki bir es verip, bu yeniden evlilik filmlerinin Shakespeareci romantik komediler kadar iyi olduğu iddiasında bulunmak gibi bir niyetim olmadığını söylemeliyim. Böyle düşünmediğim için değil, bence hemen hemen hiçbir şey onlarla boy ölçüşemez de onun için. Ama meşrulaştırmayacak kadar çok sorun teşkil eden özgül bir mirasın olduğunu iddia ediyorum. Frye'dan alıntılayacağım iki cümle iddiamı bir zemine oturtacaktır: "Jonson'dan bu yana İngiliz komedisinin tüm önemli yazarları, Shakespeare'in romantik ve stilize tarzında ürün vermek-tense, gerçekçi yanılsamalarla dolu töre komedileri yazmıştır... Shakespeareci romantik komedi geleneğinin varlığını sahnede başarıyla sürdürdüğü tek yer, bekleneneği üzere operadır.³ Aslında Shakespeare geleneğinin sinemada da varlığını sürdürdüğünü eklemeliyim (sinemanın bize o geleneğe açılan bir pencere sunabileceğini düşünüyorum); dahası, bu tür iddiaların tamamen havada kaldığını ve şu âna kadar söylediklerim ve bundan sonra söyleyeceklerimle havada kalmaya devam edeceğini de eklemeliyim. İddiam, kişinin sinema deneyiminin niteliğine, sinemanın doğasına dayanıyor; ben de en iyi ihtimalle o deneyimi, o doğayı hesaba katıyor ve başkalarının deneyimlerine davetiye çıkaracak zemini hazırlıyorum.

Sinemanın doğası üzerine düşünürken, müziğin opera metnine getirdiği şeyi, kamera ve projeksiyonun senaryoya getirdiği şeyle karşılaştırmayı bazen yararlı buluyorum. Bu karşılaştırma ne kadar zorlama olursa olsun, burada amaç –Shakespeare'in oyunlarıyla bağlantısını koruduğu cidden düşünülebilen her mecrada– şairin şiirinin asıl yükünü taşıyan şeyin ne olduğunu saptamaktır. Kamera-nın şiirselliği (tabiri caizse, filmin fotojenik şiirselliği) ile opera müziğinin kıyaslanmasında göze çarpan zayıflık, sinema-tiyatro kıyaslamasının genelde ıskaladığı gibi, perdedeki olayların biricikliğinin gözardı edilmesidir. Oyunlar farklı yapımlarda çeşitli biçimlere bü-

2. *A Natural Perspective*, New York: Columbia University Press, 1965, s. 128.

3. *A.g.y.*, s. 24, 25.

rünebilir, yapımlar da her gösterimde değişebilir veya değişmeyebilir. Filmlerse ya yeni baştan oynatılır ya da yeniden çevrilir. Perdedeki olayları aynı derecede kalıcı ve uçucu olarak görebilirsiniz. Dolayısıyla *Kadının Fendi*'nin finalindeki af dilemelerin şiirselliği, tam da bu adamın ve kadının merdivenleri koşar adım yürüme ve ne zaman dursalar kendilerini kucaklaşırken bulma biçimlerinin bir işlevidir. Kameranın bu çerçeveleme ve atraksiyonlarının, kapalı bir kapının önünde aniden duran bu bedenleri takipetme biçiminin; tam da bu seslerin kadın ve adamın soluklarını birbirine katma biçiminin bir işlevidir. Bir ömür nasıl tekrarlanamıyorsa bu anlar da tekrarlanamaz. Opera yerine cazla kıyaslarsak, sinemadaki olayların biricikliğini daha iyi anlayabiliriz. Buradaki bağlantı noktası şudur: Melodi hemen hemen hiçbir şeydir, icracıysa –tam da havası, yelpazesi, atakları, çizgisi, müziğin ritmiyle kurduğu o ilişkiyle– hemen hemen her şeydir. Doğaçlama bir icra kuşkusuz kaydedilebilir, yani ilkesel olarak kalıcı hale getirilebilir. Ama bu icra bir daha tekrarlanamaz, yani uçucudur. Bir oyunun daha sonraki sahnelenişleri yapımdan kaynaklanır, yapımdan bağımsız olarak oyundan değil. Bir caz grubunun daha sonraki performansları ise müzisyenlerin durumlarından ve ilişkilerinden kaynaklanır; daha önceki bir performanstan kaynaklanıyorsa da, bu performansın öncekinin yorumu olduğu anlamına gelir. (Modern performans bu tür ayrımları olumsuzlayabilir ama ortadan kaldırmaz.) Shakespeare'den sinemaya aktarılan temaların caz ezgilerinden daha zengin olduğu kanısındayım. Ancak asıl mesele bu temaların sinemada fiilen varlığını sürdürüp sürdürmediği, sudaki yaşamdan havadaki yaşama geçişte olduğu gibi yeni ortamda doğal olarak dönüşüp dönüşmediğidir. Sinema ortamının az önce vurguladığım özelliği, sinema oyunculuğunun bilhassa doğaçlama boyutuyla ilişkili olduğuna; şüphesiz ikisi de kendine has bir teknik ve hazırlık gerektirse de, sinemada doğaçlamanın tahmin edilirlikten baskın olduğuna işaret eder. (Başka bir çalışmamda, özellikle vurgulanan hususlar açısından sinema ile tiyatro arasındaki farklara dikkat çekmiş, sözgelimi sinema oyunculuğunda aktörün karakter karşısında doğal bir üstünlüğü olduğunu belirtmiştim. Bençe az önce bahsettiğim durum da bunun bir uzantısı. Sinema oyunculuğundaki bu bireysellik meselesine geri döneceğiz.)

Bu dramlarda baba-kız ilişkisine yapılan vurgudan söz açmıştım. Romanslarda babanın klasik yükümlülükleri, kızının eğitimini sağlamak ve bekâretini korumaktır. Bu yükümlülükler birbiriyle uyum içindedir, örneğin kadının evliliğe uygun hale gelmesine katkıda bulunur. Prospero, Miranda'yla ilgili yükümlülüklerine ne kadar bağlı olduğunu didaktik bir kesinlikle tarif eder ya da gösterir. Yeniden evlilik komedilerinde asıl mevzunun bekâret *olgusu* olmadığı gayet açıktır. Yine de bekâret *kavramının* ya da bekâret *olgusunun* ifade ettiği şeyin bu filmlerde önemli bir yer tuttuğunu düşünüyorum. Kişinin fiziksel durumu ne olursa olsun, iffetli ya da masum olmakla, kişinin o çok değerli el değmemişliğiyle, bireysel açıdan ayrıcalıklı olmasıyla ilgili bir şey pekâlâ kaybedilmiştir; yani daha iyi olduğu düşünülen bir şey için, birlikteliğin ayrıcalığı uğruna feda edilmiştir. Yeniden evlilik komedilerinin başlıca sorusu tam da bir birlikteliği neyin oluşturduğu sorusudur: İki kişiyi bir yapan, evlilikte eşleri birbirine bağlayan, tabiri caizse bir evliliği kutsal kılan nedir? Evlilik ne zaman itibarlı bir durumdur? Söz konusu filmler bu soruyu ortaya atarak hem kilisenin evlilik icazeti açısından gücünü yitirdiğini, hem de bu icazetin toplumun tamamına bahsedilemeyeceğini ima eder. Evliliğin meşruiyetinin bu şekilde sorgulanmasıyla toplumun meşruiyeti de sorgulanır, hatta alegori haline getirilir.

İcazetin aldığı özgül biçim filmde filme değişiklik gösterir. Gelgelelim bu filmler kimi zaman masumiyetin ilk ve son defa ödüllendirilmediğini, daima yeniden kazanılması gerektiğini ileri sürerek (*Âdem'in Kaburgası*'nın hikâyesi bence böyle de anlatılabilir), kimi zaman da masumiyeti kaybetmenin ne anlama geldiğini, hatta iffetin yükünden nasıl kurtulunabileceğini ya da en azından bu yükün nasıl paylaşılabileceğini sorarak (*Philadelphia Hikâyesi*, Blake'in şiirlerinde ele aldığı psikolojik bekâret meselesini bir kenara koyma muamması hakkındadır) masumiyet meselesini tekrar tekrar gündeme getirir. "Connecticut'ta Leoparlar"da (3. Bölüm) *Tehlikeli Bebek*'in, iffetin kaybedilişini paylaşma meselesinin uzun bir alegorisini içerdiğini, hatta bu alegoriden ibaret olduğunu öne sürüyorum; ama meseleye tam anlamıyla vâkıf olmayı, neşeyle yaklaşmayı bu filmlerin ilki olan *Bir Gecede Oldu*'da görüyorum: Burada, be-



Elinde tuttuğu dünyayı kristal küresindeki imgeler olarak görebiliriz; ama bunu nasıl görürsek görelim, söz konusu filmin yazıldığını, yönetildiğini, görüntülendiğini ve kurgulandığını bildiğini öğrendiğimizi düşünürüz.

kâretin kaybedilmesindeki karşılıklı mutluluğun ya da karşılıklılığın mutluluğunun, en azından Eriha'nın duvarlarının yıkılmasına, borazan çalınmasına ve tüm bunlara icazet veren şeyi gerektirdiği söylenebilir.

Kadının Fendi'nde, tarzına uygun olarak, bu parodilerin de parodisi yapılır; "iğrenç yılan" kadının hem bilincinin hem bilinçdışının korku nesnesi olarak kullanılır (kadın çığlık çığlığa uyandığı zaman, tüm gece yılanla cebelleştğini söyler). Bunu Freud aracılığıyla okumaya davet edilince, bu durum kafamıza iyice dank eder. Bunun psikolojik açıdan bu kadar aşikâr olması, masumiyet meselesinin eşdeğeri, diğer bir deyişle sureti olarak anlatıya hizmet eder. Bu görmüş geçirmiş güçlü kadın için cinselliğin hâlâ bir sorun olduğunu gösterir. Kuşkusuz burada o eski bekâret meselesi tiye alınır; eskiden her yerde kamusal açıdan önemli bir sorun olan şey, artık duygusal güçlük dediğimiz özel bir soruna dönüşmüştür. Biz indirgenmiş şartlarda yaşıyoruz. Ama eski batıl inançlarımızı mazide bırak-

tığımız iddiasına denk düştüğünde, bence bu aşıkârlık görmüş geçirmişliğimizi de tiye alır. Bekâret masumiyet meselesinin yüzey-sel, hatta putperest yorumuysa, görmüş geçirmişliğimiz bu putun yerine ne koymuştur?

Görmüş geçirmişliğimizin sonuçlarından biri şudur: Eğer romantik komedilerin hazzını tatmaya, bu mutluluk hayalini yaşama-ya devam edeceksek, bekâretin fiziğine değil de masumiyetin meta-fiziğine bağlı olan anlatılara gerek duyacağız demektir. Bu durum uygulamada anlatıyla ilgili iki gerekliliği ortaya koyar: romansı evlilik arenasında keşfetmemiz ya da yeniden bulmamız gerektiğini; ve bir çiftin aşk vaatleri (*Kadının Fendi*'nde Harry'nin "gençler ne hakkında konuşuyorsa" dediği flört konuları) kadar evliliğin gerçeklerini de, yani paylaştıkları yaşamın gerçeklerinin beraberinde getirdiği konuları da ilgiyle tartışabilme becerisine sahip olması gerektiğini. Yeniden evlilik komedileri tipik bir biçimde, evlilik ve romans üzerine felsefi tartışmalar içermekle kalmaz; hem komedide hem de evlilikte hep karşımıza çıkan bir sorunun altını çizen kavram üzerine, yani kimlik sorunu ve kavramı üzerine –bir bireye ne olduğuyla ya da iki bireye ne olduğuyla ilgili– metafizik tartışmalar da içerir. Sinemada, bu metafizik konu farklılık kavramı aracılığıyla daha açık bir biçimde iletilir; kadınla erkek, masumiyetle deneyim, bir kişiyle başkası ya da bir durumla başka bir durum arasındaki farklılıkla. Hepsi de evlilik ile yeniden evlilik arasındaki farklılıkla, dolayısıyla benzerlikle simgelenir.

Büyücü-babanın yükümlülüklerini sıralarken, bekâret, iffet, masumiyet konularına girdik. İkinci yükümlülük, kızının eğitimini sağlamaktı. Aslında söz konusu komedi filmlerindeki felsefi ya da metafizik tartışmaların gerekliliğinden bahsederek bu konuya zaten girmiş oluyoruz. Çünkü bu filmlerde kadının eğitimi, hayatındaki erkeklerin aniden bastıran o dayanılmaz ders verme isteğine maruz kalması biçimini alır. Her nedense Katharine Hepburn, erkeklerinde karşı konulmaz bir ders verme isteği uyandırıyor gibidir. *Philadelphia Hikâyesi*'nde erkeklerin dördü birden bu konuda adeta birbiriyle yarışır; *Âdem'in Kaburgası*'ndaysa Spencer Tracy, filmin başından sonuna kadar sürekli kadına ders vermenin eşiğindedir. Tracy'nin başlıca konuşmaları nutuk çekme biçimini alır; bunlardan birin-

de kendi evlilik teorisini hukuki bir sözleşme olarak sunar. Rosalind Russell da karşısındaki *Cuma Kızı*'nın Cary Grant'i bile olsa bu kaderden kaçamaz. *Kadının Fendi*'nde, erkeğin ders verme eğilimi afralı tafralı bir kendini bilmezliğin amansızca ifşası gibi ele alınır; bu iş öyle bir noktaya gelir ki sonunda iki tarafın da bunu nasıl atlatacağını merak ederiz. (Kadın bu ifşayı ders verme, özü besbelli ki intikam olan bir ders verme olarak tanımlar. Daha önce kadın adamı, "az daha babasının ona vereceği korkunç dersten", yani şans oyunu denen illetten kurtarmıştır. Yoksa ders, bu kadına itaatsizlik ettiği için midir? Kadın adama karşı belirgin bir tahammülsüzlük gösterir, hayli anaç bir tahammülsüzlük: "Harry'yle bir daha kâğıt oynamayacağına dair bana söz vermiştin.")

Komedinin çözümleri, insanın kendini bilme sürecinde ne edindiğine bağlıdır, yani bir bakıma kim olduğunu öğrenmesiyle ilgili bir meseledir. Klasik romansta bu doğumunuzla ilgili asıl hikâyeyi, nereden geldiğinizi öğrendiğinizde ve dolayısıyla da kimlerin çocuğu olduğunuzu öğrendiğinizde gerçekleşir. Yeniden evlilik komedilerindeyse bunun için insanın cinsel kimliğini öğrenmesi veya kabul etmesi, arzuyu kabul etmesi gerekir. Bu keşiflerin ikisi de evlilik denen şeyin icazetine hizmet eder. Ele aldığımız filmlerdeki kadınlar kendilerine ders verenleri dinlerler; çünkü bilgiye ve değişime giden yolu kimse bilmese bile, kendileri hakkında daha fazlasını bilmeleri gerektiğini, daha doğrusu değişimleri veya kendilerini baştan yaratmaları gerektiğini bilirler. (Dolayısıyla insanın yeniden evlenmeye uygun hale gelmek için ne yapması gerektiği pek açık değildir. *Bir Gecede Oldu, Cuma Kızı, Korkunç Gerçek* ve *Philadelphia Hikâyesi*'nde kadın, önceden seçtiği erkeğin tam tersiyle evlenirse arzu meselesini çözeceğini veya bu meselenin kendi kendine çözüleceğini hayal eder; bu eylem maceradan vazgeçmek, hayal kırıklığının etkisiyle yeni bir hayata başlamayı seçmek ve düzenli bir gelire sahip olmayı istemek gibi çeşitli biçimlerde tanımlanır. Bu erkek gerçekte eski eşinden daha yaşlı olmasa bile bir baba figürüdür, seneks bir figürdür; komedide mutlu sona ulaşmak için bu figürü alt etmek gerekir. Ele aldığımız filmler bize şunu gösterir: Filmde kadının gerçek babası da varsa, bu gerçek baba asla sözünü ettiğimiz baba figüründen yana olmaz; bilakis kızının asıl arzu nes-

nesini, yani bir taraftan ayrılmaya bir taraftan da kopmamaya çalıştığı adamı sonuna kadar destekler.)

Babanın kızının cinselliğini, yani kızının kendisinden ayrıldığı-nı veya boşandığını kabul etmesinin ve kızının kendisiyle eşit bir insan haline geldiğini kabul etmesinin bu kadınların mutluluğunun bir parçası –bu kadar zeki, nüktedan ve özgür olmalarında etkili– olması, söz konusu komedilerin sınırlarıyla ve kahkahalar aracılığıyla neyi örtbas etme peşinde olduğuyla ilgili bir soru işareti uandırır. Bu soru esasen, ele aldığımız filmlerde kadının annesinin olmaması etrafında toplanır. (Bariz istisnalar da bu kuralı kanıtlar.) Bu filmlerde gördüğümüz anneler seneks figürlerin anneleridir, dolayısıyla onlardan ayrılmak söz konusu bile olamaz. Söz konusu filmlerde kadının annesinin neden olmadığını veya filmlerin bu annelerden neden uzak durduğunu aydınlatmayan hiçbir açıklama tatmin edici olamaz. Bence bu durum üç farklı açıdan izah edilebilir. Psikolojik veya dramatik açıdan bakarsak, ana-oğul ilişkisi her zaman komedi ve romanstan ziyade trajedi ve melodramın malzemesi olmuştur. (Bu kuralın kayda değer istisnalarından biri, Shaw'un *Pygmalion*'u açıkça bir kadın yaratmayla ilgilidir; burada erkek kahraman ve annesi birbirinin mutluluk kaynağıdır. Buna karşılık bahsettiğimiz oyunda esas erkek ve kadın sonunda mutluluğa giden yolu bulduğunda, ortada ne evlilik vardır ne de özel bir yakınlık.) Bu durumda çocuğun karşı cinsten ebeveyne yakınlık duyabileceğini, bu yakınlığın da kızın önünü açtığını ama oğlanı körelttiğini söylemiş oluruz. Eve trendeyken Charles'a, "Bana hem koca hem baba olacağını biliyordum," der. Bunları samimiyetsizliğini ve ikiyüzlülüğünü yüzüne çarpıp adamın burnunu sürtmek için söyler elbette, ama söyledikleri çok doğrudur ve geçerli bir tutkunun ifadesidir. Oysa (anlamaya çalıştığımız seçenekler doğrultusunda) bir erkek eşine "Bana hem anne hem eş olacağını biliyordum" deseydi, kimse bu evlilikten kolay kolay mutluluk beklemezdi. Bunu ister biyolojik ister tarihi bir yazgı olarak görürsünüz, yazgılarınızın kaynağını nerede bulmayı tercih ettiğinize kalmış. Mitsel açıdan, annenin yokluğu kadın yaratmanın erkeklerin işi olduğu düşüncesini devam ettirir; paradoksal bir biçimde, yeni kadının, eşit kadının yaratılması söz konusu olduğunda bile aynı durum geçerlidir. Bu durumda,

tıpkı Rönesans'ın yeni adamı gibi yeni kadın diye bir şey olduğunu ve olacağını, ancak bu kadının nereden geleceğini kimsenin bilmediğini söylemiş oluruz. Bu kadının geleceği yer, Amerika denilen mitolojik bir diyardır. Toplumsal açıdan, 1930'ların bu filmlerinde kadın karakterin annesinin olmayışı, bu filmlerin odaklandığı kadın kuşağından bir öncekine karşı suçluluk duygusuna ya da önceki kuşak konusunda kafa karışıklığına işaret eder; bu kuşak, oy kullanma hakkı kazanmakla birlikte oyların belirleyici olduğu hiçbir konuda başarı elde edememiştir. Bu kadınlar neredeyse kendilerini unutacak kadar ödün vermiştir. Mirasları, kızlarının yerleştirmek zorunda olmayacağı bir mirastır. Bu miras heyecan verici olabilir, ama aynı zamanda göz korkutucudur.

Esas kadın için bir anne tahayyül etmedeki başarısızlık, bu kadının çocuklarını, yani anne olmasını tahayyül etmedeki başarısızlıkla tamamlanır. Çocukların yokluğu filmlerin ortak özelliğidir. Burada amaçlanan nedir? Öncelikle boşanma bahsini ya da olanağını temize çıkarmak olduğu düşünülebilir, çünkü çocuklar söz konusu olduğunda bu mesele batağa saplanabilir. Bana sorarsanız söz konusu filmlerde çocukların olmaması asıl evlilik bahsini temize çıkarır; bu da doğrudan, evliliğin çocuk sahibi olmanın icazeti olarak kaldığı, ancak çocuk sahibi olmanın evliliği meşru kılmadığı anlamına gelir. (Milton'ın boşanmayla ilgili o muhteşem risalesinin apaçık anafikirlerinden biridir bu. Yeniden evlilik komedilerinde çok yakın yansımalarının bulunduğunu düşündüğüm bu belgeye daha sonra değineceğim. Yeri gelmişken, bildiğim kadarıyla ilgili komedi filmleri içinde evlilik dışı, hatta bir erkekle istikrarlı bir birlikte bile yaşamazken; sırf o çocuğu doğurduğunuz, istediğiniz ve mutlu edebileceğinizi düşündüğünüz için çocuk sahibi olmayı meşru kılan tek film Bergman'ın *Bir Yaz Gecesi Tebessümleri / Sommarnattens leende*'sidir; galiba yeniden evlilik konusunu ele alan son komedi filmi de budur.)

Ama ele aldığımız türdeki filmler esas çiftin evliliğinde çocuk sahibi olmaktan kaçınmasını o kadar güçlü vurgular ki bu durumun daha spesifik bir anlamı olduğunu düşünmeye başlarız. *Cuma Kızı*'nda, kadının yeniden evlenmeyi seçmesi açıkça hem çocuklardan hem de bir kaynanadan vazgeçme kararıdır. *Korkunç Gerçek*'te, ço-

cuğun yerini teriyer cinsi bir köpek ziyadesiyle doldurur. *Philadelphia Hikâyesi*'nde Grant, Hepburn hayatında olmazsa, tasarımı ve inşası için ömrünü verdiği Gerçek Aşk adlı tekneyle alıp başını gideceğini, oysa teknenin tadını çıkarmak için iki kişi olmak gerektiğini söyler. Burada teknenin bir kişiye fazla olduğunu söylemek istese de, sözlerinden üç kişinin tekneye fazla geleceği anlamı da çıkar. *Âdem'in Kaburgası*'nda, aşçının izinli olduğu gece evde baş başa kalmayı tercih eden esas çift kalan yiyeceklerle akşam yemeği hazırlarken kapı çalınır; gelenin karşı dairededeki çocuk ruhlu sıkıcı komşuları olduğunu anlarlar. Tracy, Hepburn'e "Sadece ikimize yetecek kadar var, ona göre," der. (Yeniden evlilik komedilerinin başlıca örneklerine yer verdiğim listeme George Stevens'in *Yılın Kadını / Woman of the Year* filmini almadım, çünkü bunu türün ayırt edici örneği olarak gördüğüm altı-yedi filmle bir tutmuyorum. Ama bu film, sözünü ettiğimiz meseleyi radikal bir biçimde ele alır. Filmde Spencer Tracy, Hepburn'ün evlat edindiği çocuğu yetimhaneye geri götürür; çünkü Hepburn'ün toplumun önde gelen kadınlarından biri olarak imajını düşünür. Filmin başka bir isabetli noktası da, Hepburn'ün her zaman onun gibi biri olmak istediğini söylediği yaşça büyük kadının, annesi değil de hayatının sonbaharında babasıyla evlenen kadın olmasıdır; bu sahnede, genç kadının kendisiyle barışmaya çalışması olanaklı hale gelir.

Söz konusu filmlerin, vaat ettikleri kadar mutlu evliliklerin asla çocuklarla birlikte düşünülmemeyeceğini, evlilikte romantizm için çocuk yapmaktan vazgeçmek gerektiğini söylemeye çalıştığını sanmıyorum. Söylenen olsa olsa şudur: Bir çocuk olaksa, mutlaka davetsiz misafir olarak ortaya çıkmalıdır. Bu durumda bizim üzerimize düşen de onlara kucak açmak, yaşayacakları bir yer sunmak, kendilerini yuvalarında hissetmelerini sağlamak, böylece yuva anlayışımızı değiştirip dönüştürmek ve çocuklara ebeveynlerinin mutluluğundan da mutsuzluğundan da sorumlu olmadıklarını göstermek olacaktır. Bu bana, üzerine bir gelecek kurmak için gayet makul bir temel gibi görünüyor.

(Yeri gelmişken bir noktayı açıklığa kavuşturmakta fayda var: Evlilikten bu şekilde söz edebilmek için doğum kontrolünün etkili bir biçimde uygulandığı ve insanların doğum kontrolünden vicdan-

ları doğrultusunda yararlanmalarına izin verildiği bir kültürel döneme girmiş olmamız gerekir. Eskiden, belki de namevcut anneler kuşağında doruk noktasına ulaşan bir zamanda, ele aldığımız filmlerdeki kadınların talep ettiği türden bir özerklik talep etmeye hazır bir kadın için iffet veya erkeklerle herhangi bir yakınlık kurmama, özerkliğin en açık teminatı olarak görülürdü. Bu durumda asıl mesele cinselliğin tanınıp tanınmaması, dolayısıyla da –evlilik cinselliği gerektiriyorsa– evlenip evlenmemek olurdu. Ancak bu durumda, ele aldığımız filmlerde görmeye alışkın olduğumuz türden bir kadın çocuk riskine girerek evlenmeyi seçiyorsa, yani çocuklara kucak *açabilen* bir evlilik talep ediyorsa, kendisini anneliğe *terk etmeksizin* bu dönüşümün altından kalkabilecek bir ev ekonomisi arıyor demektir. Bu durum, evlilik meselesini çocuk meselesinin önüne koymasına yol açar. Feminizmin eğlence anlayışından yoksun olduğunun düşünülmesinin sebeplerinden biri de elbette hamilelik sorunudur. Yine de, ele aldığımız filmlerdeki her kadını o kadın yapan biraz da eğlence anlayışıdır; hayatındaki erkek, bu eğlence anlayışı olmadan yaşamına devam etmek istemez. Asıl soru, öncelikle de erkeğe düşen sorumluluklar açısından, bu eğlence anlayışının hangi koşullarda hayata geçirilebileceği sorusuna dönüşür. Böylece komedinin koşulları da incelediğimiz komedi türünün meselesi haline gelir.)

Bu filmlerin ısrarla çocuklara yer vermemesi bence hâlâ daha özel bir anlam taşıyor. Filmlerin neredeyse istisnasız bütün esas çiftleri yeniden çocuk olmayı, hatta belki de birlikte yeniden çocuk olmayı ister. Bu kısmen yetişkinliğin ciddiyeti içinde oyunbazlığa yer açmayı, kısmen de koşulsuz olarak (örneğin cinsel talepler olmadan, ama kuşkusuz cinsel nimetlerden de yoksun kalmadan) en çok üstüne titrenen kişi olmayı istemektir. Bu yapılabilseydi, zaman tersine dönerdi; evlilik masumiyet arenasına ve masumiyetin keşfine dönüşürdü. Bence bu dileği ustalıkla işleyen film *Tehlikeli Bebek*'tir; ama boşanmış çiftin "birlikte büyüdüğünü" tekrar tekrar duyduğumuz *Philadelphia Hikâyesi* de bu işin hakkını verir. *Âdem'in Kaburgası*'nın sonlarında, Spencer Tracy ağlama numarası yaparak (hatırlayacak olursak birbirlerine Pinky ve Pinkie şeklinde hitap ediyorlardı) kadınlarla erkekler arasındaki bir farklılığa ya da benzerliğe

işaret eder; ama aynı zamanda, anaç olmadığı apaçık ortada olan bu kadının yanında çocuk gibi davranma özgürlüğü hissettiğini de gösterir. *Korkunç Gerçek*'in sonunda, çifti kendilerine çok bol gelen giysiler içinde görürüz. Onları temsil eden iki küçük figür çocukça danslar yaparak oyun evi gibi bir saatin içine girip birlikte gözden kaybolur. Buna benzer daha önceki bir sekansta kadın şarkı söyleyip dans ederek bir gösteri yapar; burada kadın hem alttabakadan bir gece kulübü dansçısı kimliğine bürünür hem de adamın kız kardeşiymiş gibi davranarak onu ezelden beridir çok yakından tanıdığı şeklindeki iddiasını desteklemiş olur.

Kadının Fendi'nde çocukluk ve masumiyet arayışının aldığı biçim, adamın kadına anlattığı şu fantazi ya da romansla verilir: Adam birbirlerini ezelden beridir tanıdıklarını, dolayısıyla kadını hep sevdiğini hisseder; yani ondan başka kimseyi sevmemiş olduğunu söylemek ister. Bu hikâyeyi tekrarlama ve Connecticut'ta Eve'e bir kez daha anlatma girişimi, bu komedinin en zor ânını gözler önüne serer. Daha önce de belirttiğim üzere bu anda, birbirlerine yaptıklarını affedilemez görünür; dolayısıyla hikâyenin mutlu sonla biteceğinden en fazla burada kuşku duyarız. İyi komedilerde mutlaka böyle anlarla karşılaşırız; Sturges bu ânı, filmde tam anlamıyla ustalığın doruğuna taşır. Bu noktada bizi bekleyen sorular şunlardır: Olayların sonuçlarını güvenle yere mi indirecektir, yoksa göğün en yüksek katına mı gönderecektir? Her halükârda filmde kadın ve erkek mutluluk diyeceğimiz bir noktaya mı varacaktır? Onların bu noktaya ulaştıklarını görmek bizi mutlu edecek midir?

Peki bu en zor ânın zorluğu nedir? Romantik hayalini Eve'e tekrar anlatması muhtemelen adamın tüm samimiyet iddialarını, gerçekten ona ilgi duymamızı sağlayan her şeyi yok eder. Jean'e ilk anlattığında da hikâyesini dinlemek zordur ama dinleriz, çünkü kadının anlatılanlara inanması hikâyeyi bizim gözümüzde doğrular. Tekrar anlattığındaysa onun adına mı utanalım, yoksa bu korkunç ifşa ânına tanıklık etmemiz istendiğinden kendi adımıza mı utanalım, bilemeyiz. Peki adamın samimiysizliği nasıl açığa çıkar? Sadece Eve'le Jean'in aynı kadın olduğunu bilmediğini ya da buna inanmadığını kabul etmemiz koşuluyla ortaya çıkar. Peki onu böyle kabul etmeli miyiz? Kuşkusuz ikisinin aynı kadın olduğunu bilme-

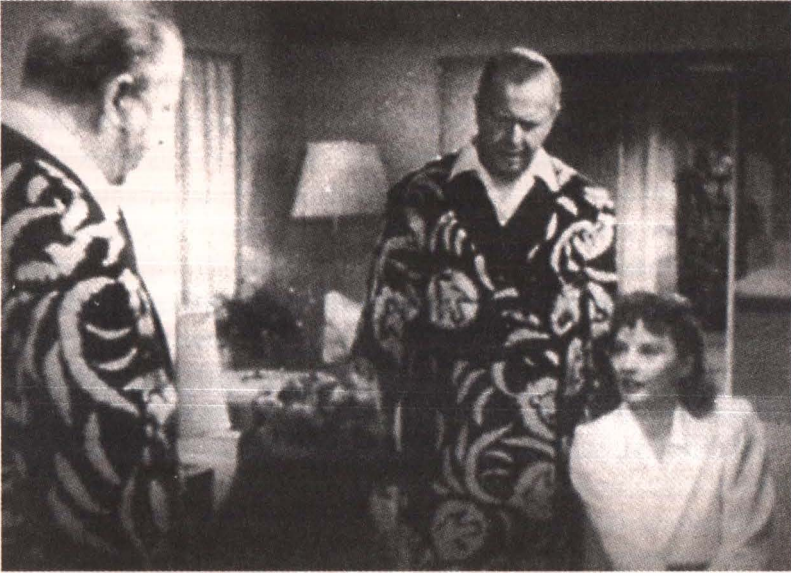
diğini, buna inanmadığını ya da sadece bir kadınla idare etmesi gerektiğini iddia etmiyorum. Bu durumun da Charles'ın trans halinde olduğunu (kendi deyişle "aklının başından gittiğini") kanıtladığına ve esasen bunları aynı kadına söylüyor olmasına dikkat çekiyorum. Finalde Jean'e söylediği şu sözü yalanlamak zordur: "Sana bu kadar benzemesiydi, onunla asla evlenmezdim." Dahası, kadının yılana gösterdiği tepki gibi adamın sürekli komik bir biçimde düşmesini de Freud aracılığıyla okuyacak olursak bir kere daha kafamıza dank eder: Gemide düştüğü zaman tanıştığı kadın da, daha sonra yine benzer bir biçimde karşılaştığı kadın da onda sahici bir duygu uyandırır, hatta *aynı* duyguyu uyandırır. Dolayısıyla hem içinde yaşadıkları hem de dışarıda algıladıkları ona bu ikisinin aynı kadın olduğunu söyler. (Filmdeki at belki de hem kişneyerek kahkaha atmaya hem de adamın ne kadar uğraşsa da ehlileştiremediği doğal güdülerini simgelemektedir.) Aklının ikisinin aynı kadın olduğunu inkâr etmesiyle, duyguları iki ayrı kadın olduğunu söylemeye başlar; bu sayede kötüyü bırakıp iyiyi, kadını bırakıp hanımefendiyi, gerçeği bırakıp ideali, fakiri bırakıp zengini alır. Yaptıklarının cezasını çekecektir.

Şimdiki ve o zamanki algılarının ve duygularının aynı olduğunu anlıyorsak, samimiyetsizliğinin açıklığından değil de çaresizliğinden utandığımızı da anlamamız gerekir. Adam romantik bir masumiyetin yansıması olan sözlerini umutsuzca yalnızca bu kadına söylemek ister, zaten kadının umutsuzca duymak istedikleri de bunlardır. (Bu kadının eğitiminin bir parçasıydı.) Ama bunu bilen kadın adamı aptallık ağacının meyvesiyle besler. Kadın da bunun cezasını çekecektir.

Sturges'in tek yumurta ikizleri hikâyesini yazarak harekete geçirdiği yerleşik kuralların nasıl şelale gibi aktığına dikkat etmekte fayda var. Sturges bir taraftan erken dönem romantik komedilerin anlatı ve psikoloji açısından karmaşıklığını, insanları birbiriyle karıştırma ve doruk noktalarında karşımıza çıkan tanıma gibi özelliklerini alır; diğer taraftan da tiyatrodan farkını göstererek sinemanın doğasına ilişkin özlü bir tanım yapmış olur. Tiyatronun uzlaşımından biri doğrultusunda, tek yumurta ikizi olduğu söylenen iki kişi neredeyse ayırt edilemeyecek kadar birbirlerine benzeyen iki kişi

muamelesi görür. İki karakteri de aynı oyuncunun canlandırmasına, hatta ikisini yan yana görmemize (*Dr. Jekyll ve Bay Hyde, Zenda Mahkûmu*) olanak sağlayan sinemanın benzer uzlaşımlarından biri ise –Sturges'in senaryosundaki gibi– iki karakterin görünüşü birbirinin tıpatıp aynısı olsa bile, aynı kişiye başka biri muamelesi yapmayı olanaklı kılar. Charles'ın Eve'le Jean'ın aynı kadın olmadığına inandığını kabul etseydik (kabul ettiğimiz ölçüde), biz de onun gibi (onun kadar) aptal yerine konmuş olurduk – aynı romantik hikâyeye veya bir başkasına, Charles'ın böyle bir hikâyeye rahatlıkla inanabileceğini öne süren bir filme kanmış olurduk. (Buna inanabileceğimizi, çünkü şeylerin yansıması ile gerçek şeyler arasındaki farkı bilmediğimizi, dolayısıyla gerçekliğin yansımalarının onun "yanılsamaları" olduğunu savunan teoriler de vardır.) Buna inanmış olmamız mümkün müdür?

Burada erkekle ilgili psikolojik bir açıklama yapmak isteyebilirsiniz; ancak buna niyetlenmek adamın seviyesine inmek olur, zira adam da "psikolojiden" Eve'in stratejisini açıklayacak kadar anlar. İkisinin aynı kadın olup olmadığı meselesi, adam için olduğu kadar bizim için de muğlaktır. Bu muğlaklığı ortaya koyan, Hopsy'ye ulaşan ve Jean, Harry ve Gerald'ın (suçlu) kimliğini ortaya çıkaran fotoğraftır. Hopsy onların kimliklerini doğrudan fotoğraftan değil, arkasına düşülmüş nottan öğrenir. Arkadaki notun aktardığı bilgi bizim için kuşkusuz yeni değildir, bizim için yeni olan fotoğrafın kendisidir. Kuşkusuz hareketli film görüntülerinin fotoğrafın alanıyla çakışmasını önlemek için hafifçe eğik sunulan fotoğraf perdesi kaplarken, bunun aslında Barbara Stanwyck, Charles Coburn ve Melville Cooper'ın birlikte çekilmiş bir fotoğrafı olduğunu görürüz ve bizden gördüğümüz şeyin bu olduğunu fark etmemiz beklenir. Ya da gördüğümüz şeyin olsa olsa Jean Harrington rolündeki Barbara Stanwyck'in, Harry rolündeki Charles Coburn'ün ve Gerald rolündeki Melville Cooper'ın fotoğrafı olduğunu fark etmemiz. (Bize gösterilen nesne film setinde çekilmiş bir fotoğrafıysa, yine tam Sturges'lik bir davranışla karşı karşıyayız demektir.) Bence fotoğrafın böyle sunulması, bu adaminkine benzer bir teşhis sorununuz olduğunu gösteriyor; adamın yanılgısının ya da kendi kendine yarattığı sorununun bizde bir karşılık bulmasına olanak tanıyan, adam gibi



Onları yansımalarıyla birlikte gördüğümüz zaman dilimi, arasında gidip geldikleri iki dünyayı da görebildikleri halde (bir dünyaya bakışlarını şekillendiren diğerinin bakış açısıdır), iki dünyada da tam anlamıyla veya aynı anda bulunamadıklarını (tıpkı bir nesneyle onun filme alınmış yansıması gibi) ortaya koyar.

bizi de enayi durumuna düşüren bir kimlik sorunu. Eve ile Jean arasındaki ilişki bizi pek ilgilendirmez; ama Eve ve Jean ile Barbara Stanwyck, daha doğrusu Barbara Stanwyck adındaki gerçek bir kadın arasındaki ilişkinin doğası bizim için önemli bir meseledir. Bu filmlerin hepsiyle ilgili bir meseledir; ama *Kadının Fendi*'nde özellikle kimlik sorununu ele alış biçimiyle ortaya konulur.

Yeniden evlilik komedileriyle ilgili başlıca düşüncelerimden biri şu: Her film bu meseleyi, yani bir karakteri canlandıran gerçek kadının kimliği meselesini kendine özgü bir biçimde ortaya koyar veya vurgular; ve her film bunu kadının perdeye yansıyan mevcudiyetini ikiye katlayarak veya ikiye ayırarak yapar. Irene Dunne'in *Korkunç Gerçek*'te başka bir kimliğe büründüğü sahneden daha önce söz etmiştim; bu sahneyle Katharine Hepburn'ün *Tehlikeli Bebek*'teki "gangsterin sevgilisi" hikâyesi arasında benzerlik vardır, bu film

de ona gönderme yapar ("Karin Deşen Jerry" lakabıyla). *Bir Gecede Oldu*'dan *Philadelphia Hikâyesi*'ne ve *Âdem'in Kaburgası*'na kadar bütün filmlerde, bu bölünme özel ile kamusal arasındaki bir bölünme olarak ele alınır. Bu filmlerde kamusal alan genellikle gazetelerle (ya da bir dergiyle) simgelenir – yeniden evlilik komedilerinin hemen hepsindeki başlıca ikon veya alegori unsuru bu gazetelerdir. Buna karşılık film özel alanı simgeler. *Âdem'in Kaburgası*'nda bu sembolizm en açık haliyle gündüz olanlar ile gece olanlar arasındaki bölünme ya da ikiye katlama şeklinde karşımıza çıkar; bu da gerçeklik ile başka bir şey, diyelim ki düş arasındaki bir bölünme ya da ikiye katlamaya karşılık gelir. *Âdem'in Kaburgası*, ilk gecede gösterilen amatör filmle, filmlerde mahremiyet fikrini hem onaylar hem de reddeder, yani kafa karıştırır. (George Stevens'in türümüze yakın başka bir filmi olan *Kasabada Dedikodu / Talk of the Town*, meseleyi ele alış biçimiyle hem gazete aracılığıyla erkek karakterin gerçek kimliğini gözler önüne serer hem de gazetelerin ıvır zıvırla dolu olduğunu gösterir. Sırası gelmişken, aranan bir adamın gazetesinin ön sayfasına basılmış fotoğrafının, birlikte yemek yemek üzere olan iki adam ve bir kadının ilgisini çektiğini gördüğümüz bu sahne muhtemelen Hitchcock'un *39 Basamak / 39 Steps*'ine yapılan bir göndermedir. Kanımca burada, bir türün başka bir türle ilişkili olduğunu görüyoruz.)

Yeniden evlilik filmlerinin ilk önemli örneği *Bir Gecede Oldu*'dan itibaren bu tür, bölünme ve ikiye katlamanın uygarlık ve eros arasında olduğunu bilincindedir. Gazeteler skandal aracıdır, ama erotik skandaldan anladıkları, aşk üçgenleri, tutku yüzünden işlenen suçlar, sansasyonel evlilikler ve çirkin boşanmalardır. Bizim filmlerimizse asıl skandalın bizatihi aşk, gerçek aşk olduğunu söyler. Erotik olan makul, medeni bir varoluşun, sözgelimi siyasi bir varoluşun önünde engel oluşturur, buna karşılık insanın mutlu olabilmesi için iki alanda da tatmin olması gerekir. Aslında Jean/Eve'in Hopsy/Charles'a verdiği o korkunç ders de budur. Babasına sevdiği erkek kim olmasını istiyorsa o kişi olacağına yemin ederken, bunun ikisi için de bir lütuf olduğunu kastetmektedir. Bu adamın güven eksikliğiyle karşılaştığında da yanlış bir şeye, sözgelimi kamusal olana fazla güvendiğini gördüğünde, kadın lütfu lanete çevirir. Adeta

şunu demek istemektedir: Birbirimiz için yanıp tutuştuğumuzu ve birlikte çok iyi vakit geçirdiğimizi gördükten sonra bile aptal gibi romantizm peşinde koşuyorsun ve tutkunun kanlı canlı bir geçmiş olabileceğini kabullenemiyorsun; madem öyle, ben de sana idealinin gerçeğini göstereceğim; Connecticut'ta bu meseleye başka türlü bakmanı sağlayacağım; geceyi bitmek bilmez bir güne çevireceğim. Daha önce bana inanmayı reddettin, şimdi sana kendini inanmak zorunda hissedeceğin bir şey vereceğim; daha önce benim hakkımda olabilecek en kötü şeye inandığını sanıyordun, işte sana daha da betteri. Kadın, balayına çıktıkları gece, adama dersini vermek için trende harekete geçer; adamın oltaya gelip deliye dönüp dönmeyeceğini görmek için ona bir oyun oynar. Adam kendi saflığından ve kadının öfkesinden daha baskın bir mizah duygusu yakalasaydı, kadını 1001 müstehcen masal anlatmak suretiyle kendisiyle kocası arasına bir engel koyarak gerdek gecelerini atlatmaya çalışmakla suçlayabilirdi. Kadın gerçekten oyalamaya çalışıyorsa, bu durum adama verdiği sandığı dersin saflığını tehlikeye atar; bu dersi daha komik ve hatta –böyle bir şey mümkünse– daha çirkin kılar.

Erkeklerin –Thoreau'nun deyişiyle– rüyalarının peşinden gitmesi; gündüze ve geceye, kamusal ile özele ilişkin düşüncelerini birleştirmeye çalışması, yani mutluluğun peşine düşmesi yeni bir haber değildir. Bunun toplumsal ya da bireysel oluşumda veya her ikisinde birden devrim gerektirmesi de yeni bir haber değildir. Yeni olan haber bir kadının da böyle bir işe girişebileceğinin, hatta bir kadınla erkeğin bu işe birlikte girişebileceğinin ve *buna* evlilik adını verebileceğinin kabul edilmesidir. (Buna Emerson da kabaca evlilik der; ama tahmin edebileceğiniz gibi, gerçek bir kadın ile erkek arasında böyle bir şey olmasını beklemez.) Bunun için kadının yeniden yaratılmasına, yeni kadının yaratılmasına gerek duyarız. Bence ele aldığımız filmlerde açığa vurulan kimlik sorunları bu yaratımın metafizik bir girişim olduğuna, dünyaya ilişkin yeni bir kavrayış gerektirdiğine işaret eder. Nasıl gerektirmesin ki? Bu insanın yaratılmasında yeni bir adımdır. Bu komedilerdeki mutluluk saygıdeğerdir, çünkü filmler doğru meseleleri gündeme getirir; baltalamayla, delilikle ve baş ağrılarıyla biter, çünkü bu meselelerin ufukta görünen bir çözümü yoktur – en azından şimdilik.

İncelemekte olduğumuz film nasıl sona erer? Bu intikam komedisinde mutluluk namına bir şey bulunabilir mi?

Filmin sonuçlarına ve bizim filminden çıkardığımız sonuçlara yönelmeden önce bu filmin kendisinin, yani bir film olarak varlığının farkında olduğuna dair bir açıklama yapmak istiyorum. Bu durum, perdede görülen imgelerle aynada görülen imgelerin sanal düzlemde özdeşleştirilmesinden kaynaklanıyor. Jean'in makyaj aynasını doğaya –daha doğrusu topluma– tutup gizlice arkasındaki şeyle re baktığı sırada bizim de kameranın vizöründen baktığımız düşünülürse bu bakış açısı daha rahat anlaşılır. Bu örnekte film, bize sunduğu nesnelerin, aynaya yansıyan nesnelerinki gibi bağımsız bir fiziksel gerçekliği, yani tam bağımsız bir fiziksel gerçekliği olduğunu öne sürmektedir. Gelgelelim bunların psikolojik açıdan bağımsızlıkları başka bir meseledir; çünkü Jean'in onların iç yaşamlarını bizim için yarattığını, onlara ses verdiğini ("Daha önce başka bir yerde karşılaşmamış mıydık? Sen Herman Fisher değil misin? Louisville'de birlikte okumamış mıydık?") onların hareketlerini onlar için engellediğini ("Biraz soluna bak kitap kurdu. Biraz daha. Tamam!") ve performanslarını değerlendirdiğini görürüz ("Aman tanrım, mendil düşürme numarası!"). Elinde tuttuğu dünyayı kristal küresindeki imgeler olarak görebiliriz; ama bunu nasıl görürsek görelim, söz konusu filmin yazıldığını, yönetildiğini, görüntülendiğini ve kurgulandığını bildiğini öğrendiğimizi düşünürüz. (Ele aldığımız her film, kendisiyle ilgili bu bilgiye sahip olduğunu gösterir. *Kadının Fendi* bu meseleyi sadece daha fazla vurgular.) Kadının bir bakıma yönetmen rolünü üstlenmesi, adamın, yani enayinin de seyirci rolünü üstlendiği şeklindeki düşüncemize uygundur. Kadının yönetmenin yerini alması bize açıkça filmin en başındaki tavrın zekânın getirdiği kinik veya şüpheli bir tavır olduğunu; istese kendisini açıkça ortaya koyabileceğini, ama bizi kandırdığını, çünkü bizi kendi mahremiyetimizden çıkarıp tümüyle kendi kontrolünde olan bir alana çekmek istediğini anlatır. Frye, inanılması çok zor olan bir olayın hikâyeye dahil edilmesinin Shakespeare komedilerinin ortak bir özelliği olduğuna dikkat çeker; bu olay için yazarın drama gücünün ve izleyicisinin düş gücünün büyük bir çaba göstermesi gerekir. Shakespeare'in son iki romansı *Kış Masalı* ve *Fırtına* kendisinin

bir ürün olduğunu, sahnelenen bir oyun olduğunu bildiğini –sanatın her sorumluluğunu teslim etmeye çalışırcasına– açıkça ve tekrar tekrar gösterir. Dolayısıyla yeniden evlilik komedileri, kendilerinin farkında olmalarıyla, kendi sorumluluklarını almalarıyla, Shakespeare romanslarına bağlı olduklarını ilan eder ve bunu hak ettiklerini gösterirler.

Ayna fenomeninin bu filmlerdeki önemiyle ilgili tartışmamızı bir adım daha ileriye taşımak için bir yere daha bakabiliriz: Jean'in kâğıt oyununda babasını alt etmesinden ("Bildiğin başka oyun var mı Harry?") ve hemen ardından Hopsy'nin geminin pruvasında aşkını ilan etmesinden sonraki sabah, Jean ile Harry arasında bir diyalog gelişir (Jean, lüks kamarasında aynaların önünde oturmaktadır; arkadaki kapıdan babası girer, babanın görüntüsü aynaya yansır; adam kendi yansımaya doğru yürüyerek kızının yanına gelir); ay-nadan birbirine bakarak öncelikle yansımalarıyla konuşur, ayna aracılığıyla iletişim kurarlar. Söz konusu bağlamda bu ne anlama gelir? Ciddi, hatta kederli bir havaları vardır; birbirlerine karşı samimi ve sevecendirler. Sanki aynaların yansımaları görünüşler âleminde kaybolup gitmek için değildir; özdeşünümselliğe veya düşünceye açılan bir kapı, bir imgedir; yani dünyanın ve bize göre gerçekliğinin diğer tarafının bizim farkımızda olduğuna ilişkin gerekli bir farkındalık sunar bize. (Böyle bir gösteriş ve dedikodu dünyasında aynaların samimi anlarla bir arada kullanılmasının kayda değer örneklerinden birine de *Oyunun Kuralı / La Règle du jeu* filminde rastlarız.) Konuşma sırasında baba, kendi hayatlarıyla ilgili hakikati öğrendiği zaman sevgilisinin bu durumu hoş karşılamayabileceği konusunda kızını uyarır: "Kim olduğumuzu ona söyleyeceksin değil mi?" Jean, gerçeği kabul edemeyen bir adama adam denilemeyeceği cevabını verir. Ancak onları yansımalarıyla birlikte gördüğümüz zaman dilimi, arasında gidip geldikleri iki dünyayı görebildikleri halde (bir dünyaya bakışlarını şekillendiren diğerinin bakış açısıdır), iki dünyada da tam anlamıyla veya aynı anda bulunamadıklarını (tıpkı bir nesneyle onun filme alınmış yansıması gibi) ortaya koyar. Burada kamera özellikle bir bakış açısının anlamına kafa yorar; bu insanları ve bu insanların aynı kişiler olduğunu görür – yüz yüze bakmak için bu özellikten vazgeçmeleri gerekecektir.

Bölümün sonuna yaklaşırken babalar, filmler ve gerçek insanların mevcudiyetini (ya da uzakta olduğunu) gösteren yansımalarla ilgili birkaç şey daha söylemek istiyorum. Connecticut'ta geçen bölümün başında Eugene Palette'i görürüz ve uzun merdivenler boyunca düşünceli bir halde şarkı söylemesini izleriz: "Gel hancı, doldur kadehleri taşıncaya dek, çünkü bu gece coşup eğleneceğiz ama yarın ayılacağız." Bu unsurların yan yana getirilmesiyle, yani tam da bu insanın tam da bu mekânda tam da böyle şeyler yapmasıyla ortaya çıkan şamatayı, gerçeküstülüğü, rüya gibi kusursuzluğu salt kelimelerle yakalamak için eleştiriye meydan okunur. İşte karşınızda Preston Sturges: Bazıları sinemaya, bazıları da Hollywood'a, yani esasen Amerika'ya özgü birleştirme tarzlarını göklere çıkararak ne yaptığını gayet iyi bildiğini bilmemizi sağlayan adam. Söz konusu bileşimlerin en önemli noktası her şeyden önce şarkı söylemeyle ortaya konulan sestir. Bu ses, onun sahibi olabilecek tek insanın, sözgelimi Eugene Palette'in mevcudiyetini (namevcudiyeti aracılığıyla) ifade eder. Tudor stili merdivenlerden inerken Elizabeth dönemine ait bir şarkı söyleyen bu adam, kendisinin Rahip Tuck olduğu Robin Hood dünyasını beraberinde getirir. (Melville Cooper da bu filmde Nottingham Şerifi'ni canlandırıyordu.) Nasıl sözünü ettiğimiz rolü bu adamın oynaması Hollywood'un sorumsuz ve becerikli olduğunu gösteriyorsa, New York'un hemen kuzeyinde Tudor stili malikânelerin bulunması da Amerikalı girişimcilerin sorumsuz ve becerikli olduğunu kanıtlar veya yalanlar (yine de iki durum da bir dizi özel fantaziye işaret eder). Bu bira tüccarı içkiyle ilgili şarkısını bitirip dünyaya inince çalan telefona bakar ve o günün akşamı kendi evinde bir parti verileceğini öğrenir. Telefonu kapattıktan sonra kim olduğunu bilmediğimiz birine, kadrajın dışına şöyle bir bakış atıp "tam bir tımarhane," der. Burada Sturges adına konuştuğunu ve kadraj dışında baktığı şeyin Hollywood'daki bir sesli çekim platosu olduğunu sezeriz. Erkek kahramanının babasının bağımsız yargıya varabilen bir iç dünyaya sahip bir karakter olarak sunulması, onu bu filmin varacağı sonuçta önemli bir işlev üstlenmeye hazırlar.

Peki bu kadın, adama yaptıklarından sonra, kendisine güvenen/güvenmeyen erkeğini nasıl geri kabul edebilir? Filmin sonunda hâlâ başına gelen şeyden habersiz olan bu adamla mutlu olmayı

nasıl umabilir, sonlarının iyi olmasını nasıl ümit edebilir? Kadın önce onun kalbindeki bir şeye dokunduğunu söylemiştir, sonra ise adamın onda korkunç bir arzu uyandırdığını itiraf etmiştir. Bu şefkat ve şehvet kombinasyonu, tain da Freud'un *Cinsellik Üzerine Üç Deneme* adlı kitabında yetişkin aşkı için tavsiye ettiği şeydir. Ayrıca bu metnin sonlarına doğru, yeniden evlilik türünün düsturu olabilecek nitelikte bir cümle vardır: "Bir şeyi bulmak aslında onu yeniden bulmaktır." Peki söz konusu kadın bu noktaya nasıl geri döner? Adamın masumiyeti, bu enayinin kadına böylesine hayran olması, kadına iki kere yönelmesine yol açan masum bir geçmiş arayışındaki şevki ve toy temkinliliği, kadının babasının deyişiyle "şu hayatta görme şansına nail olduğum en nadide salak türü" olması – kadının alaylarının nesnesi olmasından aşağılamalarının hedefi olmasına kadar her şey kuşkusuz sonunda kadının ona yeniden aynı şekilde karşılık vermesine neden olur. Ama benim sorum şu: Nasıl?

Bence bu sorunun yanıtı, oğlunun, kadının boşanmak için öne sürdüğü tek şartı reddettiğini, yani gelip ondan özgürlüğünü istemeyi reddettiğini ileten babanın bu kadına duyduğu hayranlıkta yatar (ki bu duygu karşılıklıdır). *Fırtına* ile tematik bir kesişme daha. (Ayrıca "benden özgürlüğünü istesin" ne demektir? Onu rahat bırakmamı istesin? Benden kendimi özgür bırakmamı istesin?) Baba kadına bu teklifi gayet adil bulduğunu, ayrıca böyle bir şey teklif ettiğine göre enayi olması gerektiğini düşündüğünü söyler. İşadamların bir anda bütün maskelerini atıp kendisini açıkça ortaya koyması karşısında avukatlarının ağzı bir karış açık kalır. Bu düzenbaz kadının bir anda tam bir enayi gibi davranmaya başlaması karşısında Harry ve Gerald'ın ağızları açık kalır. Kadın adam neyse o olmuştur; onun türünün, yani "salak türü"nü bir üyesi, bilge bir budala olmuştur; *Philadelphia Hikâyesi*'nin sonunda Katharine Hepburn'ün insan olmak dediği şeyi bulmuştur. Kendi kendisini yaratmış, kendini –biraz da yardım alarak– bir kadına dönüştürmüştür. Bunu da sanatını, yani ürününü bir kenara bırakarak başarmıştır. Kamarasının kapısını arkalarından kapatırken adama yaptığı uzun ve tutkulu açıklamada, adamın eski hikâyesini neredeyse aynen tekrarlar ve sözlerini şöyle bitirir: "Hayatım boyunca seni beklediğimi bilmiyor musun, seni budala?" Dolayısıyla kendisinin de ahmak olduğunu

itiraf etmiş olur. Böylece eğitimi tamamlanır.

Budala, filmin sonlarına doğru duyduğumuz sözlerden biri olduğu gibi ilk duyduklarımızdan da biridir: Babası, Jean'in mesleğe ilişkin sorularından birine kendisinden gayet emin bir biçimde "Bir budala, yaptığı her şeyde budaladır," sözleriyle yanıt verir. Kadının filmin sonundaki yanıtı ise aslında şudur: İnsanlıkla bir olmanın gereği budalalıkta –E. M. Forster'in da kastettiği gibi– güvensizlik oyununda budala olmaktansa güven oyununda budala olmak yeğdir; büyüün, muafiyetin budalası olmak yeğdir. Kadının buna karşılık elde ettiği şeyin başka bir büyü olduğunu, kontrolün değil de karşılıklılık halinin büyüü olduğunu söylemek isterdim elbette. Ama o zaman romantik biri olduğumu düşünürdünüz.

Ne var ki *budala* kelimesi filmde söylenen son söz değildir aslında. Son söz, filmin yaratıcısı tarafından gerçekten budala olarak adlandırılan, daha doğrusu adı budala anlamına gelen sözcükten (*mug*) türetilen Mugsy (William Demarest) karakterine saklanmıştı. Mugsy, filmin başından beri mevcudiyetini her yerde sürdürür, ama olabilecek en son anda dışarı atılır (sinema açısından değil de kurgu açısından, başka bir yolla). Bu karakterin nereden çıktığı gayet açıktır. Mugsy komedinin alt etmek istediği melankoli, yani Frye'in Shakespeare komedilerinin en az beş tanesinin girişini oluşturduğuna dikkat çektiği ruh halidir. Film bu ruh halini kuşkunun ve kesinliğin yarattığı şey olarak da tanımlar. Ben bu karakteri felsefi bir bakış açısına sahip bir eleştirmen, hani neredeyse Iago gibi görüyorum: "Her şeyden önce eleştirmenim." Hayal dünyasına romantik kaçışlarla, ebedi ve masum aşkın düşler diyarını oluşturan duygu ve davranışların yorumlarıyla yüzleşen biri Mugsy'nin, yani negatifliğin ruhunun söylediği şeydeki gerçek payını inkâr edebilir mi?: Kesinlikle aynı kadın.

2

İHLAL OLARAK BİLGİ

Bir Gecede Oldu



Clark Gable burada ebeveynliğe soyunmaktadır ve bunda o kadar başarılıdır ki onda anne karakterinin mi yoksa baba karakterinin mi daha baskın olduğu konusunda ne düşüneceğinizi bilemezsiniz.

Filmin Özeti

- 1 Giriş bölümünde Ellie Andrews'un (Claudette Colbert) babasının verdiği yemeği reddettiğini, evliliğini iptal etmesini kabul etmediğini ve seçtiği adamla onu "asla aynı çatı altında yaşatmayacağına" dair yeminine itiraz ettiğini görürüz. Ellie demirlemiş yattan denize atlayarak babasının denetiminden kaçır.
- 2a Ellie Andrews'un kaçışı gazetelere manşet olur. Muhtemelen Miami'deki bir otobüs terminalinde, Ellie tanınmamak için bir kadından gişeye gidip kendisine otobüs bileti almasını rica eder.
- 2b Star gazeteci Peter Warne (Clark Gable), sarhoş kafayla bir telefon kulübesinden aradığı New York'taki editörüne nutuk çekmektedir; artık iyice yüz göz olduğu ve hiç anlaşılmadığı açıkça görülen editörü onu yine kovmadan önce kendisi istifayı basar.
- 3 Peter bekleyen otobüse bindiğinde tek boş yerin, en arka sıranın, yolculara satılmak üzere getirilmiş gazete yığınlarıyla dolu olduğunu görür. Gazete yığınına camdan yolcu peronuna fırlatarak kendine yer açar. Peter valizini yerleştirmek için ön tarafa geldiğinde, otobüs şoförü para getirecek gazeteleri fırlatmasının hesabını sorar. Peter şoförü başarılı bir biçimde sindirmekteyken Ellie iki adamın yanından geçer. Peter kendisi için boşalttığı yere döndüğünde Ellie'nin buraya iyice yerleştiğini görür. Kadın ne düşünürse düşünsün, ilk o gördüğü ve tartışmada üste çıktığı için kendi hakkı olduğunu düşündüğü en arka sıranın iki kişiye yeteceğine hükmeder.
- 4 Otobüs yola çıktığında akşamdır. Ertesi sabah ikiliyi hâlâ bir arada, o küçük arka koltukta görürüz; ama şimdi Ellie

başını Peter'in omzuna dayamış güven içinde uyumaktadır, omuzlarında Peter'in süveteri vardır. Ellie yavaşça uyanır ve birdenbire gece bir şeylerin değişmiş olduğunu fark eder. Daha sonra Peter'a "Umarım dün gece olanları yanlış anlamamışsınızdır," der; ne olduğunu düşündüğü ya da Peter'ın ne olduğunu düşündüğünü sandığı çok belirsizdir.

- 5 Ellie bir mola yerinde otobüsten inerken şoföre biraz gecikebileceğini, kendisini mutlaka beklemesini söyler. Peter gazeteci sezgileriyle, Ellie'nin bu dünyadan habersiz ve kendini üstün gören halinden işkillenir. Geç kalan Ellie saatinde kalkıp giden otobüsü kaçırdığını anladığında, Peter genç kadını beklemektedir.
- 6 Peter, Ellie'yi, ön sayfasında fotoğrafının basılı olduğu bir gazeteyle karşılar. Ellie, kocasına ulaşmak amacıyla kaçmasına yardımcı olması için Peter'a para teklif eder. Peter, genç kadının küstahlığını hor görür. O gece hareket eden bir sonraki otobüse binip ayrı ayrı koltuklara otururlar. Otobüste lafazan biri Ellie'ye askıntı olunca, Peter kocası numarası yaparak adamı Ellie'nin başından uzaklaştırır. Peter, otobüsün içinde güçlükle ilerleyen adamdaki boşalan yere oturur ve Ellie'nin hayatının idaresini ele alır: Nereye ne kadar harcayacağını hesabını kitabını yapar; Ellie'nin otobüsteki satıcıdan biraz önce satın aldığı pahalı çikolataları iade edip parasını geri almakla işe başlar. Bardaktan boşanırcasına yağın yağmurun her yeri çamur deryasına çevirmesi nedeniyle otobüs yola devam edemez. Yolcular bir otokampta (motelin atası) geceleme zorunda kalırlar.
- 7 Peter, evli bir çift olduklarını söyleyip ikisine tek bir oda tutar; sadece hikâyesini özel haber yapma derdinde olduğu, bu sayede gazetede yeni kaybettiği işine dönebileceği için onunla ilgilendiği konusunda Ellie'ye güvence verir. İyi niyetinin göstergesi olarak da "Eriha Surları kadar kalın değil belki ama çok daha güvenli" mealinde bir şeyler söyleyerek iki yatak arasına bir battaniye asar. Kadının loş odada, battaniyenin ardında soyunurken kazara battaniyeyi dalgalandırması olup bitenlere erotik bir hava katar. Karanlık bir odada, arasına battaniye gerilmiş yataklarda, ilk kez ciddi bir konuşmayla birbirlerine düşüncelerini açıklarlar.

- 8 Ellie sabah tepelerinden geçen bir uçağın, babasının onun için yapılan arama çalışmalarına önderlik eden özel uçağının sesiyle uyanır. Egzotik derecede ilkel ve umumi bulunduğu şartlarda, kendini yeniden zinde hissettirecek bir duş alarak odaya döndüğünde Peter'in enfes bir kahvaltı hazırladığını görür; kahvaltıda, anlaşılan Ellie'nin daha önce hiç yemediği tatlı çöreklerden vardır. Peter, genç kadının yağmurdan sıırıslık olan giysilerini de ütlemiştir.
- 9 Babasının gönderdiği özel dedektifler motelde kalan müşterileri kontrol ederler. Peter ve Ellie, dedektiflere düzmece bir gösteri yaparak ufak tefek fikir ayrılıkları dolayısıyla birbirlerine bağırıp çağırarak tehditler savurmak suretiyle onları sıradan bir evli çift olduklarına ikna ederler. Yaptıkları gösteriden fazlasıyla memnun kalırlar.
- 10 O gece, bir ara mola verdiklerinde, Ellie'yi gazetedeki fotoğrafından tanımış olan otobüsteki lafazan, Ellie'nin nerede olduğu konusunda ağzını sıkı tutması karşılığında Peter'dan para koparmaya niyetli olduğunu belli eder. Peter, Ellie'nin ortadan kaybolmasının hain gangsterlerin işi olduğunu söyleyerek adamı korkutup kaçıtır ve onun susmasını sağlar. Peter hemen Ellie'yi otobüsten uzaklaştırır, çünkü oyununun etkisinin uzun sürüp sürmeyeceğinden emin değildir.
- 11 Peter, omzunda Ellie, elinde valizlerle yıldızların ışığıyla parıldayan bir dereden geçer ve pastoral bir manzarayla karşılaşır. Peter samanlardan yatak yaparken aralarındaki çekim izleyicilerin gözünde açıklık kazanır ve onlar için de neredeyse açıklık kazanmak üzeredir. Peter biraz havuş bularak bir kez daha Ellie'ye yiyecek temin eder.
- 12 Ertesi sabah onları ıssız bir köy yolu boyunca yürürken görürüz. Topallayan Ellie gidip bir çite oturur. Peter otostop çekmede kimsenin eline su dökemeyeceğini iddia eder ama iddiası fos çıkar. Bunun ardından Amerikan sinema tarihinin en ünlü sahnelerinden biri gelir: Claudette Colbert yol kenarına yürüyüp biçimli bacaklarından birini gösterdiğinde geçen ilk otomobil ani bir frenle durur.

- 13a** Yolda giderlerken Peter'ın suratı asıktır; sürücü yemek molası verdiğinde, meteliksiz oldukları için Ellie'nin bir yabancıнын "parasını yemesini" önlemek isteyen Peter aç olmadıklarını söyler. Dışarıdaki bir masada otururlarken sürücü restorandan koşarak çıkıp arabasına atlar ve Peter'la Ellie'nin eşyalarıyla kaçar. Peter arabanın arkasından koşar.
- 13b** Ellie yol kenarında beklerken Peter şaşırtıcı bir biçimde otomobilde tek başına çıkagelir, ikisi yolculuklarına devam ederler. Bir gece önce havuçları yemeyi reddeden Ellie, bu kez Peter'ın paltosunda havuç demetini bulunca bu mütevazı yiyeceği deneme kabiliinde kemirir.
- 14** Yol maceralarının üçüncü gecesinde, New York'tan üç saat uzaktaki başka bir otokampta dururlar; Peter'a göre burada mola vermek gereksiz ve aptalcadır. Yine battaniyeyi ipe asar; bu kez eski, bildik ama anlaşılmaz bir alışkanlık gibidir yaptığı. Ayrı ayrı yatarlarken Ellie battaniyenin arkasından hiç âşik olup olmadığını sorar Peter'a, ya da olmak isteyip istemediğini. Peter da ona Güney Pasifik'teki bir adadan söz eder, el değmemiş bir gök ve denizin aşkın bir tarifi yapar; adayı en az kendisi kadar sevecek bir kadını oraya götürmeyi arzuladığını anlatır, "ama artık böyle kadınlar bulunmuyor" der. Bu açıklaması, Ellie'yi doruk noktası niteliğinde bir açıklama yapmaya teşvik eder; battaniyenin arkasından çıkan Ellie, ona olan aşkını ve onun hayaline katılmaya hazır olduğunu itiraf eder. Şaşkına dönen Peter onu tersler.
- 15** Ellie ağlarken uyuyakalır ama Peter düşüncelidir; battaniye/perdenin ardından Ellie'ye açıklamasında samimi olup olmadığını sorar. Diğer taraftaki sessizlik bozulmayınca, battaniyenin üzerinden bakar ve uyuduğunu görünce tepki olarak odadan aceleyle çıkar.
- 16** New York'ta, peşine düştüğü hikâyenin cepte olduğuna editörünü ikna eder; Ellie'nin olduğu kadar kedisinin de hikâyesi olmuştur bu; hikâyeye karşılık bin dolar alır. Belli ki hayalini gerçekleştirmek için ihtiyaç duyduğu para bu kadardır.

- 17** Otokampın kuşkucu, aksi otel sahipleri adamın arabayla gittiğini fark ederler; Ellie'yi uyandırıp adamın gittiğini söylerler, Ellie de bunun üzerine babasını arayıp yardımına gelmesini ister.
- 18** Peter başarısının kıvancıyla bağıra çağıra şarkılar söyleyip tanımadığı insanlara el sallayarak New York'tan dönerken Ellie'ye meseleyi nasıl da kendine has bir yöntemle çözdüğünü açıklama hayali kurar. Tam varmak üzereyken, karşı yönden polis arabalarının eşliğinde gelen bir limuzin yanından geçip gider; limuzinin içinde Ellie'yi, babasının ve evliliklerinin iptal edildiği kocasının arasında otururken görür. Peter'ın lastiklerinden biri patlar.
- 19a** Peter, bin doları editörüne iade eder ve ona özel haber konusunda şaka yaptığını söyler; ama editörü yazısının gücünden haberin gerçek olduğuna ikna olmuştur. Peter'ın ceket cebine biraz para koyar ve "Ayıldığın zaman gelip beni gör," der.
- 19b** Peter, arkası dönük, ön planda boş içki şişeleriyle, sosyete hayatını gün gün özetleyen gazete manşetlerini gözden geçirir; sonuncusu, düşündüklerimize gayet uygun olan "Aşk Kazandı" manşetidir. Peter, Ellie'nin babasına telgraf çekip bir para meselesi hakkında konuşmak istediğini belirtmiştir. Baba ondan gelip kendisini görmesini ister; Peter başta reddetse de nasıl bir sirk işlettiklerini gelip kendi gözleriyle görmek istediğini söyler.
- 20a** Babası, Ellie'den Peter Warne'ı sevdiğine dair bir itiraf koparır: Ellie onu "olağanüstü" bulmaktadır ve evden kaçmak için nişanlandığı o beceriksiz, züppe adama karşı hiçbir şey hissetmemektedir; ama bunun artık önemi yoktur, çünkü Peter onu da babasını da ziyadesiyle hor görmektedir.
- 20b** Peter geldiğinde baba ödül olarak koyduğu on bin doları hazırlamıştır; ancak görür ki Peter sadece yolculukları sırasında Ellie için harcadığı yirmi-otuz küsur doları geri istemektedir. Baba bir çek yazıp Peter'a Ellie'yi sevip sevmediğini sorar. Peter başta soruyu cevaplamaktan kaçınsa da kızgınlıkla onu sevdiğini kabul eder, ama kendisinin de çatlağın teki olduğunu söyler.

100 MUTLULUĞUN PEŞİNDE

- 20c** Peter, babanın çalışma odasından ailenin malikânesinin ana salonuna çıkar ve Ellie'yi şık insanların ortasında neşeyle kadeh tokuştururken görür. Peter küçümseyen bir tavırla "Aman ne güzel" diye homurdanır ve oradan çıkıp gider.
- 21** Düğün başlamıştır. Baba, kafası karışık kızına uzun koridor boyunca eşlik ederken, Peter'ın onu sevdiğini, şarlatan kocasının bir çanak altına satın alınabildiğini ve otomobilinin yan kapıda onu beklediğini söyler. Papaz, bu adamı kocalığa kabul ediyor musun diye sorduğunda, Ellie bir anda fırlar ve havada uçuşan uzun duvağıyla çimenlerin öbür ucuna koşar. Haber kameraları (olacakları zaten bilen bizim kamera da herhalde onların arasındadır) onu takip etmek için döner. Ellie'nin arabasına atladığını, kimse arkasından yetişip onu durdurmaya çalışmasın diye hızla uzaklaştığını görürüz. Baba, bu ânın şerefine bir puro yakar.
- 22a** Yine bir moteldeki dördüncü gecelerinde, bu kez iyi kalpli olan motel sahipleri, yeni konuklarının tuhaflığı üzerine konuşurlar. Koca, karısını çiftin evli olduğu konusunda temin eder; adam kendisinden oyuncak bir borazan bulmasını istediğinde ne kadar şaşırdığını anlatır.
- 22b** Loş bir odada, bir borazan sesiyle birlikte bir battaniye aşağı indirilir. (Sesin, battaniyenin hangi tarafından geldiğini bilmeyiz.)

FELSEFE, *Walden*'ın ilk bölümünde Thoreau'nun ekonomi üzerine söylediği gibi (ki Thoreau'nun ekonomiden kastı, bizim felsefeden anladığımız şeye fazlasıyla benzer) "büyük bir ciddiyetle ele alınması gerekmeyen ama bu şekilde üstesinden gelemeyeceğimiz" bir konudur. Bu filmlerin, dolayısıyla da sinemanın ortaya attığı felsefi meselelerin (sözelimi bir önceki bölümde ele aldığımız kimlik arayışının veya bu bölümde üzerinde duracağımız sınırlılığın kabulü meselesinin) her zaman eğlenceli bir biçimde irdelenebileceğini ileri sürmekten hiç usanmadığımı ve neden usanmadığımı umarım açıkça göreceksiniz. Giriş bölümünde sinema ve felsefe konularının, özellikle de bunları karşılıklı olarak sınırlandırmanın abesliğini gizlemeyi reddetmemin, hatta biraz bu meseleler üzerinde durmak istememin sebeplerini açıklamıştım. Bu sebepleri açıklarken, söz konusu sınırların ihlal edilmesinin 2. Bölüm'ün, yani *Bir Gecede Oldu* okumasının ilk sayfalarında en kapsamlı halini alacağı uyarısında bulunmuştum. Burada, sözünü ettiğim sayfalara başlamak üzereyken, hem uyarımı tekrarlamak hem de bir iddiamı netleştirmek istiyorum: İlk bakışta nasıl görünürse görünsün, okuduğunuz aynı kitap olacak: kesinlikle aynı kitap.

İNSAN KENDİSİNİ kaçınılmaz olarak Tanrı'nın karşısında konumlu yorsa, hem kendisine hem de dünyaya ilişkin bir bilgiden mahrum edildiğini düşünüyorsa, nedense mutluluk ve barış içinde bir dünya olanağından çıldırtıcı biçimde uzağa zincirlendiği kanaatindeyse, o zaman insanın kendisini sınırlı olarak görmesi de kaçınılmazdır. Pe-

ki böyle görmek ne demektir? Diyelim ki kendimizi sınırlı varlıklar olarak kabul etmektir. Bu olumlu mu yoksa olumsuz, eksik bir şey midir? İki durumda da insan olmayı, yani bünyesi gereği ihlale yazgılı olmayı, (uyulması gereken, dolayısıyla uyulmayabilecek) emirlere ve yasaklara tabi olmayı betimler.

Kısa süre önce, felsefi kuşkuculuğu insan konuşmasının doğallığını ihlal etme isteği olarak ele aldığım bir kitabım yayımlandı. Ama kuşkuculuk tümüyle insani bir ayrıcalık olarak da tanımlanıyor. Burada ele aldığım konu, ihlal etme isteğini doğal düzlemde toplumsal düzleme kaydırıyor. Beşeri toplumların en fazla sınırlama kaygısı taşıdığı iki temel insan özelliği, insanın dünyayla bilgi aracılığıyla ilişki kurma kapasitesi ile öteki insanlarla evlilik yoluyla ilişki kurma kapasitesidir. Bu ilişki kurma kapasitelerini beşeri toplumun kurucu unsuru olarak görürüz, çünkü onlara –kontrol edilmedikleri takdirde– toplumsal alanı yerle bir etme gücü isnat ederiz.

İnsan bilgisini bilimin elde ettiği sonuçlarla eş tutmaz da kişinin deneyimini ve dünyayı sözcüklerle ifade etme, dili kullanma kapasitesi olarak anlarsak, bilgi istemi ve evlilik isteminin toplumsal inşa görevini yerine getirmek için benzer sınırlamalar, özel yaşam eğilimleri ya da özel yaşam fantazileriyle çarpışacak sınırlamalar gerektirdiğini düşünebiliriz. Evlilik konusunda, Levi-Strauss'un enest önündeki engelden ne anladığını hatırlatmak istiyorum. Levi-Strauss'a göre bu engel, farklı insan ailelerinin toplumsal, kamusal alanı yaratmasını sağlayan karşılıklılık ve mübadeleyi zorunlu kılan gerekli bir güçtür. Böyle bir kavrayışın istediğim kadar açık olduğunu ileri sürmüyorum, iddia edildiği gibi Freud'un psikolojik açıklamasının bir alternatifi olduğunu da hiç mi hiç düşünmüyorum. Eğer bir enest *korkusu* varsa, Levi-Strauss'un toplum zorlamasının buna ulaştığını sanmıyorum. Bu meselelere ve birbirleriyle ilişkilerine biraz daha etraflıca bakmanın bile bu görüşü sürdürmekten ibaret kalacağını seziyorum. Bilgi, dil ya da adlandırma ile ilgili olarak da Wittgenstein'a dönüyorum. Wittgenstein'ın özel bir dil olanağı inşa ederek ve bunu yıkarak narsisizmin önündeki engeli gözler önüne serdiğini; karşılıklılık ve mübadele olmadan tek tek insanların kendilerini adlandıracak, özel alanı yaratacak gücü bulamayacaklarını gösterdiğini hatırlatmak istiyorum.

Bu meseleler, günlük yaşantılarımıza bir antropoloji veya felsefe kuramı kadar uzak ve soyut görünebilir; ama sözlü filmlerin ortaya çıkışından bu yana Hollywood'da çekilmiş komedilerin en iyilerini kapsadığını öne sürdüğüm tür kadar yakınlar bize – daha doğrusu Frank Capra'nın *Bir Gecede Oldu*'sunu incelerken burada bunu göstermeye çalışacağım. Bu filme dönmeden önce, yaşamlarımızın birtakım düşünsel ve toplumsal engellerin hâkimiyeti altında biçimlendiği fikrinin ortaya koyduğu açık mesafeyi ve soyutluğunu ele almak istiyorum. İnsanların bilgi ve topluluk tasarılarına ilişkin belli başlı manzaralara dikkat çekmek istiyorum. Kant felsefesi bu tasarıları çarpıcı bir biçimde resmeder, çünkü insan bilgisinin sınırları üzerine düşünen ilk filozof muhtemelen Kant'tır.

Locke ve Hume gibi ampiristler de aklın sınırları olduğunu *hissettikleri* ayrı ayrı şeyler üzerinde dururlar. Locke, *İnsanın Anlama Yetisi Üzerine Bir Deneme* adlı eserine yazdığı giriş bölümünde, doğayla ya da Tanrı'yla ilgili herhangi bir incelemeden önce, anlama yetimizin sınırlarını aşan konularda boş maceralara atılmış olmamak için, neyi bilmeyi umabileceğimizi, insan olarak neyi bilebilecek donanımına sahip olduğumuzu belirleme saikiyle yola çıktığını açıklar. Hume *Din Üstüne* adlı eserinde, Philo aracılığıyla, kavrayışımızın ve deneyimimizin kapsam ve sürem açısından sınırlı olduğundan söz eder. İki filozof da anlama güçlerimizi uygulamaya geçirirken mütevazı veya alçakgönüllü olmamızı salık verir, özlemlemimizi sağgörüyle sınırlamamızın bu güçlere daha uygun düşeceğini belirtir. Ama Locke da Hume da daha ziyade şuna işaret eder: Anlama güçlerimizin kapsamı genişletilebilseydi, halihazırda neyi bilemeyeceğimizi bilecek konumda olurduk. Kant bize mevcut konumuzun bundan bir anlamda daha beter, bir anlamda da daha iyi olduğunu göstermeye girişir. Daha beterdur çünkü kapsamı "genişlemiş" deneyim alanı ve daha fazla anlama gücü (bunun ne anlama geldiğinin –yeni duyumlar mı? yeni kavramlar mı? yeni yasalar mı?– çok belirsiz olması önemlidir) sayesinde kuşkusuz şimdi bildiğimizden daha fazlasını bilsek de, filozofun kusursuz bilgi hayalini tatmin edecek kadarını ya da bu türden şeyleri bilemezdik. Philo, "deneyimimiz kapsam ve sürem açısından o kadar sınırlıdır ki asla şeylerin tümüne dair anlamlı bir tahmin sunmaz" demiştir. Kant

da şöyle der sanki: Bu formülasyon, problemimizi baştan yanlış ortaya koyar, bilme yetisinin hepten yanlış bir tablosunu sunar, çünkü insan denen varlık "şeylerin tümünü" *bilemez*. Bunun nedeni deneyimlerimizin kapsamıyla sınırlı olmamız değil, ne kadar kapsamlı olursa olsun deneyimle sınırlı olmamızdır. Başka bir deyişle, bir bütün olarak dünyayı ya da kendinde dünyayı bilmek için Tanrı'nın bilgisine sahip olmamız gerekirdi; dünyayı, Tanrı'nın dünyayı bildiğini az çok tahmin ettiğimiz şekilde, her olayıyla ve doğrudan mevcut tüm olanaklarıyla birlikte bilmemiz gerekirdi. Dünyaya ilişkin bu eşzamanlı, dolaysız sezgi gerçekte veya kapsam açısından salt boyumuzu aşan bir şey değildir; birazcığına sahip olduğumuz şeyin daha fazlasına sahip olma meselesi de değildir. İlkesel olarak boyumuzu aşar; insan bilgisi böyle bir şey değildir. Öncelikle, deneyimin bir işlevi olması dolayısıyla, tüm bilgimiz *ardışık*tır; zaman içinde (Hegel olsa tarih içinde derdi) gerçekleşir. İkincisi, birbirini izleyen deneyimler belirli biçimlerde –bir nesnenin ne olduğu, bir sebebin ne olduğuyla ilgili belirli nosyonlar açısından– sınıflandırıldığı için, bu anlama kategorilerinin nihayetinde şeyler için geçerli olup olmadığını bilmenin yolu yoktur. Tüm söyleyebileceğimiz, onlar bizimdir, bu bizim dünyamızdır. Ama Locke ve Hume'un ileri sürdüğünden de *iyi* bir konumdayız. Çünkü kaçınılmaz sınırlarımızın, deneyim ve kategorilerimize tabiliğimizin keşfi, insan aklının en büyük keşiflerinden biridir, aklın kendisi hakkındaki olağanüstü bir keşfidir. Bir bakış açısından insan bilgisinin sınırları olan gerçekler, başka bir bakış açısından böyle bir bilginin olmazsa olmaz koşullarıdır. Dolayısıyla bu koşulları bildikten sonra, bir şeyin bizim açımızdan bir bilgi nesnesi haline gelmesi için sahip olması gereken genel ya da özel koşulları veya nitelikleri de biliriz. Ve bunu bilmek insan bilgisinde çarpıcı bir artış yaratır.

İşte Hume'un bu kuşkucu keşfine, yani nedenselliğin doğaya hâkim olup olmadığını, eğer hâkimse bunun devam edip etmeyeceğini bilemeyeceğimiz fikrine; sadece belli deneyimlerin aslında diğer deneyimleri takip ettiğini, ama burada bir zorunluluk olmadığını bilebileceğimiz fikrine Kant şu şekilde karşı çıkar: Nedensellik kuralı ve anlama kategorileriyle bağlantılı diğer kurallar bir bakıma gereklidir; çünkü dünyadaki şeylere hâkim olmasalardı, şeyler dün-

yası olarak anlaşılabilir bir şey olmazdı. Kant anlama kategorilerini, duyular sisteminin düşünceye sunduğu malzemeye dayatılan kurallar ya da yasalar olarak yorumlar.

Burada şimdiden, az çok ham –bence Levi-Strauss'un *The Elementary Structures of Kinship* (Akrabalığın Temel Yapıları) adlı çalışmasında bulabileceğimiz– bir fikirden kaynaklanan bir tatminsizlik olduğunu hemen not düşmek isterim. Bu fikre göre kültür, doğadan ayrı olarak, bir kurallar alanıdır. Doğadan anladığımız şey de bir kurallar alanı, yani bir alan, bir dünyadır. Kültürün olabilmesi için insanlar, daha doğrusu rasyonel varlıklar –Kant'ın deyişiyle– sırf yasayla değil, yasa kavramıyla da uyum içinde hareket etmelidir. Kendimizi hem yasaya tabi hem de yasa koyucu olarak görüyoruz. Hem doğa dünyasına hem de kültür dünyasına katılımımızda, akıl yasa koyucu gibi davranır, aksi takdirde keyfi ve süreksiz olacak duysal yetimize düzeni dayatır. Her iki durumda da akıl, hareketlerimize ve saiklerimize bu gereklilik ve evrenselliği sağlar; bunlar olmadan nesnel olana erişemez, dünyaya dair bir fikir edinemeyiz. (Bu açıklama Kant'ın Aklın bir birlik olup olmadığı sorusunu cevaplamaya yetmez.) Her durumda iki dünya da keşfedilir ve yine her durumda bu dünyalarla aramızda bir bariyer vardır. Bu bariyer normalde içinde yaşadığımız dünyaya sınırlı olma koşulu getirir – bu dünyaya deneyim dünyası, bilgi dünyası, kamusal dünya ya da paylaşılan dünya denebilir.

Göründüğü kadarıyla Kant'ın vizyonu, "sınırlılığımız" üzerine düşüncemizin çeşitli kaynaklarını, Cennet Bahçesi'ndeki yasaklardan, trajedinin ötesine geçenlere, oradan doğayla ve başkalarıyla aramızdaki aşılmasız mesafeye ilişkin belli belirsiz duygularımıza dek uzanan bir yelpazede bulur. Ama Kant'ın, sabit insan doğasının sabitlediği sınırlı insan bilgisi fikri, ikna edici olduğu oranda kafa karıştırıcıdır. Filozofun sınırlılık fikri (ne tür bir sınırlılıktan söz ediyor olursa olsun), felsefe yapmasının zorunlu bir sonucu mudur? Yoksa daha çok Wittgenstein tarzı bir "resmetme", kendisi de deşifre edilmeye ihtiyaç duyan, şeylerin nasıl olması gerektiğine yönelik katı bir fantazi olarak mı görülmelidir?

Yirmi yıl kadar önce, Wittgenstein'in *Felsefi Soruşturmalar*'ındaki metafizik spekülasyon eleştirilerinin, Kant'ın metafizik spekü-

lasyon eleştirisinin bir devamı olduğunu kaydetmiştim.¹ Özellikle şu üç nokta üzerinde durmuştum: "fenomenlerin olabilirlikleri"ni vurgulamasında, felsefi başarısızlığın felsefi tanısına uzanan süreçte ve bu tanıdaki sınırlılık fikrine başvurmasında. Buraya dek, Kant ve geç dönem Wittgenstein arasında genel bir bağlantı olduğu düşüncesi kolayca kabul edilir; dolayısıyla bu noktada bazı ayrımları belirginleştirmek faydalı olabilir. Birincisi, Wittgenstein için metafizik spekülasyonu durdurabilecek nihai bir sistematik felsefe biçimi yoktur. Deyim yerindeyse sırf bakarak (belki de bir yorumun konusuna bakarak), bir düşüncenin metafizik açıdan spekülatif olup olmadığını her zaman söyleyemezsiniz. Bunu sınamanız gerekir. Wittgenstein'da metafiziğin çekimine kapılma, bir boşluk istemine dönüşür, düşüncesiz düşünce istemine; bu da sürekli direnmeniz gereken bir şeydir, çünkü ne kadar boş olursa olsun spekülasyonun baştan çıkarıcılığı insan denen varlık açısından en az onun eleştirisi kadar doğaldır. İkincisi, haddinden fazla spekülasyona girdiğinde, felsefi aklın sınır diyebileceğimiz bir şeyi ihlal ettiği fikri, Wittgenstein'a göre ciddi bir eleştiri olamaz; ne kadar önemli olsa da sadece bir "resim" olarak kalması gerekir. Buna karşılık Kant, aklın bilebildiği şeylerle *sınırlı* olduğunu düşünür; bildiğimiz şeylerin ötesinde bir şeyler olduğunu, bildiğimiz şeylerin bilemeyeceğimiz bir sistematığı olduğunu kabul eder; bir kendinde şeyler alanından, yani sunulamayan, fenomen olmayan, akla açık numenden bahseder. Wittgenstein "dil sınırlarına tosladığında anlamada oluşan şişlikler"den söz eder; burada, figüratif dilin apaçıklığı, düşüncenin dil (ve dilin kategorileri) *tarafından* sınırlandırılmış olmadığını, dil *ile* sınırlı olduğunu göstermeye yarar. Bu durumda soru sormaya devam ederek resmi sınamalıyız: Bu gerçekten sınırlama mıdır? Özgürlüğümüz gemlenmiş midir? Neyden alıkonuruz? Kuşkusuz burada bir bakıma sınırlama olduğunu yadsımıyorum. Tam aksine, sormakta olduğumuz sorulara verilecek iyi yanıtların bunu açıklamaya yarayacağını, dünyayla ve başkalarıyla ilişkimizdeki metafizik bir sınır ya da engelin resmini nasıl kavrayacağımızı ortaya ko-

1. "The Availability of Wittgenstein's Later Philosophy", *Must We Mean What We Say?*, s. 65.

yacağını tahayyül ediyorum.

Kant'ın doğal ve toplumsal alanda aklın yasa koyucu olduğu, dünyanın yaratıcısı olduğu yolundaki fikrini kavrama biçimlerimiz arasında dikkate değer bir fark vardır. Doğaya ilişkin bilgimizde, aklımızın yasalarının orada geçerli olup olmaması konusunda bir seçim yapma şansımız yok gibi görünüyor. Doğayı bilmenin ne tür bir alternatifi olabilir? Doğayı hiç bilmemek mi? Ama Kant'ın problemi, doğanın belli olgularını ya da özgül fizik yasalarını bilme meselesi değildir; daha ziyade doğayı biraz olsun bilme imkânının temelini atma, şeyler dünyasını olduğu gibi kurma meselesidir. Bu durumda doğayı bilmememiz, dünya diye bir şeyi hiç bilmememiz anlamına gelecektir. Böyle bir cehaleti seçmek, bir hayvan veya bir böcek olmayı seçmeye çalışmak olacaktır. Bu bile yeterince radikal değildir; çünkü hayvanlar bir şeyler bilir, hatta bir şeylerin bütününü bilir. Belki bu durum salt maddi bir şey, sözgelimi bir taş olmayı seçmeyi denememiz olarak ifade edilebilir. Toplumsal hayatımızdaysa ahlak evreninin, "nesnel" ahlak yasalarının bizim için geçerli olup olmayacağını seçme şansımız *vardır*. Bu da söz konusu yasaların kendilerini adeta bize tam anlamıyla doğal gelmeyen buyruklar, meseleler olarak sunmalarının da gösterdiği gibi, onları uygulayıp uygulamama konusunda seçme şansımız olduğu anlamına gelir. Böyle olmasını beklememiz gerekir. Ahlaki iyiliğin bir alternatifi vardır: ahlaki kötülük. Ahlaki kötülük sadece ahlak yasasının dikte ettiklerine uymakta başarısız olma meselesi değildir; duyuşsal doğamız, bildiğimiz her şey konusunda daima yetersiz olacağımıza işaret eder. Mesele daha ziyade kötüyü seçme, ahlaki yaşamın olabilirliğini önlemeyi seçme meselesidir. Kant bu alternatif hakkında çok fazla şey söylemez, ama ben bu konuyu şu şekilde anlıyorum: Ahlak yasasındaki kırılmalardan biri, gerekliliğinin ve evrenselliğinin "amaçlar alanına" bağlı olarak görülmesidir; ki bu da kusursuz haline ulaşmış insan topluluğu olarak düşünülebilir. Bu alan aynı zamanda bizim mesken tuttuğumuz dünyanın "ötesinde" bir dünyadır, "numenal" bir alandır, akla açıktır, akla dayalıdır; ama duyulara dayalı doğam nedeniyle kendinde şeylerin alanına ait olduğumdan bundan yoksun bırakılmaya yazgılı değilim; çünkü kusursuz insan topluluğu *ulaşılabilir* bir şeydir; en sonunda deneyimlenebilir, ilke-

sel olarak sunulabilir. Ne var ki, benimle bu akıl alanı arasında engel olarak görülebilecek bir şey de vardır: bu alana *tek başıma* ulaşamayacağım gerçeği.

Her felsefe öğretmeni, kendinde şeyler alanına giremeyecek oluşumuzu resmetmenin bir yolunu bulacaktır; örneğin karatahtaya bir çember ya da çizgi çizecek ve zihinsel ve duyusal yetilerimizin bunların dışında ya da aşağısında yer alamayacağını söyleyecektir. (Bazı öğretmenler, aynı diyagramı belki de ömürleri boyunca her yıl çizerler ve her seferinde insani yazgımızı yazdıkları ya da simgeleştirdikleri duygusuna kapılırlar. Diyagram çizme, yani alegorileştirme kapasitelerine bağlı olarak, bu öğretmenlerden bazılarının iyi yolda, bazılarının kötü yolda olacağını farz ediyorum.) Ama şimdi kendime amaçlar alanının önündeki engeli nasıl resmederim diye sorsam, bir boşluk çizeceğimi düşünürüm. İyi bir resim bedenimin dış hatları, gücümün çevresi mi olurdu? Yoksa topluluk içinde onlarla olmam gerektiğini bildiğim ama olmadığım, benim dışımdaki herkesin toplamını mı tahayyül etmeye çalışmalıyım? Burada resmedilebilir bir engelin olmaması, topluluğun sınırlarını bir dizi koşul (örneğin insan doğasının duyusal boyutu) yerine bir istem koşuluna ve bu istemi nasıl resmedebileceğimi bilmeyişime atfetmemden mi kaynaklanır? Peki ama istemin özellikle neyinden? Eğer nihai insan topluluğu, salt bize yakın ama yetersiz kaldığımız bir şey değil de bize kapalı, mahrum bırakıldığımız bir şeyse, onun namevcudiyeti istemimizin ona karşı olmasından, ahlaki kötülüğün mevcudiyetinden kaynaklanır. Bu durum ahlaki kötülüğü, kişinin kendisini insan topluluğundan ayrı tutma, soyutlama istemi olarak ortaya koyar. İnsanlıktan çıkmayı, canavarlaşmayı seçmektir. Öyleyse kendimizi toplumsal yaşamdan mahrum edilmiş veya onu engelleyen insanlar olarak resmedemememiz, resimsizlik bir tür isimsizlikmiş gibi buraya bir boşluk çizmemiz, bu olanağa ilişkin bir dehşeti, metafizik mahremiyetin dehşetini ifade ediyor olabilir. (Bu seçim, yani ahlak yasasını kendimize uygulamayı reddetme, kanımca Cennet'i kaybetmemize yol açan itaatsizlik olarak anlaşılmamalıdır. Emredilmeyle dolaysız bağınyı kaybetmiş varlıklar olarak hepimiz itaatsiziz; itaatsizliğimiz zorakidir, emirdir; yapabilseydik kendimizi bundan muaf tutardık. Thoreau bu durumu dile getirmek için bizi

ağır işiten varlıklar olarak tarif eder. Raskolnikov verili bir durumda yasaya itaatsizlik etmez sadece, düsturunu evrenselleştirmeyi reddeder ve yasa uğruna hareket eder. Bu haliyle yasayı reddetmeye, ahlak tanımazlık uğruna hareket etmeye, yani yargılanamaz olmaya teşebbüs eden biri olarak tasavvur edilebilir. İnsanlıktan çıkma arzumuzu temizler. Oysa sıradan insanımız, saf olmayan itaatsizliğimiz, cehennem değil de huzursuz ve kalabalık bir dünya yaratır.)

İNSAN BİLGİSİ ve insan topluluğunun sınırları tanımayı ya da parçalamayı gerektirip gerektirmediğini bilmemek, bu sınırların bazen bir engel olarak resmedilip bazen öyle resmedilememesinin ne anlama geldiğini bilmemek, bilgimizin ve toplumun bizi tecrit etmesinden veya yutmasından daha fazla korkup korkmadığımızı bilmemek – cehaletle ilgili bu satırlar, Frank Capra'nın *Bir Gecede Oldu* (1934) filmini ele alırken kullanmayı düşündüğüm arka planı oluşturuyor. Öncelikle, tahmin edilebileceği gibi, filmin başlıca figürü olan bariyer-perde üzerinde durmak istiyorum; izninizle bunun dram sanatının tarihindeki en ünlü battaniye olduğunu söyleme cüretini göstereceğim. Okurlarımdan bazılarının –Kant ve Capra'yı cidden ayrı ayrı ele almak isteyenlerin bile– bir fıkraya uygun bir aksesuar olaktan öteye gitmeyecek komik bir bariyerin, metafizik tecrit ve topluluk olanağı meselelerini akla getirebileceğine pek ihtimal vermeyeceklerinin farkında olmadığım söylenemez – bu filmin komikliğinin anlaşılması için, bunları akla getirmesi zorunludur. Yine de bu kuşkuya zaman zaman ben de kapılıyorum, dolayısıyla burada kısım hâlâ kendimi ikna etmeye çalışıyorum.

Mekânı bölmek ve iki yatağı ayırmak için araya battaniye asmak, bildiğimiz kadarıyla üç kez bir motel odasını paylaşan esas çiftin ilk deneyiminde adamın bulduğu bir fıkırdır. Kadın haklı olarak kuşkucudur: "Bir battaniyeyle her şey halloldu tabii." Adamın yanıtı, yatmaya çekilirken mahremiyetine önem verdiği, kendisine bakılmasından rahatsız olduğu şeklindedir. Battaniyeye hemen alegorik bir işlev yükleyerek sözlerine devam eder: "Eriha Surları'na dikkat. Yeşu'nun borazanıyla yıkıp geçtiği surlar kadar kalın olma-

yabilir ama çok daha güvenli. Gördüğün gibi benim borazanım da yok." Hollywood'un genellikle bayrağı göndere çekip indirmek kadar kör parmağım kör gözüne simgeselliği düşünüldüğünde o kadar akılcıca bir yaklaşımdır ki bu, daha şimdiden filmde olayların duvarın yıkılışıyla son bulacağını kestirebiliriz. Bu filmi önemsiyorsak, gelin biz de akıllı olup bu sembolizmin güçlüklerine gereken önemi verelim. Anlatının kendisine sorması gereken soru, duvarın nasıl yıkılacağıdır. Bu soru öyle bir sorudur ki filmin ilerleyen dakikalarında ikinci motelin kuşkucu sahiplerinin battaniyeyi paldır küldür çekip indirmelerine tanık olduğumuzda ifade edilir. Ne olduğunu bilmiyorsanız ya da umursamıyorsanız, onu çekip indirmek tabii ki çok kolaydır. Yani battaniyeyi doğru biçimde indirmenin önceden ortaya konan şartı, çiftin battaniyeyi asılı tutan bir fantaziye paylaşıyor durumda olmasıdır.

Borazanı kimin öttürmesi gerektiği konusunda düpedüz bir pürüz olduğu düşünülebilir. Duvar yerli yerinde, gece için yerleri hazır; adam soyunmaya hazırlanırken şöyle der: "Mahzuru yoksa İsraililere katılır mısın?" – yani battaniyenin sana ait olan tarafına geçer misin? Şimdi, Eriha Surları'na atıfta bulunacak kadar bilgili herkes –örneğin Hollywood'dan bir senarist– İsraililerin saldıran taraf olduğunu ve bu nedenle öttürülecek borazanların onlarda olduğunu bilir. Demek ki adam burada borazanı olmadığı iddiasını yinelemekte ve duvarın yıkılıp yıkılmamasının kadının tarafından doğru seslerin gelip gelmemesine bağlı olduğunu eklemektedir. Bunu Kutsal Kitap göndermelerini fazla zorlamak olarak değerlendirebilirsiniz; ama izleyici bu alegoriyi daha ziyade Clark Gable'ın Yeşu'yu temsil ettiği ve sonunda borazanı onun öttüreceği şeklinde yorumlasa bile bunu *görmeyiz*; bu konuda ne bilirsek bilelim, ilk adımı atmaya davet edilenin ve bu daveti nezaketle kabul edenin halen kadın olduğunu hayal etmekte özgürüz. (Öyleyse bu özgürlüğü neden kullanmayalım?) Borazan adamdaysa, battaniye-duvarın kadının bekâretini ya da direncini, hatta gayet anlaşılır bir biçimde ihtiyatlı davranmasını temsil ettiği farz edilebilir. Bu simgelerin burada kullanılmakta olduğunu yadsımayacağım; ama filmin bekâret, direnç ve sakınmanın mayasında ne olduğu (yüzyılımızın üçte birini kapsayan bir zamanda ve çok genç oldukları söylenemeyecek bir çift insan söz ko-

nusu olduğunda) ve bunlarla ilgili sorunun neden müteşekkil olduğu konusunda bize biraz bilgi vermesi için bu noktayı açık bırakmak istiyorum.

Sanırım bu filmi "yeniden evlilik" komedileri türünün ayırt edici örneği olarak görmeseydim, borazanı kimin ötüreceği konusundaki muğlaklık üzerinde bu kadar durmazdım. Anladığım kadarıyla, kadının mı yoksa erkeğin mi aktif ya da pasif partner olduğu, aktif ve pasifin gerçekten de kadınla erkek arasındaki farklılığın uygun bir tarifi olup olmadığı, kadın ve erkek arasındaki ayrım üzerine nasıl düşüneceğimizi gerçekten bilip-bilmediğimiz gibi meseleleri muallakta bırakmak türün en temel özelliklerinden biri. Söz konusu film türünün Eski Komedi ile Yeni Komedi arasındaki ayrımı (ilkinde kadın, ikincisindeyse erkek başattır) reddettiğini işte bu yüzden söyledim. Türe eşitlik komedisi dememin bir nedeni de bu. Gelgelelim burada türle ilgili daha fazla ayrıntıya girmeden önce, battaniye-bariyerle ilgili, neredeyse ilk andan itibaren bildiğimiz başka bir noktaya değinmek istiyorum.

Kadın İsrailoğulları tarafına geçmiştir, adam pijamalarını giyip yatağa girer, kadın ondan ışığı söndürmesini ister ve sonra da tereddütle soyunmaya başlar. Bir kamera açısından battaniye-perdeyi adamla birlikte izleriz; perde, kadının sıkışık köşesinde pijamalarını giydiğini belli eden yumuşak hareketlerle dalgalanır ve arada bir çukurlaşır. Görüntüyü kapatarak "her şeyi halleden" battaniye, görebildiğimiz bir durumda olduğu kadar önemli bir erotik etki yaratır. Anlamın incelikle işlenmesi veya ikame edilmesi, anlamın esinlenmesidir bu. Uzun lafın kisası bariyer, ister dışarıdan ister içeriden dayatılmış olsun, tipik bir cinsel sansür gibi işler. Sinema perdesinin işlediği gibi işler: Figürün asıl görüntüsünü bloke eder ama onun fiziksel izlerini yansıtır ve karanlıkta izlediğimiz o gerçek figür konusunda hayal gücümüzü harekete geçirir.

1934 tarihli bu ünlü Hollywood filmi şüphesiz bilinçli olarak, 1934 Hollywood'unun politik ortamında yaşanan en meşum olayın, Sinema Yapım Yönetmeliği'nin kabul edilmesinin parodisini de yapar. Söylenenlere bakılırsa film endüstrisinin amacı, içerden sansür uygulayarak dışarıdan gelecek sansürü bertaraf etmektir.² (Biraz kaçınma; biraz özgünlük.) Parodinin ortaya koyduğu soru şu şekil-

de formülleştirilebilir: Film perdesi, örttüğü şeyin etkisini artıran bir tür sansür gibi işliyorsa, *onu* nasıl sansürleyeceksiniz?

Şimdi, bu iki insan arasında özellikle ne vardır da aralarına bu tür bir sansür inşa etmek gerekmiştir, diye sorarak konuya girmeliyiz. Bunun için, yeniden evlilik komedilerinin türe özgü belli özelliklerinin daha da ayrıntılandırılması faydalı olacaktır. Birinci Bölüm'de, yeniden evlilik komedilerinin, Shakespeareci romanslardan miras aldığı baba-kız ilişkisine yaptığı vurgunun izini sürmüş ve ayrıca kadının annesinin yokluğuna dikkat çekmiştim. Babanın başat varlığı, en esprili biçimde *Kadının Fendi*'nde, en belagatli biçimde de *Philadelphia Hikâyesi*'nde ele alınır; ama en çok *Bir Gecede Oldu*'da hissedilir. Tüm anlatıyı, bunu vurgulayan gazete manşetlerinin ilkinde özetlenmiş olarak görebilirsiniz: Ellie Andrews Babasından Kaçtı. Clark Gable'la kaçışı sırasında, Claudette Colbert ondan çocuk muamelesi görür; Gable ona kendi çocuğu gibi davranır, parasına el koyar ve harçlık olarak azar azar verir; ona çoğunlukla "ufaklık" diye hitap eder ve neyin nasıl yapılması gerektiği (örneğin birini omzunda taşıma ya da otostop çekme) konusunda uzun uzun nasihat çeker. Tatlı çöreklerin kahveye nasıl banılacağı konusundaki ilk dersten sonra Colbert ona "Teşekkürler Profesör," bile der; bu unvan, *Philadelphia Hikâyesi*'nde belleklerde iyice yer edecek şekilde tekrar tekrar kullanılır. Yeniden evlilik türünde, erkeğin nasihat çekmesi hikâyenin ana hedeflerinden birinin kadının eğitimi olduğuna işaret eder. Eğitim, kadının arzusunu teslim etmesi ve bu da her halükârda özerk bir insan olarak baştan yaratılması, ortaya çıkması demektir. (Filmin doruk noktasında, yarı hayal âleminde, "Gerçek biri," diyecektir adam, "kanlı canlı biri. Böylesini bulamıyorsunuz artık".)

Ama belki de bu filmi neden yeniden evlilik komedisi türüne dahil ettiğimi tam anlamıyla açıklamalıyım. Çünkü her ne kadar sonlara doğru bir gazete manşeti tatmin edici bir biçimde Ellie Andrews'un yeniden evleneceğini duyursa da, film –ya da gazete– bu durumun arzusunun asıl nesnesiyle yeniden evleneceği anlamına



Önemli olan, bu çiftin birlikte ne yaptığından ziyade bir şeyi birlikte yapması, birlikte nasıl zaman geçireceğini bilmesi, hatta bir şey yapmak yerine zamanı birlikte harcamasıdır (ama birlikte geçirdikleri zaman asla harcanmış olmayacaktır).

geldiğini varsaymıyor. Yani bir filmin ya da eserin bunun ne anlama geldiğini varsaydığı –ya da insanın ilk başta ne anlama geldiğini varsaydığını düşündüğü– nihai olarak kabul edilmemelidir. Yeniden evlilik meselesi, bu komedi türünün paylaştığı bir dizi açık özellikten yalnızca biridir; diğer özellikler, bu özelliğin verili bir örnekte olmamasını telafi edebilir. Burada, bir baba-kız arasında geçen (aşağı yukarı) şöyle bir diyalogla açılan bir film var karşımızda:

ELLIE: Şunu kafana sok artık: King Westley ve ben evlendik. Kesin olarak, kanunen, bilfiil evlendik. Oldu bitti. Elinden hiçbir şey gelmez. Ben 21 yaşımı doldurdum, o da doldurdu.

ANDREWS: Sen teknedeyken, nikâhınızı iptal etmek için gerekenleri yaptım.

Film sırf bu durumdan dolayı bile, kitabımda yeniden evlilik komedisi olarak adlandırılmayı hak ediyor; çünkü türle ilgili temel iddi-

alarından biri, komedinin olağan sorusundan ziyade (genç çift evlenecek mi evlenmeyecek mi?) çiftin boşanıp boşanmayacağı ve öyle kalıp kalmayacağı sorusunu vurgulaması ve böylece evliliğin doğasıyla ilgili felsefi tartışmaları gündeme getirmesidir. Dolayısıyla burada yeniden evlilik meselesinin söz konusu olduğunu, ama yer değiştirdiğini söyleyebiliriz. (Bu filmin bir yatta başlamasının, lüks bir mekân oluşturmak dışında bir nedeni var mıdır? Tekne, babanın kızını kaba kuvvet kullanmadan zaptetmesine çok uygundur, örneğin kızı bir kuleye kilitlemeye benzer; ayrıca bir gemi kaptanının evlendirme yetkisi olduğu halde boşama yetkisi yoktur – sanki boşanma evlenme kadar aciliyeti olan bir durum değilmiş gibi. Ancak, sonunda baba-kaptan [birini parayla satın alarak] bir tür boşanma töreni gerçekleştirecek ve bunun acil bir durum olduğu ilan edilecektir.)

Yer değiştirme fikri bana olabildiğince doğru geliyor, ama bu çift söz konusu olduğunda meselenin nasıl yer değiştirdiğine ve onlarda bunu davet eden şeyin ne olduğuna açıklık getirmiyor. Filmin sonunda yeniden evleniyor gibiler. Böyle hissetmemizin nedeni hem önemli olduğu oranda basit bir gerçek, yani düğün gecelerini başka bir motelde geçirdiklerinin gösterilmesi –böylece birlikte geçirdikleri üç gecedен ikisinin bir tekrarını yaşarlar– hem de özellikle önceki motellerde bize gösterilen şeyin evliliğe benzemesidir. Kuşkusuz kanunen, fiilen evlenmediklerini biliyoruz ama bunların her zaman evliliği oluşturan şeyler olmadığını da biliyoruz; dolayısıyla evliliği asıl oluşturan şeyin ne olduğunu rahat rahat merak edebiliyoruz. Ele aldığımız tür bizi meraka sürüklenme maksadı taşıyor. Baba-kız arasındaki, evliliğin iptaliyle ilgili yere kadar alıntıladığımız açılış konuşması şöyle devam eder:

ELLIE: Bu teknedен inene kadar ağzıma tek lokma koymayacağım!

ANDREWS: Hadi ama, yapma Ellie. Bir yolunu bulacağımı biliyorsun.

ELLIE: Bu kez bulamayacaksın. Ben artık evliyim.

ANDREWS: Ama onunla asla aynı çatı altında yaşamayacaksın. Bu işin icabına bakacağım.

Aynı çatı altında yaşamak bir tür tamamlanmadır adeta, bu olmadan evlilik iptal edilebilir. İkinci motelde geçirilen gecede (yani yürü-

dükleri, otostop çektikleri ve Peter'ın arabası için hırsızın gözünü morarttığı günün sonunda samanlıkta geçirdikleri gecede), çiftimiz yatmaya hazırlanırken evliliğe has bir samimiyete ulaşır. Birbirlerini bir daha hiç göremeyecekleri gibi özel bir konuda konuşmaları, yatmak için doğal bir biçimde soyunmaya başlamadan önce adamın battaniye-duvar-perdeyi asma işini gerçeküstü bir doğallıkla yapması bu samimiyeti daha da belirginleştirir. İkisi aynı çatı altında yaşamaktadır.

Bu samimiyeti hazırlayan daha eski bir samimiyet vardır; zıt yönde de olsa eşit oranda güçlüdür: ilk motelde, Ellie'nin babasının tuttuğu özel dedektiflerin kahvaltılarını böldüğü ve çiftin işçi sınıfından evli bir çift gibi davrandığı sahne. Daha doğrusu, odayı birlikte tuttuklarına göre, zaten karı-koca numarası yaptıklarını; daha önce de otobüste kadına askıntı olan lafazanı susturmak için böyle davrandıklarına göre, bir defa daha numara yaptıklarını, yani zaten *çoktandır* karı-koca numarası yaptıklarını söyleyebiliriz. Bu da evlilik için yeterli olmasa da daha önce sözünü ettiğim samimiyet için yeterlidir, çünkü zıt karakterlerden oluşan evli bir çift gibi davranmalarının neredeyse doğal bir durum olarak görünmesini sağlar. Evlilik oyununun aldığı biçim daha da önemlidir. Çift, karşısındaki sert, kuşkucu gözlemcileri uzun zamandır evli bir çift olduğuna ikna edecek rutin ilişkiyi oynar; en ikna edici kanıtları birbirlerine bağırıp çağırırlardır. Bu berbat, rutin evliliğin sefaletini alaya alma, aynı zamanda çiftimizin otobüste karşılaştıkları anda yer kavgasına tutuşmalarıyla başlayan ve neredeyse aralıksız süren didişmeleri konusunda bir soru işareti oluşturmaktadır. Didişme, tam anlamıyla mutluluğun olmasa da, sözgelimi birbirini umursamanın işaretidir; evliliğe istekli olma, bir ölçüde didişmeye de istekli olmayı gerektirir adeta. Bu bana felsefenin, daha doğrusu felsefi eleştirinin küçük bir kıssası gibi çarpıcı geliyor.

Komedideki konuşmalar, romantik kavgaları, izdivaç tiratlarını, arzu ve umutsuzluk tartışmalarını kapsar. Bu tartışmalar, yeniden evlilik türü için o kadar kaçınılmazdır ki, her şeyden önce şu soruyu ortaya attıkları düşünülebilir: Mutlu bir evlilik *kulağa* nasıl gelir? Tartışma, didişme, ağız dalaşı bu komedilerin ayırt edici sesi olduğuna göre –perde, konuşmamak için kendini zor tutuyor gibidir– bu

filmlerde karşımıza çıkan küçük oyuncu grubuna dahil olmanın olmazsa olmaz kriterlerinden biri, bu sözlü saldırıyı kaldırabilme; ne kadar güçlü olursa olsun, iyi olanın daima iyiliğini koruyarak saldırıya karşılık verme; "kulak" diyebileceğiniz şeyin düşünsel olduğu kadar da manevi metanetini sınamaya yönelik bir testi geçmedir.

BU KOMEDİLER, diğer açılardan olduğu gibi bu açıdan da, John Milton'ın *Doctrine and Discipline of Divorce* (Boşanma Öğretisi ve Disiplini) adlı eserinde formülleştirilen evlilik görüşünü resmeder ya da somutlaştırır. Adı geçen eseri, boşanma savunması kisvesine bürünmüş bir evlilik savunması olarak tanımlayabilirim. Bunun üzerinde biraz daha durup Milton'ın teolojik hareket noktasını özetleyen, 2. Bölüm'den bir önermesini alıntılararak savımı destekleyeceğim:

[Tanrı], erkeğe eşlik etmesi için kadını yaratmasındaki temel amacı, kendi sözcükleriyle açıkça ilan eder; biz onların hiçbir amaca hizmet etmediğini düşünmediğimiz sürece, neyin evlilik olduğu ve neyin olmadığı konusunda bizi yanılgıya yer bırakmayacak şekilde bilgilendirir: "Âdem'in yalnız olması iyi değil," dedi, "ona uygun bir yardımcı vereceğim" (Yaratılış 2: 18). Az çok bilgili birinin bu kadar açık sözlerden rahatlıkla çıkarabileceği gibi, Tanrı'ya göre, evliliğin en başta gelen ve en yüce amacı münasip ve keyifli bir diyalogdur; çünkü burada, erkeğin aklının ve ruhunun yalnızlığının önlenmesi kadar bedensel bilgiye de işaret eden bir ifade yoktur.

(Bir varoluşçu, Sartre'in *Gizli Oturum*'unda olduğu gibi, başkalarını cehennem olarak görebilir. Ama Milton'ınki gibi bir duyarlılıkta, kendimi cehennem olarak görürüm.) Bu bölümü okuyan modern bir okur, Milton'ın evlilikteki diyalogdan kastının, ele aldığımız komedilerdeki çiftlerin konuşmalarıyla kastettiğimiz şeyden çok farklı olduğunu hisseder. Ama neden? Acaba Milton diyalogla sadece konuşmanın ötesinde bir şey kastettiği, bir ilişki tarzından, bir yaşam biçiminden söz ettiği için mi? Milton'ın daha ziyade bizim ilişki dediğimiz şeyi kastettiğini söyleyebiliriz; ancak bizim "diyalog" sözcüğümüz, o kadar genel olmasa da açıkça, hem toplumsal hem cinsel mânâ taşır ("zina [yasak muhabbet]" gibi hukuki bir tabirde de olduğu gibi). Buna karşılık Milton eserinin 3. Bölüm'ünde, "dilsiz

ve ruhsuz eş" deyişinde olduğu gibi, konuşmayı da kasteder – en azından açık bir karşılık vermeyi, açıkça ifade etmeyi kasteder.³ Daha da önemlisi, ele aldığımız filmler, "konuşma"nın ne anlama geldiğini, "diyalog" sözcüğümüzün neden bu anlama geldiğini gösterir. Bu filmlerde karşılıklı konuşmak, tam ve açık anlamıyla bir arada olmaktır, bir ilişki tarzıdır, yaşam biçimidir ve bu filmlerde esas çift aynı dili konuşmayı öğrenmektedir. (Bu kuşkusuz –sevmek ve onurlandırmak doğru ya da ilgili itaat tarzında zaten kavranmış gibi– duymayı, dinlemeyi öğrenmektir, ki bunun geleneksel vaadi evliliklidir.) Dilin özel ya da kişisel olduğu ya da mahremiyet içerdiği, açık hale getirilmiş olmasıyla ima edilir; örneğin sadece onlar "Eriha Surları"nın ne anlama geldiğini bilirler (gerçi bu konuda biz de onların sırdaşı oluruz). Birbirlerine karşı aşırı açık sözlü olmaları, bu filmlerdeki şen şakraklığın ayrılmaz bir parçasıdır; bu deneyim de ancak her birinin mahremiyete, kendi başına olmanın zevkini çıkarmaya muktedir olduğuna, hatta buna can attığına kanaat getirmiş olmamız temelinde mümkündür. Haz kapasitelerinin, aralarındaki cinsel elektriğin ve birinin özerkliği için diğerininkinden feragat etme (ya da bir özerklik fikri için diğerinden feragat etme) talebinin tehdidi altında, birbirlerine karşı büyük bir düşmanlığa yol açtığını anlarız.

Önemli olan, bu çiftin birlikte ne yaptığından ziyade bir şeyi birlikte yapması, birlikte nasıl zaman geçireceğini bilmesi, hatta bir şey yapmak yerine zamanı birlikte harcamasıdır (ama birlikte geçirdikleri zaman asla harcanmış olmayacaktır). İşte size bu ilişkilerin niteliğinin bize arkadaşça gelmesinin bir nedeni; bizim için şen şakraklığı sağlayan başka bir unsur. Birlikte zaman geçirmek, insan yaşamının tamamı değildir, ama bu hayatı yalnız geçirip geçirmeyeceğimiz yolundaki sorudan daha az önemli de değildir.

3. Milton'ın teolojik hareket noktası, yani Yaradılış'tan bir bölüm alması, o zamanlarda alışlagelmiş bir teolojik uygulamaydı. Bence Milton'ın sıradışı tarafı diyalog fikrine başvurmasıdır. Alışılmış uygulamayı aydınlatıcı alıntılar ve yararlı bir kaynakça eşliğinde sunan bir çalışma için bkz. Edmund Leites, "The Duty to Desire: Love, Friendship, and Sexuality in some Puritan Theories of Marriage", *Structures of Consciousness, Civilizational Designs* içinde, Vytautas Kavolis ve Edmund Leites (haz.), Madison, N.J.: FDU Press, 1980.

Birlikte olmanın birlikte bir şey yapmaya üstünlüğünü vurgularken, bu anlatıların ele aldığı mesele bir ortam gerektirir; daha önce de söylediğimiz gibi, bu ortamda çift birlikte olacak, birlikte zaman harcayacak boş vakte sahiptir. Buna uygun doğal bir ortam lüks yaşamdır; Frye'in genel olarak romanslar için kullandığı tabirle, züppeler için bir ortamdır. Ortam en azından başkarakterlerin kaybetme korkusu yaşamadan erteleyebilecekleri bir işe sahip olmalarını gerektirir; ya da işin, örneğin gazete muhabirliği gibi (her günü sabah sekiz akşam beş arası bölen bir iş olmayıp) olayları sonuna kadar izlemekten ibaret bir iş olmasını gerektirir. *Tehlikeli Bebek* bildiğimiz kadarıyla esas çiftin pratikte neredeyse hiçbir iş yapmadığı bir ilişkinin en katışıksız örneğini sunar; yaptıkları oyun oynamak gibi bir şeydir, handiyse birlikte sırf eğlendikleri söylenebilir; ancak filmin sonunda, adamın eğlendiği onca zaman boyunca aslında kendisine dair esaslı bir içgörüyü ulaştığı ortaya çıkar. Yani amaçlamadan amaca ulaşırlar. Bu eylemin böylesine katışıksız olması nedeniyle, insanların bazen *Tehlikeli Bebek*'i bu filmlerin en zoru olarak gördüklerini düşünüyorum.

Ama *Bir Gecede Oldu* söz konusu olduğunda, çiftin birlikte zaman öldürdüğü gerçekten doğru mudur? Her şeyden önce kadın kaçmakta, adamsa işini yapmakta, atlatma bir haberin peşinden gitmektedir. Buna sadece, aslında sonunda bunları yapmadıkları ortaya çıkar, diyerek yanıt vermek istemem. Bunları yaparken son dakikada fikirlerini değiştirmiş olabilirler. Daha en başta, sözgelimi şu evlilik oyununun hemen sonucunda fikirlerini değiştirmeye başlamışlardır, diyerek yanıt vermek de istemem. Ayrıca, tanımlanan şeylerin –kaçmak ve haber atlatmak– bir iş olarak kabul edilip edilemeyeceğini sormak isterim: birbirlerine nasıl davranacaklarını dikte etmeleri, erkeğin kadına babalık etmesi ve nasihat çekmesi, kadının oyunbazlık ve alçakgönüllülük gösterme konusunda başarılı olması. Daha sonra, adamın finale doğru kadını uyurken bırakıp haberini satmaya giderkenki kafa karışıklığı üzerinde duracağım. Bir tahminde bulunarak, adamın kafa karışıklığının, son dakikada fikrini değiştirmesiyle ilgili bir mesele olduğunu; bunun çok uzun zaman önce ve zaman içinde değil, tam da son gece, bir gecede olduğunu, yani adamın bu hikâyeye bir gecede inandığını söylemek istiyorum.

Bu son çiftdeğerlilik temasını, yani birbirlerine sürekli pozitif ve negatif elektrik yüklemelerini, daha önce değindiğimiz aktiflik ve pasiflik temasıyla birlikte, Freud'un belli başlı metinleri bağlamında ele almamız gerekir. Örneğin *Uygarlığın Huzursuzluğu*'nda, uygarlığın "Mutluluk duygusunu –yani yaşam amacımızın– kaynağı olarak cinsel yaşamın önemini" azaltan unsurlarıyla ilgili bölümde şöyle bir dipnot vardır:

Ne olursa olsun, bireyin cinsel yaşamında hem erkeksi hem de dişil arzuları tatmin etmek istediğini gerçekten varsayacak olursak, bu taleplerin aynı nesne tarafından karşılanamayacağı, bu taleplerin birbirlerinden ayrı tutulamamaları ve her bir içgüdünün özel, kendisine uygun bir kanala yöneltilmemesi durumunda birbirlerini rahatsız edecekleri olasılığını da kabul etmiş oluruz. Bir diğer güçlük, erotik ilişkide, kendi sadist bileşeni dışında bir miktar saldırganlığın çoğunlukla bulunmasıdır. Sevgi nesnesi, bu komplikasyonlara her zaman, kendisine bir haftadır dayak atmadığı için kocasının artık kendisini sevmediğinden yakınan köylü kadını kadar anlayış ve hoşgörü göstermeyecektir.⁴

Bu arada, eril mizahın bu son örneği, tam da *Bir Gecede Oldu* sona erirken kendini gösterir. Kadının babası adama kızını sevip sevmediğini sorar (kızının parasının peşinde olmadığını zaten anlamıştır). Adamın yanıtlarından biri şudur: "Hak etsin ya da etmesin, günde bir kez iyi bir sopa atacak bir adam lazım ona." Baba gülümser, bunu gerçek aşkın güvenilir bir ifadesi olarak görür; gönlüne göre bir damat bulmuştur; kızına söylediği gibi, yaşlı bir adamı mutlu edecek kişiyi bulmuştur.

Burada –Hollywood maçolarının asil bir üyesi tarafından canlandırılan ve duyarlılığı yönetmen tarafından eril ile dişil arasındaki yerleşik bölünmenin sadece öteki yüzü olarak resmedilen– söz konusu karakterin Taş Devri'nden kalma bir adam olduğuna kanaat getirmeden önce, filmin bizim kendi mutluluk arayışlarımız hakkında yeni bir şeyler söylediğini varsaymaya devam edelim.

Clark Gable'la ilgili geleneksel bir bakış açısını göz önünde bulunduracak olursak, onun incelediğimiz türün gerektirdiği keskin

4. Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, çev. Haluk Barışcan, İstanbul: Metis, 1999, s. 63, 16. not.

ve oyunsu diyalogların hakkını verdiğini görünce muhtemelen şaşırırsınız. Bu durumda muhtemelen, bir motelde geçirilen ilk gecenin ertesi sabahı sahneledikleri evlilik oyununu hazırlayan kahvaltı sekansında söz konusu maço tavırların nereden kaynaklandığını fark ettiğimizde de şaşırırız.

Gable odaya eli kolu dolu gelir, hâlâ yatakta olan kadına açılmamış bir diş fırçası paketi fırlatır, kadının elbisesini çoktan ütületmiştir, kadına yataktan çıkıp duş almasını ve giyinmesini buyurur çünkü kahvaltı birazdan hazır olacaktır, kadına kendi paltosunu ve terliklerini verip kahvaltıyı hazırlamaya koyulur. Clark Gable burada ebeveynliğe soyunmaktadır ve bunda o kadar başarılıdır ki onda anne karakterinin mi yoksa baba karakterinin mi daha baskın olduğu konusunda ne düşüneceğinizi bilemezsiniz. Kadınla evliymiş gibi görünmek için neler yaptığı düşünüldüğünde, kocalık rolünden klasik bir bağlılığı anladığı, kadına hem baba hem anne olduğu söylenebilir; ancak buraya kadarki davranışları, kadının davranışlarından ziyade kendisine ilişkin kavrayışından kaynaklanıyor gibidir. Erkeğin besleyip büyüten tarafının açığa çıkarılması, kadının bunu (ne içerleyerek ne de sorgusuz sualsiz kabul ederek) takdir ettiğinin açığa çıkarılmasıyla birleşir.

YİYECEĞE DAYANAN asli bir tematik gelişme vardır. Filmin açılış cümleleri, daha önce alıntıladığımız baba-kız diyalogunun öncesi şöyledir:

ANDREWS: Açlık grevinde ha? Bu ne zamandır devam ediyor?

KAPTAN : Dün de bugün de ağzına tek lokma koymadı.

ANDREWS: Düzenli olarak yemek verdiniz mi?

KAPTAN: Evet, efendim.

ANDREWS: Peki niye yemeğini zorla ağzına tıkmadınız?

KAPTAN: Şey, bunu yapmak pek kolay değil, Bay Andrews.

ANDREWS: Neyse, ben konuşurum onunla. Yalnız odasına yiyecek bir şeyler gönderin.

KAPTAN: Peki efendim.

Sonrasında, kızıyla görüşen babanın amacı, kızının onun gönderdiği yiyecekleri kabul etmesini sağlamaktır; hatta bir ara ucuna bir parça biftak taktığı çatalı kızına doğru uzatır, ama kızı sanki babası zorla boğazından aşağı bir şey tıkıştırılmaya çalışıyormuş gibi tepki gösterir. Gönderdiği yemek tepsisini yere çarpınca baba kıza tokat atar; bunun üzerine kız kamaradan dışarı fırlar ve yattan denize atlayıp babasından kaçır. Böylece yemeğin öfkeyle reddi, doğru-
dan doğruya sevginin, korumanın öfkeyle reddi olarak kurulur; motel odasında yiyeceğin minnetle kabul edilmesiye bu samimiyetin kabulü olarak karşımıza çıkar. Daha önce otobüste adamın onu yiyecekten men etmesi de bu ilişkiyi hazırlamıştır. Bu olay, adamın kadının kocası olduğunu iddia ederek kadına askıntı olan lafazanı yerinden kaldırmasından hemen sonra yaşanır. Colbert, otobüsteki satıcıdan bir kutu çikolata almak ister ama Gable çocuğu başlarından savır. Kocasımı gibi davranmasını, yanındaki üç kuruş parayı çikolataya harcayamayacağını ve bundan böyle kısıtlı bütçesine uygun davranması gerektiğini söyleyerek açıklar; sözleri açıkça kadına hem parasını neye harcaması gerektiğini hem de neyin yemeye, yani tüketmeye değer olduğunu öğrettiğini gösterir. (Ve tüketmeye değer olanın ne şekilde tüketilmeye değer olduğunu öğrettiğini gösterir – kahveye çörek banmanın incelikleri üzerine verdiği dersi hatırlayalım.)

Ertesi gece, kadın açlıktan şikâyet eder; bir süreliğine ortadan kaybolan adam biraz havuçla döndüğünde ise adam yokken çok korktuğunu ve artık kendisini aç hissetmediğini söyleyerek bu yiyeceği reddeder. Ertesi sabah adam ona yine havuç ikram eder:

ELLIE: Ne yiyorsun?

PETER: Havuç.

ELLIE: Çiğ mi?

PETER: Hı-hı. İster misin?

ELLIE: Hayır! Neden doğru dürüst bir şey bulmadın?

PETER: Pardon, unuttumşum. Andrews ailesinden birine çiğ havuç ikram etmeye kalkışmak! Senin için dilencilik yapmamı beklemiyorsun herhalde. Bir tane yesen iyi olur. Havuç çok faydalıdır.

ELLIE: Böyle iğrenç şeylerden nefret ederim.

Adam, kadının iyi bir yiyeceği saçma sapan gerekçelerle reddetmesine sinirlenir; belki kısa süre önce gerçek duygularını göstermeye başladığı halde kadının geçmişinin tekrar su yüzüne çıkmasından, belki de adamın iyi bir yiyeceği kadının o güzel boğazına tıkmak istemesinden.

Ellie'nin buradaki reddi, Peter'ı doğrudan babasının filmin başındaki konumuna yerleştirir ve daha önce yiyeceğe gösterdiği tepkilerin bir tekrarıdır: Peter kadını bir kez daha, yine ahlaki bir nedenle, bir şey yemekten men eder; sonuç olarak kadın adamın ona sunduğu yiyeceği çok geçmeden kabul eder. Onları arabasına alan adam bir restoranın önünde durur:

SÜRÜCÜ: Bir şeyler yemeye ne dersiniz?

ELLIE: Ah, harika olur—

PETER: Hayır teşekkürler. Aç değiliz.

SÜRÜCÜ: Ah, anlıyorum. Genç âşıklar hiç acıkmaz.

PETER: Evet.

...

PETER: Sen ne yaptığını sanıyorsun? Adamın parasını mı yiyeceksin?

ELLIE: Ne var bunda? Çok açım.

PETER: Bir dene istersen, kafanı kırarım.

Bacakları açılсын diye arabadan inip yürümeye başladıklarında, sürücü restorandan fırlar ve onların eşyalarıyla birlikte arabayı alıp kaçar. Peter arabanın peşinden koşar. Bir geçişten sonra Ellie'yi yol kenarında beklerken görürüz, tam o sırada Peter da arabayla çıkagebilir. Arabayla oradan uzaklaşırlarken Peter, benzinle takas edilebilecek bir şey var mı bakmak için, paltosunu tutan Ellie'den cebindeki çıkarmasını ister. Kadının paltonun cebinde bulduğu şeylerden biri de havuçtur; biraz tereddüt ettikten sonra, omuzlarını çökertip yavaş yavaş havucu kemirmeye başlar. Bu mütevazı yiyeceği yiyecek Peter'ın gönlünü kazanır. Peter kadının insanlar konusundaki zevkini beğenmiştir (evlendiği adam hariç, ama kadın o adamla da sırf babası karşı çıktığı için evlenmiştir), ama kadının zengin olduğu için sıradan insanların halinden hiç anlamamasını hor görür. Havucu yemesi, kadının insanlığını, gerçek ihtiyaçlarını kabul etmesinin –bir bakıma kendisini bir insan olarak yaratmasının– bir ifade-

sidir. Peter'in gönlünü kazanır çünkü havucu yemesi, ondan yiyecek kabul etmesi onu kabul ettiği anlamına da gelir. Aynı zamanda onunla eşit olduğunu kabul etmesi anlamına gelir, zira adam o yiyeceklerle yaşamaktadır. (Bu konularla ilgili bir tartışma sırasında havucun fallik bir simge olduğunu söyleyenler de oldu. Açıkçası bazen birtakım bilgileri bir kenara bırakmanın daha iyi olduğunu hissediyorum. Ancak havuçla ilgili bu düşüncenin sırtında ağır bir yük olduğunu hisseden varsa, sinema filmi yapma serüveninin sonraki on beş-yirmi yılında, erkeğin besleyip büyütmesinin kadın ve kusursuz bir toplum yaratmayla ilgili bu tarafının kesinlikle gözardı edilmediğini söyleyebilirim.⁵

Adamı kazanmasının bu aşamasında, yiyeceğin çiğ olduğunu belirtmek de yerinde olacaktır (kadın bu noktayı daha önce vurgu-

5. Örneğin, "On Makavejev On Bergman" (*Critical Inquiry*, Kış 1979) adlı denememde ele aldığım, Dusan Makavejev'in *Güzel Film/Sweet Movie*'si. Havuçla ilgili açık gözlemin öğrettiği şey konusundaki küçük esprimle ilgili çeşitli sorularla karşılaştım. Bu bariz gerçeği, özellikle de havuç hakkında söylediklerimle tutarlıysa, neden görmezden geleyim? Sanırım bu esprim, aşıkârlıkla ilgili olarak sürekli kafamı kurcalayan bir meseleye, eleştirinin aşıkâr olanı ne zaman dile getirmesi gerektiği veya ilgisini ne zaman başka yöne kaydırması gerektiği sorusuna işaret ediyor. İnsan cinsel sansüre çok erken ya da patavatsızca dahil olmak istemiyor, perdeleyerek ümit yaratma işini tamamlamadan önce battaniyeyi aşağı çekmek istemiyor – yanılmanın hakikatini onurlandırmadan yanılmanın gerçekliğini yaratmak. Açıklığın zamanlaması, komedinin, trajedinin, farsın ve melodramın fahlılıklarını bulacakları bir yerdir. Yani açıklık, eleştiri için de benzer meseleler ortaya koyar. Yanlış yerde, yanlış bir ruh haliyle sunulan bir yorum, yanlış bir yorum kadar faydasız, yani zararlıdır. Havuç ile ilgili hissettiğim şey, fallik simgeselliğini Ellie ve Peter'dan daha fazla açığa vurmamızın bize bir faydası olmayacağıdır – üçüncü gecelerinden önce, Ellie'nin arabadayken havucu kabul ettiği zamanı kastediyorum. İlişkilerinde cinsel imalar olduğunun elbette bize söylenmesi gerekmiyor. Onların sorunu daha ziyade bunu birlikte ve kabul edilebilir biçimde keşfetmek. Bunun havucun simgeselliğini keşfetme noktasına vardığını varsaymak bana, havuçta izini sürdüğüm önemin boyutlarını inkâr etmek gibi geliyor – yani pişmemiş bir yiyecek ve babadan gelen bir armağan olarak yerini. Bu bağlamda "fallik" denge olarak anlaşılıyorsa, bunun yüksek sesle söylenmesine bir itirazım yok. Ama bu durumda, otostop çekecek araç beklerken çitte oturdukları sırada kadının dişinin arasında bir şey kaldığından –galiba saman çöpü– şikâyet etmesi üzerine adamın bunu bıçağıyla çıkardığı sırada neler olup bittiğine kafa yormak, yorumcular olarak bizi vazifeşinas yapmaz mı? *Güzel Film*'e atıfta bulunurken tek niyetim, söz konusu sahnelerin çekilmesinden kırk-elli yıl sonra, böyle şeyleri açıkça ele alabilme olgunluğuna ulaştığımızı ileri sürmek değil; şim-

lamıştır). Bu özellik şuna işaret eder: Adam eril kapasitesiyle yiyeceği temin etmiştir ama dişil kapasitesiyle onu pişirmemiştir (hazırlamamıştır). Peki yiyeceği *hangi* eril kapasitesiyle sağlamıştır? Baba olarak mı yoksa koca olarak mı? Bu bana Margaret Mead'in, *The Elementary Structures of Kinship*'te Levi-Strauss tarafından aktarılan bir gözlemini hatırlatıyor: "Papualı bir erkek çocuk karısını yetiştirir. Çünkü bir babanın çocuk üzerindeki hakkı, onu dünyaya getirmiş olmasından değil, doyurmuş olmasından kaynaklanır; dolayısıyla bir erkeğin karısının kendisine ilgi göstermesini ve sadık kalmasını talep etmesinin kaynağı ona başlık parası ödemiş olması ya da yasal olarak kadının onun malı olması değil, kadının bedeninin eti ve kemiği olan yiyeceği temin etmesine fiilen katkıda bulunmuş olmasıdır."⁶

Bu kısa antropolojik gözlemi söylediklerimin –geleneksel ya da profesyonel açıdan– kanıtı olarak aktarmıyorum. Daha ziyade söylediklerimin bu gözlemin kanıtı olduğundan bahsedebilirim, yoksa bu filmle ilgili deneyimim doğruluktan ve ihtiyatlılıktan uzaklaşır.

Bu gözlemi daha ziyade er ya da geç şu tartışmaya varacak bir soruyu sınınamaya katkıda bulunabileceğini düşündüğüm için aktarıyorum: Yani ciddi ciddi Frank Capra'nın, yiyecek temin etme ile hazırlama arasında sözünü ettiğim gibi ayırım yapmayı, kadının yiyecek teklifini iki kere reddetmesi ile iki kere yemekten men edilmesi arasında benzerlik kurmayı, vb. amaçladığını ileri sürüyor muyum yoksa sürmüyor muyum? Böyle bir soru retorik olarak soruluyorsa, söz konusu durumu, Frank Capra'nın ya da başka bir film yönetmenin kim olduğuyla ilgili ilkel bir görüş, bir Hollywood filminin ya

di böyle şeyleri üstü kapalı ele alamayacak kadar olgunlaşmamış olduğumuzu da ileri sürmek.

Açıklığın zamanlamasına dair komedi sorunu, en kapsamlı biçimde *Tehlikeli Bebek*'te ortaya çıkar (bunu bir sonraki bölümde ele alacağız). *Tehlikeli Bebek* üzerine düşünürken bu komedilerin Freud'un "Şakalar ve Bilinçdışı ile İlişkileri"nden ziyade doğrudan "Günlük Yaşamın Psikopatolojisi" ile ilgili olduğunu fark etmemiz manidardır. Bu durum Freud'un, dil sürçmelerinin de tıpkı semptomlar ve düşler gibi şakaların mantığını, yani psikolojisini paylaştığı yönündeki içgörüsünü doğrular.

da genel olarak filmin ne olduğuyula ilgili ilkel bir görüş ve bir amaçla sahip olmanın ne olduğuyula ilgili ilkel bir görüş temelinde çarpıcı bulduğum yanıtını verebilirim. Belki şöyle söylemem daha doğru olur: Capra'yı ortalama bir ilkel zihnin yerine getirdiği bir dizi düşünsel faaliyeti gerçekleştirmeye muktedir biri olarak görebiliriz. Bu aceleci yanıtlar retorik olmayan, yani bir film yönetmeninin ne olduğu ve her şeyden önce bir filmin ne olduğunu anlamamızı sağlayan amaçlarının neler olduğu sorularını yanıtlamaz elbette. İlkel zihin, yani insan zihni bir şeyler amaçlayabilir; çünkü içinde bir şeyler amaçlayabileceği ve kendi kendisinin amacı olabileceği, şeylerin birlikte ve birbiri için bulunduğu insan kültürü gibi bir ortama sahiptir. Yeniden evlilik türü böyle küçük bir ortamdır, içinde ayırım yapılabilen ve dolayısıyla da bir şeyler amaçlanabilen bir ortam.

Amaçlar makul bir biçimde incelikli hale getirilebilir. Filmin kriz ânını başlatan repliği ele alalım: "Ah, keşke böyle şeylere aç olan bir kız bulabilseydim..." Yiyeceklerle ilgili duyguların enerjisinin açlık fikrinde yoğunlaştığını düşünüyorum. *Bir Gecede Oldu* insanların gerçekten neye aç oldukları hakkında veya gerçekten insanların açlık duyduğu şeyler olduğuyula ilgili bir filmdir denilebilir. (Kimi zaman açlık duyulan şeyin gerçekten yiyecek olduğu yadsınmaz; örneğin filmde geçen Büyük Buhran'la ilgili bir hikâyede, otobüste ağlayan bir erkek çocuktan, annenin bayılmasının nedeninin açlık olduğunu öğreniriz; Ellie, Peter'la ortak paralarının hemen hepsini bu çocuğa verir. Capra'nın pathos yaratmadaki ustalığına hiç gülmeden tanıklık edebilen biri olsa olsa taş kalpli biridir.) Öyle veya böyle, Peter'ın açık arazide samandan yataklarını hazırladığı sırada aralarında geçen bir konuşma, filmin ne hakkında olduğunu özetliyor gibidir.

ELLIE: Çok acıktım.

PETER: Of, bu sadece hayal gücünün sana oynadığı bir oyun.

(Beckett'e yaraşır bir cümle.) Tek bir izlemeden sonra böylesine gelip geçici bir özdeşliği (hayal gücü-açlık) kolay kolay hatırlamayacağımız fikrine karşı çıkılabilir mi? Bu noktada özellikle eklemek istediğim bir şey daha var: Böyle filmler önemli replikleri genellikle çarçur eder, gelip geçicilik ve buna bağlı olarak da doğaç-



Kadın adamın hayaline doğru ilerlediğine inanıyordu. İlerliyordu de, ama bu adamı uyandırdı, yani kendine getirdi. Neden? Kadın hayalindeki kadın olmadığı için mi, yoksa tam de hayalindeki kadın olduğu için mi? İkisi de.

lama filmin hamurundandır adeta. Peki bu düşünce filmlerin genellikle bir kere izlenmesinin beklendiği varsayımına mı dayanır? Böyle filmlerin tek izlemede etkili olması beklenir, ama bu başka bir şeydir. (Gelgelelim başka bir konu değildir, çünkü gelip geçicilik meselesi sanatta popüler olandan ne anlayacağımız meselesiyle ilgilidir.) Ne var ki amaç konusunu makul bir biçimde ele almak istiyorum. Daha önce aktardığım bir bölümde şöyle bir konuşma geçiyordu:

Bir şeyler yemeye ne dersiniz?

Ah, harika olur—

Burada filmin konusuyla ilgili bir şeyler (açlığın doyurulması- nı itiraf etme konusundaki isteklilik olarak aşk) görmüyorsanız, daha fazla ısrar edecek değilim. Yine de hâlâ, Freud'un savunduğu gibi, insan zihninde rastlantıya yer olmadığı düşüncesini kabul etme-

ye ne kadar hazır olduğumuzu sorabilirim. Bu bir bakıma insanın kendine özgü meselelerde hiçbir şeyi tesadüfen yapmadığı anlamına geliyorsa, Hollywood romansları yapmanın Frank Capra'ya özgü olduğunu rahatlıkla iddia edebilirim.

KADININ havucu yemesi, açık arazide geçirilen gece ve yolda geçirilen ertesi gün sekanslarını kapatır; çiftin birlikte geçireceği üçüncü, motel odasında geçireceği ikinci geceyi hazırlar (ki burada battaniye-duvar-perde-bariyerin doruk noktasına ulaşan ihlalini görürüz).

Yatmaya hazırlandıkları sırada, artık bir çift olduklarını gösteren o özel aşinalığa değinmiş ve birbirlerini bir daha görmeyeceklerinden bahsettikleri sırada aralarındaki yakınlığa dikkat çekmiştik. Bunun hemen ardından yaptıkları konuşmayı uzun uzadıya ele almamız gerekir. Peter yatağa uzanmış, bir sigara tütürürken düşünmektedir. Kadın yatağa oturmuş, sonuncudan bir önceki gecede olduğu gibi pijamasını giymekle meşguldür.

ELLIE: Hiç âşık oldun mu Peter?

PETER: Ben mi?

ELLIE: Evet, hiç aklından geçmedi mi? Bence bir kadını fazlasıyla mutlu edebilirsin.

PETER: Elbette geçti. Kimin aklından geçmez ki? Doğru kadına rastlaydım... Ama böyle birini nereden bulacaksın? Gerçeğini, kanlı canlısını. Böyle kadınlar yok artık. Enayi gibi plan bile yaptım. Bir keresinde Pasifik'te bir ada görmüştüm. Hiç aklımdan çıkmadı. O kızı işte oraya götürmek isterdim. Ama benimle birlikte dalgalara atlayacak ve bundan en az benim kadar zevk alacak türden bir kız olmalı. Mehtapla ve denizle yekvücut olduğun geceler vardır ya hani, kendini büyük ve muhteşem bir şeyin parçası gibi hissedersin. Tam yaşanılacak yerler. Yıldızlar başına o kadar yakındır ki, şöyle bir uzansan onlara dokunabileceğini sanırsın. Bunlar tabii ki aklımdan geçiyor. Ah, keşke böyle şeylere aç olan bir kız bulabilseydim.

Ve kriz ânı gelir. Peter'ın konuşması sırasında yapılan birkaç kesmeyle Ellie'yi yakın plan görürüz, son kesmeyle de battaniyenin arkasından çıkıp adama doğru ilerleyişine tanık oluruz. Duraksar,

battaniyenin ucuna tutunur; görüntüsü daha da yakın plan ve fludur; görsel alan adeta bir mutluluk sisinin ardından veya trans halinde görülüymüş gibi bulanıklaşır. Daha sonra Ellie adamın yatağına yaklaşır, dizlerinin üzerine çöker, adama sarılır, adamla birlikte oraya gitmek istediğini söyler ve aşkını ilan eder. Adam taş gibidir, donup kalır ve kadına yatağına dönmesinin iyi olacağını söyler. Kadın özür dileyip apar topar bariyerin gerisine, kendi tarafına döner ve yatağa kapanıp hıçkırıklara boğulur. Kadın kendi tarafına dönerken kamera açısı da değişir; ekranı ikiye bölen battaniyeyle birlikte ihlalin tüm coğrafyası da gözler önüne serilir. Tek başına pek önemli bir şey gibi görünmez bu; alt tarafı bir motel odasıdır. Daha sonra uyuyan kadını, hemen ardından da tekrar adamı görürüz; sigarasını dibine kadar içmiştir ve bu da aradan birkaç dakika geçtiği anlamına gelir. Kadına seslenir: "Hey, ufaklık. Söylediklerinde ciddi miydin? Gerçekten gelir miydin?" Bu soru için çok geçtir artık. Afallamış gibi görüldüğü için, adamın bu arada transtan çıkmaya çalıştığını düşünüyorum. Daha sonra adam ayağa kalkar, bariyerin üstünden diğer tarafa bakınca kadının uyumakta olduğunu görür, aceleyle giyinip çıkar – ilerleyen dakikalarda hikâyelerini eski editörüne satmaya gittiğini anlarız. Editöre zor durumda olduğunu ve bin dolara ihtiyacı olduğunu söyler. Ardından gizemli bir havayla ekler: Eriha Surları'nı yıkmak için. Burada neler olup bitmektedir?

Kadını gayet iyi anlarız. Adamın nasıl aşka susadığını anlattığı hikâyesi kadının ruhunun derinliklerine işler; adamın hayalini gözünde canlandırırken vücudu gerilir, gözleri kapanırken başı arkaya düşer; kadının hali tıpkı Bernini'nin Azize Teresa'sı gibi açıkça, teatral bir biçimde resmedilir. Peter'in hayalinin, dolayısıyla da Peter'in çekimine kapılır. (Gerçi kadının hali başka türlü de nitelendirilebilir, yani Peter'in çekimine, dolayısıyla Peter'in hayalinin çekimine kapıldığı söylenebilir. Ancak buna gelene kadar, kadının Peter'in çekimine zaten kapıldığını gösteren yeterince kanıt var. Kadını çeken şey her zaman Peter'in hayalleriymiş gibi görünüyor. Öyleyse şu soruyu sorabiliriz: Kadını açılmaya yönelten ne olmuştur? Eğer bunu sormak adamı neden şimdi dinlediğini sormaksa, adamın neden şimdi konuştuğunu da düşünmek gerekir. Adam aşktan söz eder, çünkü kadın ona bunu sormuştur. Peki kadın bu soruyu neden

şimdi sorar ve adam neden şimdi yanıtlar. İki sorunun cevabı da kadının havucu kabul etmiş olmasıdır.) Görüntünün flu olması kadının teslimiyetini, hassasiyetini simgeler. Gözlerindeki parıltı trans halinde olduğuna işaret eder. Adamın sözlerindeki parıltılar değil midir bunlar? Yani paylaşılan, nesnel olan? Asıl adamın davranışları gizemlidir.

Adam, kadının varlığının farkına vardığında ne görür? Görüntüdeki fluluğun adamın hem gördüğü şeyden hem de böyle görmesinden kaynaklandığını söyleyebilir miyiz? Kadının halini bir hayalin şekillendirdiğini, büyülendiğini görür ama neyi nasıl gördüğünü tam olarak bilmez. Bariyerin yanından dolaşırken kadının yüzünün yakın plan gösterilmesinin nedeni budur anlaşılan: Çünkü ilk çerçevede kadın Peter'ın bakış açısından sunulur; bunun ardından gelen çerçeveleme ise tam olarak bu açıdan değildir, daha ziyade hâlâ kadına (ve bize) özel bir şeyi temsil eder. Peter'ın kadının ruh halinden bir şey çıkardığını hayal etmemiz gerekir, çünkü kadının ilk ve ikinci kadrajları birbiriyle bağlantısız değildir (yeniden çerçeveleme böyle bir düşünceye hizmet ediyor olmalı). İşte bu nedenle, kadın boynuna sarıldığı sırada Peter ona karşı soğuk –veya nesnel diyelim– kalır. Bakışı yeniden netlik kazanır. Burada Capra, Hollywood'un flulaştırma numarasının sorumluluğunu üstüne alarak aklımıza şu ontolojik soruyu getirir: Fluluk bakışta bir değişiklik olduğunu gösteriyorsa, netlik ne yapar? Diğerleri gibi netlik de salt bir modifikasyon mudur, yoksa modifikasyondan tümünden kaçma ayrıcalığına mı sahiptir? Yoksa netliği bakışın ayrıcalıklı bir modifikasyonu olarak tanımlamaya mı çalışmalıyız? Gable'ın ruh halindeki fluluktan netliğe geçiş (görünüşe göre) bu ikisinin arasının bir yorumudur, yani soğuk ya da kuşkucu olarak yorumlanmasıdır. Odaklama, filmin pozlanması için gereken her koşul gibi, filmin izlenmesinin gerekli koşullarından biridir. Film izlemek söz konusu olduğunda bu koşullar, tıpkı *Saf Aklın Eleştirisi*'ndeki duyuşal sezginin saf biçimleri (yani zaman ve mekân) gibi, yabana atılamaz. Bu film izleme koşullarının aşkınlığından söz etmenin bir yolunu bulacaksak, ampirikliğinden söz etmenin de bir yolunu bulmalıyız; çünkü bunlar sadece ampirik olarak keşfedilecek, daha doğrusu eleştiriyle keşfedilecek şeylerdir.

Kadın adamın hayaline doğru ilerlediğine inanıyordu. İlerliyordu da, ama bu adamı uyandırdı, yani kendine getirdi. Neden? Kadın hayalindeki kadın olmadığı için mi, yoksa tam da hayalindeki kadın olduğu için mi? İkisi de.

Bence tam da adamın hayalinden bahsetmesi, hayalini anlatması bu kadının düşlerindeki kadın olduğunu gösteriyor; içinde bulundukları koşullarda, adamın ne anlattığı, bunları o kadına anlatıyor olmasından daha önemli değil. "Mehtapla ve denizle yekvücut olduğun geceler vardır ya hani, kendini büyük ve muhteşem bir şeyin parçası gibi hissedersin... Yıldızlar başına o kadar yakındır ki, şöyle bir uzansan onlara dokunabileceğini sanırsın" sözleri istediği bir şeyi anlatır; ama ben söylediklerinin doğrudan hatırladığı bir şeyle, yani açık havada birlikte geçirdikleri bir önceki geceyle ilgili olduğunu düşünüyorum. Evrenle yekvücut olma hayalindeki aşkıncılık, Capra'nın dış mekânlarının Amerikan aşkıncılığına tam bir yanıtı; hem Hollywood tarihinde hem de felsefe tarihinde Alman dışavurumculuğundan miras alınan bir vizyondur. (Daha önce Capra'nın pathos yaratmadaki ustalığı olarak söz ettiğim duyguları, hisleri işleme tarzı, daha çok Puccini'nin eşdeğeri ve kuşkusuz eşiti olan bir İtalyan damgası taşıyor gibi geliyor bana.) Kant, insanın iki dünyada yaşadığını keşfetmiştir; kamera ve perde de insanın özleminin, yani hayalinin tekinsiz, kestirilemeyen bir biçimde bir bu dünyada bir diğerinde gerçekleştirilmesi gibi görünür. (Filmin Kant'ın bu düşüncesini ortaya koymasını, konularına bünyevi bir özdeşünümsellik vermesiyle, nesnelerle yansımalarının karşılıklı katılımını sağlamasıyla bağlantılı olarak düşünülmesini isterim.)⁷

Bir gecede olan şey, adamın kadını adasına götürmesidir. Adam kadını omzuna almış küçük bir dereyi geçerken, Capra'nın kamerası neredeyse flu bir halde, göğün ışıltısını yansıtan muhteşem bir sahne gösterir; ufuk, yeryüzüyle gökyüzü arasında hiçbir kopukluk yoktur adeta, şöyle bir uzansanız yıldızlara dokunabileceğinizi hissedersiniz. Adamın kadını götürdüğü yer bir ada kadar izoledir ve

7. Fotografik olanla ilgili bu "katılım" düşüncesi, *The World Viewed*'un genişletilmiş baskısının Önsöz'ünde, özellikle Terrence Malick'in *Cennet Günleri / Days of Heaven* adlı filmiyle bağlantılı olarak ele alınıyor.

adamin evi gibidir, nereden havuç bulabileceğini bilmesi bunu gösterir. Ayla ve doğayla yekvücut olurlar, bir kameranın oluşturabileceği dışavurumcu bir tablo kompozisyonu gibi büyük ve muhteşem bir şeyin parçası olduklarını hissederler. Adamın kadını dereden nasıl geçirdiği, kadına yaptığı şeyin hiçbir şekilde sırtta taşıma olmadığı konusunda nutuk çekmesiyle vurgulanır. Adam burada kadına çocuk muamelesi yapmamaktadır, yani kadını bir çocuğu taşıy gibi değil de omzunda taşımaktadır. Buna itfaiyeci usulü dersek, çetin ceviz bir küçük hanımı kurtarma taşıması olduğunu da söyleyebiliriz. Buna mağara adamı usulü dersek, en azından bir kız kaçırma pozisyonuna dönüştüğünü de söyleyebiliriz.

Öyleyse kadın adamın tarafına geçecek şekilde bariyeri aştığında, dahası kadının onun çekimine kapılması akıllarının evliliği önündeki engeli kaldırmış gibi görüldüğü halde, adamın neden geri çekildiğini bir kere daha sormamız gerekiyor. Bir önceki sekans- ta alelade insanlarla bağlantısını kabul eden kadın, bariyeri geçerek İsraili rolünü de kabul eder; harekete geçiren borazan sesi onun tarafından gelmiştir. Sorun nedir? Her şeyden önce adam kadına neden şaşırır? Hayallerinin kadınının hayaline girmesine neden izin veremez? Yanıt tam da bu olmalı. Onu şaşırtan, kadının gerçekliği- dir. Bu kadının düşlerindeki kadın olduğunu kabul etmesi, onun "gerçek, kanlı canlı biri", etten kemikten biri olduğunu; rüyasından ayrı, dolayısıyla da –içinde olaksa– rüyasına girmesi gereken biri olduğunu kabul etmesidir. Adam bu durumu hayaline, dolayısıyla da kendine yönelik bir tehdit olarak algılar. Birinin rüyasına doğru ilerlemek o rüyayı tehlikeye atmaktır. Adamın sorununu, kadına ilişkin algısı ile hayalini bir araya getirmek zorunda olması şeklinde değerlendirebiliriz. Bu tam da Eriha Surları'nın doğru biçimde yıkılması olacaktır. Başka zihinlerin varlığı denilen probleme bir çözüm bulma yoludur bu.⁸ Yeniden evlilik türü bizi, gece ve gündüzü bir araya getirir gibi, imgelem ve algıyı –yani hayallerle sorumlulukları– bir araya getirmekten söz etmeye davet eder. Bunların her

8. Başka zihinler teması, *The Claim of Reason*'in 4. Bölüm'ünün başat temalarından biri. O bölümün son sayfalarının, dolayısıyla da kitabın bir versiyonu, "Epistemology and Tragedy: A Reading of *Othello*"nun (*Daedalus*, Yaz, 1979) esasını oluşturuyor.

örneği, bu projeyi kendi tarzında uygulamaya geçirir. Ama sinemada bunun gerçekleştirilmesinin en üstün örneği Chaplin'in *Şehir Işıkları / City Lights* filminde karşımıza çıkar.

Peter'ın Ellie'nin yaklaşmasını reddetmesinin daha basit bir açıklaması olduğu söylenebilir kuşkusuz: kadının kanunen evli olması. Ama birincisi, Peter bunu söyleyebilirdi; ikincisi, Ellie birkaç dakika sonra bariyerin diğer tarafına geçtiğinde bu durumdan rahatsız değilmiş gibi görünmezdi. Ayrıca bu açıklama, Peter'ın hikâyesini satıp Eriha Surları'nı yıkmak amacıyla bin dolar bulmak üzere gitmesiyle nasıl bağdaştırılabilir? Anlam veremediğimiz bir sürü eylemden oluşan esrarengiz bir ağ.

Eylemler ne anlama gelirse gelsin, bunlarla ilgili temel gerçek, adamın gittiği ve kadından uzak durmaya devam ettiği, paniğe kapıldığıdır. Herhangi bir açıklamanın aydınlatması gereken budur. Birtakım gerekçeleri olduğunu, ne niyetle döndüğünü, vs. (kadını neden uyandırıp ona planını anlatmadığını, neden onu da yanında götürmediğini) biliyorum. Belki aşkını itiraf edip hıçkırıklara boğulduğu o zor geceden sonra iyi bir uykuya ihtiyacı olduğunu düşünüyordur. Parasını almış neşeyle geri dönerken (bir şeyden kaçmış gibi), arabasına "Hadi yavrum, hadi, o uyanmadan varmamız lazım," der. Bu macerası sırasında kadının uyuyor olmasını istemiştir. Kadının uyanıp da aralarındaki bariyeri geçtiği için adamın kendisini terk ettiğini görmesini istemez; neden donup kaldığını uzun uzadıya, gündüz gözüyle anlatmak ister ve bu yüzden onu tekrar terk eder. Bu nedenle ne yaptığı bir muamma olarak kalmalıdır, tıpkı baş hikâyeler gibi. Yaptığı bu hatayı asla tam anlamıyla telafi edemez. Acının gözü, şüphe kaynağı olarak kalır hep ve dramının mutlu sonuna gölge düşürür. Bu yüzden açıklamalar için uzağa bakmayı düşünüyorum. (Zaten fazla uzağa baktığımı söyleyenler oldu. Zira Peter'ın davranışının, kültürümüzdeki çoğu saygıdeğer erkek gibi kadın parasıyla yaşayamayacağını, kendi parasını kazanması gerektiğini hissetmesiyle ve erkekliğinin, hareket etme özgürlüğünün buna bağlı olmasıyla açıklanabileceğini öne sürüyorlardı. Böyle davranmasının nedeni Peter'ın gözünde kabaca budur, ben de bunun yanlış olduğunu söylemiyorum; sadece bunun filmin sormaya ve aydınlatmaya devam ettiği bir soru olduğunu söylüyorum. Dolayısıyla fil-

min sorusunun şu olduğunu düşünebiliriz: Bu kültürün aile geçindiren biri olmaktan anladığı nedir ve böyle biri olmayı sahiden arzulamanın bedeli nedir?)

ADAMIN geri çekilmesine ilişkin kültürel ya da psikolojik bir yorum, adamın kadının ihlal ettiğini hissettiği başka bir engel daha var. Bu engel kadının kendisini gerçek, kanlı canlı biri olarak sunmasındaki metafizik ihlalin alternatifi değil, daha ziyade kültürel ve metafizik olanın birbirini yorumladığı bir engeldir. İlişkilerini görüşte baba ile kızı arasındaki bağ üzerine kurmalarından kaynaklanan, dolayısıyla birbirlerini bağımsız cinsel objeler olarak görme özgürlüklerinin önünü kapatan doğal kültürel engeldir bu. Ama hepimiz ailevi bağlardan işe başladık; tatminden –sözgelimi evlilikten– devam edeceksek, bir sevgi biçiminin yerini diğerinin alması üzerinde durmamız iyi olur. *Bir Gecede Oldu* filminin esas çiftine özel olan problem nedir?

Ama bir problemleri olduğunu, en azından adamın bir problemi olduğunu gördüğümüze göre, neden bu problemin özel olduğunu, yani onlara özgü olduğunu varsayarız? Bu romansa özgü bir şey de olabilir, zira aşkın romantizmini bireysel değil de metafizik bir mesele olarak ele alır; yansıttığı karakterlerin özel sorunları (sözgelimi geçinmek gibi bir derterleri) yoktur ya da bu karakterlerin sorunu tam da metafizik mahremiyettir. Narsisizm ve ensest mahremiyetten, nesnellığe ve ötekiliğin kabulüne ilerlemenin, insan mutluluğunun yolu ve hedefi olarak gördükleri şeyin izini sürerler. Söz konusu mutluluk evlilik şeklinde ifade edildiğinden, bunu aynı anda hem bireysel hem de sosyal bir başarı olarak görürüz. Daha doğrusu bireysel ve toplumsal mutluluğun, yani insanın bir yetişkin olarak kendini bulması ve toplumsal olanın yaratılmasının nihai koşulu olarak görürüz. (Bu durum, mahremiyetin de bir mutluluk olduğunu ve kamusallığın da, hatta evliliğin kamusallığının da bir kayıp olduğunu reddetmez; dolayısıyla komedinin mutluluktan ibaret olamayacağını da reddetmez.)

Evlilik koşulunu önce bir akrabalığın tanınması, ardından da bir yakınlığın kurulması şeklinde ifade edersek, yeniden evlilik an-

latısı biçimini alan bir romans türünü açıklamamız mümkün olur: Meşru bir evlilik çiftin evlenme özgürlüğüne sahip olmasını, ikisi arasında bir engel olmamasını gerektirir; ancak söz konusu komediler bu özgürlüğü boşanma kavramıyla sunar. (*Kadının Fendi*'nde, kadın adamdan boşanmak için tek bir şart öne sürer: Gelip kadından özgürlüğünü isteyecektir. Bernard Knox'un "*Fırtına* Antik Komedî Geleneği"⁹ adlı çalışmasının kurduğu bu bağlantıdan cesaret alarak yeniden evlilik filmlerini, özellikle de Shakespeare romanslarıyla ilişkileri bakımından, özgürlük komedileri olarak görüyorum.) Ama bu durum daha önce bir evlilik ya da ilişkinin söz konusu olduğunu gösterir. İlk ilişki kanuni bir birliktelik olarak tasvir edilebilir de edilemeyebilir de, ama ilk olması nedeniyle mutlaka doğal bir ilişki olarak görülmesi gerekir. Örneğin *Philadelphia Hikâyesi*'nde iki kere çiftin "birlikte büyüdüğünden" bahsedilir, bir sonraki bölümde enine boyuna işleyeceğimiz *Tehlikeli Bebek*'te birlikte tekrar çocuk olmaları gösterilir (*Maymun Aklı / Monkey Business* filminde Howard Hawks'ın fazla harfiyen kullandığı bir şeydir bu); *Bir Gecede Oldu*'da kaçış macerasının tamamı insana bir dizi oyun gibi gelebilir, bunlar özellikle de evcilik ya da evlilik oyunlarıdır. Ama evlenme özgürlüğünün kazanılacağı akrabalık tam da bu ilişkidir. Akrabalık olmadan ilerideki evliliğe izin verilmez, ayrılık ya da boşanma olmadan evlilik yasal olmaz. Narsisizm ya da ensestin yakınlık koşulu bozulmalıdır ki bir farklılık veya karşılıklılığa dayanan bir yakınlık ortaya çıksın.¹⁰ Evlilik daima boşanmadır, daima bir şeyden kopuşu beraberinde getirir; boşanma asla nihai olmadığı için de evlilik daima ihlaldir. (Dolayısıyla evlilik insan değişiminin ana toplumsal imgesidir, bunun neden metamorfoz olduğunu ya da olmadığını gösterir.)

Bu nedenle Ellie'nin kendisini göstermesinin Peter'ın kafasını karıştırması şaşırtıcı değildir; ayrıca Peter'ın telafi edemediği bir kopuş ya da terk edişten ötürü suçlanamayacağı açıktır. Ellie'yi uyur-

9. *The Tempest*'in yeniden basımı (Signet).

10. *The Elementary Structures of Kinship*'teki başka bir gözlem de bu mantığa dayanır. Levi-Strauss Filipinler'deki Ifugao'ların bir ritüelini anlatır: Evlilik çiftinin farklı taraflarında olduklarını göstermek için, gelinin ve damadın aileleri düzmece bir kavgaya tutuşur (s. 83-4).

ken bırakıp gitmesini, bir boşanmaya gerek duyduklarını ve bunun peşine düşmesi gerektiğini sezmesi şeklinde yorumlayabiliriz; bunu başaramamasını da tek başına yapamayacağını keşfetmesi olarak görebiliriz. Üstlendiği görev, *Uyuyan Güzel* hikâyesini tersine çevirir ve yeniden yorumlar: Prens, onu öpme yetkisine ulaşma yolunu buluncaya dek genç kızın uyumasını diler; ama bir cadı genç kıızı lanetleyip, yüzyıldan sonra, hemen uyanması için büyü yapmıştır.

Başka bir cadı da prensin sadakatiyle genç kızın babasının gönlünü kazanmasını sağlayan bir büyü yapmış olmalı. *Bir Gecede Oldu* iki yerde baba-kız ilişkisindeki büyüye dikkat çeker. Ben bunları filmin, romans geleneğiyle suçortaklığını bildiğini gösteren komik itirafları olarak görüyorum. İlkinde, kız kaçışının ilk sabahında babasının tepesinden geçen uçağının sesiyle uyanır, rüyasında babasının kendisinin peşine düştüğünü görmektedir adeta. İkincisinde, baba kızının kaçışının gazetede manşet olmasını sağlar, daha sonra bu gazete kızının ellerinde görülür. Baba kızına bir mesaj ulaştırmayı başarır; kızının nerede olduğunu bilmez, gazetenin ilan köşesini kullanmaz, ama gazeteyi kıızıyla arasındaki kişisel iletişim aracıymış gibi kullanmayı başarır. Bu Prospero kendi Ariel'ini oynamaktadır. (Uçak imgesi seneks-kocayla tezat oluşturan komik bir âna yol açar: Seneks-koca düğün törenine bir "otojir" ile inme konusunda ısrar eder, salt otoerotik bir gösteriş budalalıdır bu. Babanın tam bir saçmalık olduğunu düşündüğü bu fikir felaketin seyrini bir anda değiştirmeye yardımcı olur, eril bir felaketin nasıl bir şey olduğunu gözler önüne serer. Komedi ruhu, gizemli yollardan işlemeye devam eder.) Aşırı derecede zengin babanın rolü, (modern) babanın güçlerinin sınırlarını gösterir. Baba, gelini *veren* kişi değildir artık; sadece, sahip olduğu konumu kullanarak, kızını kendisini daha iyi bir adama vermesi için ikna etmeye çalışan kişidir. Yasal kocasını bir avuç altınla satın alabileceğini söylerken, gerçek bir kocanın (artık) satın alınamayacağını kabul etmektedir; zira modern bir kocanın onuru fiyatının yüksek olmasından değil, fiyatının olmamasından kaynaklanmaktadır – artık armağanla rüşvet arasındaki farkı göremediğimiz bir konumda bulunuruz adeta. Gelgelelim, bu şekilde indirgense bile, baba seneks rolünü bırakıp o eski büyücü rolünü üstlenir; sahip olduğu otoriteyi kızına devreder. Babanın gücünün

sınırları, kızının –France'in Cordelia'ya söylediği gibi– artık kendi kendisinin çeyizi olduğunu vurgular. Aksi takdirde, romans diye bir şey olmaz.

Kendi kendinizin çeyizi olmak, kendinizi kendinizin vermesi anlamına gelmektedir artık. Ve kadın, sahiden kazanan erkeğe verir kendisini. Kadının kendi kendisini vermesi modern (Avrupalı) bir evliliğin özelliği olarak o kadar korkunç görünüyor ki bunun kökenleri üzerine spekülasyon yapan Levi-Strauss'tan bir alıntı yapmak kaçınılmaz hale geliyor:

Mahabharata'nın koca bir bölümü *swayamvara* evliliğine ayrılmıştır. Bu evlilik toplumun üst tabakalarından, kızını verme ayrıcalığına sahip bir babanın, kızını herhangi bir statüden bir erkekle evlendirmesinden ibarettir; söz konusu erkek olağanüstü bir başarı sergilemiş, dahası bizzat kadın tarafından seçilmiş olabilir... *Swayamvara*, yani [akrabanın armağanından ziyade] şans, erdem veya seçime dayanan evlilik, ancak üst tabakadan bir kız alt tabakadan bir erkekle evlenirse gerçekten anlamlı olur. En azından simgesel olarak, topluluğun birliğinin farklı tabakalar arasındaki mesafeye sıkı sıkı bağlı uzlaşmalar temelinde kurulmamasını ve evliliğin getirilerinin kesintiye uğramamasını garanti altına alır. *Swayamvara*'nın alttabakalarda büyük rağbet görmesinin nedeni işte budur, zira bir güven vaadini temsil eder.¹¹

Söz konusu komedilerin popülaritesine getirilen bu doğal açıklama, *Bir Gecede Oldu*'nun, yeniden evlilik türünün diğer başlıca örneklerinden hangi açılardan ayrıldığını açıklamaya da yardımcı olur. Birincisi, adam kesinlikle kadından daha alt bir toplumsal tabakadandır. İkincisi, "yeşil dünya" özelliğine karşılık gelen hiçbir şey yoktur. Burada daha ziyade pikaresk bir biçim vardır, anlatı bir yol hikâyesidir ve kapsam hatıra ve karşılıklı ilişki yerine *macera-perestlik* ile verilir. (Burada "yerine"nin ne anlama geldiği, Giriş bölümünde aynı örnekle açıklanmıştır.)

BARİYERİN bir sinema perdesi gibi iş görmesi, izleyiciler olarak konumumuzun, kadın ve erkeğin birbirine göre konumu ve özellikle de erkeğin konumu açısından okunacağını gösterir. Çünkü perdenin

11. *The Elementary Structures of Kinship*, s. 472, 476.

ilk defa erkekle birlikte bir sinema perdesi niteliği kazandığını görürüz; ayrıca erkeğin gerçek bir kadın ile bu kadının yansıtılmış imgesini bir araya getirme konusundaki sorunu, izleyiciler olarak yapacağımız işi tanımlamanın yollarından biridir. Birinci Bölüm'de bahsettiğimiz gibi, yeniden evlilik filmlerindeki kadın yıldızların kimliği üzerinde durmak, karakterler ve izleyicileri açısından benzer meseleleri gündeme getirir ve izlemekte olduğumuz filmin sinematik statüsünü vurgulamanın bir yoludur. *Bir Gecede Oldu*'da, Claudette Colbert'in gerçekliğini tabi veya kişisel bir biçimde ortaya koyan sahne, bacağına göstererek bir arabayı durdurduğu sahnedir. Battaniye-duvarı bir yana bırakırsak, filmin en bilinen iki olayından biri de budur (diğeri de Gable'ın gömleğini çıkarmasıdır). İfşa etmek için düzelttiği o meşhur çoraplar (üzerindekilerden başka giysisi yoktur, diğerleri bavuluyla birlikte çalınmıştır), Eriha Surları'nın inşa edilmesinden hemen sonra bunların tepesinde bitmiştir, zaten adamı harekete geçiren de bu çorapların hayali olmuştur. Ama çorapları bu kanlı canlı kadının üstünde görünce buz kesilir. Zamanlama ve yerleştirme, bence bir fetişist için bile, arzuyla dolu bir sahne kurmaz. Yine de, kadının bu jestini tasvip etmemesinde, kadının kendisini seyirlik bir nesneye dönüştürmesi ve bu konuda adamdan daha becerikli çıkması yüzünden duyduğu öfkeden çok daha fazlası olduğunu düşünüyorum.

Bir sonraki planda, arabaya binmiş giderlerken, adamın sıkıntılı halinin yanı sıra kadının neşeli hali, kadının adamın iyiliği için fiziksel kimliğini vurgulaması üzerinden ilerler. (Gable'ın bu filmdeki varlığını olağanüstü çekici ve güçlü bulmayan kimseye rastladım; hatta macera filmlerindeki halini düşününce, Gable'ın bu filmde zekâsını ve espri gücünü açıkça ortaya koyduğunu söyleyen pek çok insan olduğunu gördüm. Yine de bir grup insan, daha ziyade kadınlar, Colbert'e ısınamıyor bir türlü. Sanırım Colbert'i biraz soğuk ve sığ buluyorlar; her halükârda duygularının fazla belirsiz olduğu, Gable'ın kendisine gösterdiği ilgiyi onaylayıp tatmin edici bir karşılık vermediği kanaatindeler. Bunu ben de hissettim, ama nihayetinde bu filmdeki performansının --Gable'ınki kadar olmasa da-- ona gayet uygun olduğunu düşünmeye başladım. Belki de Colbert soyut bir görünüme bürünüyor, bu yüzden insan ona gerçekten ve ayrıntı-

lı bir biçimde bakmadan nasıl biri olduğunu bildiği düşüncesine kapılıyor. Bu noktada, gözümüzü Gable'dan alıp ilgimizi bir süreliğine Colbert'e yöneltmeyi; özellikle de şu evlilik oyunu sekansına ve bacağını göstermeden önce ve gösterdikten sonra nasıl konuştuğuna bakmayı öneriyorum ["Arabayı başparmağımı kaldırmadan durduracağım" ve "Demek ki bir bacak başparmağa on basarmış"]. Bu meseleyi daha fazla uzatmayacağım. Sadece bir birey olarak Colbert'le Gable'la ilgilendiğimiz gibi ilgilenmezsek, bu filmin benim üzerine yüklediğim ağırlığı taşıyamayacağını söylemek istiyorum.)

Kadının Fendi uç bir tekniğe başvurarak, kadının kimliğinin teslim edilmesi için iki halinin bir araya getirilmesi gerektiğini, yani açıkça ikizini oynadığı halinin diğeriyle bir araya getirilmesi gerektiğini gösterir. *Bir Gecede Oldu* ekonomik bir tekniğe başvurarak, bu şekilde bir araya getirmenin manevi bir görev, eğitim görevi olduğunu gösterir. (Böylece bu iki filmin vurgu açısından farkını özetleyebiliriz; sinema perdesinin doğası birinde ayna tutarak diğesinde de battaniye asarak gözler önüne serilir.) İki film de film olarak varlığını iyice netleştirmek için, çifti oluşturan kişilerden birinin yönetmenin yerine geçtiğini gösterir (bu rol ile film yazarı, yani senarist rolü arasında belirgin bir ayrım yapılmaz). *Tehlikeli Bebek*'te olduğu gibi *Kadının Fendi*'nde de aksiyonu yöneten kadındır; adam kadının seyircisidir, tıpkı sinema seyircisi gibi kandırılır ve büyülenir. *Bir Gecede Oldu*'da yöneten erkektir ve kadın da onun seyircisinden ziyade yıldızıdır. Peter'ın yönetmen olduğunu gösteren başlıca kanıtlar kuşkusuz bariyeri yaratmasını perdeyi kurması şeklinde yorumlamamıza olanak sağlayan olaylardır. Hatırlayacak olursak, bir evlilik oyunu sahnelemek de onun buluşuydu. (Bu noktada kısaca değinmek istediğim bir konu var: İstismar edilen eş rolüne hazırlarken Peter'ın Ellie'ye karşı davranış biçimi [sözgelimi saçlarını bozarken, gömleğinin düğmelerini açarken veya eteğini dizlerine kadar indirirken takındığı olağandışı jestler] hem bir ebeveyn olarak güçlerini gözler önüne serer hem de filmde gördüğümüz en sıradışı şeylerden biridir – esasen Peter'ın Ellie'yi yönetmesini kastediyorum.) Peter neden aynı odada kaldıklarını ve hikâye için neden onu izlediğini anlatırken şunları söyler: "Sorun çıkarırsan kolundan tuttuğum gibi babana götürürüm seni. Anladın mı?"

Planım kabaca böyle. Basit insanlar için basit bir hikâye." Ertesi sabah Ellie, Peter'ın bu kaçıışı aslında saçma bulunduğunu söylediğinde, Peter bunu inkâr ederek bu durumun bir hikâye için gayet iyi olduğunu dile getirir; böylece Ellie'nin hikâyesini kendi olay örgüsünden ayırmış, yani Colbert'i hikâyesinin "özel" olmasına boyun eğmeye zorlamış olur. Elli'nin buna verdiği cevap anlamlıdır: "Benim aptal ve şımarık bir velet olduğumu düşünüyorsun. Belki öyleyim ama bunun nasıl olduğunu anlamıyorum. Şımarık biri kendi kafasına göre hareket etmeye alışkındır. Ben hiç öyle olmadım. Tam tersine, bana her zaman ne yapacağım, nasıl yapacağım, nerede ve kiminle yapacağım söylendi." Bence bu sözler neredeyse kelimesi kelimesine bir film yıldızı olmanın neye benzediğini anlatıyor ve aynı zamanda Peter'ın Ellie'ye nasıl davrandığını betimliyor.

Ellie'yi bırakıp hikâyelerini satmaya giden Peter'ın mustarip olduğu alegorik kafa karışıklığına ilişkin bir okuma var elimizde. Hikâyenin anlatılması evliliklerinin meşruiyet kazanması, geçmişlerinden boşanmaları; yani kadının babasından ve yasal kocasından, adamın da mahrem fantazisinden boşanması; kısacası bir şeylerin kamusallaşması demektir. Peter bunun "yılın en büyük atlatma haberi" olduğunu söyler. Peki atlatma olan nedir, *onların* hikâyesi nedir? Editöre Eriha Surları'nı yıkmak için bin dolara ihtiyacı olduğunu söyler; böylece kadının evliliği iptal edilecek ve kadın başka biriyle, yani kendisiyle evlenebilecektir. Ama bu haber *değildir*, çünkü kadını bırakması tam da evlenebileceklerini bilmediği anlamına gelir. Bu olayı gazeteyle herkese duyurmak kamusallaşmasını sağlayacakmış gibi davranmaktadır. Eğer hikâye kendisinin olmasaydı, bu işe yarayabilirdi belki. Editör, tam aksini gösteren kanıtlar olmasına rağmen bizzat hikâyeye en hâkim kişiden dinleyince ikna olur; Peter'ı teselli etmek için, büyük bir hikâye söz konusu olduğunda hep bir şeyler çıktığını ve hikâyenin sonunu berbat ettiğini söyler. İşin aslı muhtemelen böyledir. Hikâyenin sonunu berbat eden Peter *değildir*; bilakis, tek büyük hikâye editörü için yazdığı hikâyedir ve editör hikâyenin sonunu kabul eder. Bizim kabul ettiğimiz şeydir kabul ettiği. Onların hikâyesi zaten olmuştur, *bu* kamusal değilse hikâye de *kamusallaştırılamaz*. Onu kamusal yapan bir film, bu bakımdan da büyük bir hikâyedir. Gerçekten sonra orta-

ya çıkan bir gazete hikâyesinin ardından yeni gerçekler gelmez. Meydana gelmiş bir hikâyenin çiftin gelecekteki mutluluğunda garanti bir sonu yoktur; bu anlamda berbat olması; insanın inşaat, sanat eserlerini, faniliğinin ve bakiliğinin, en iyi John Keats ve Wallace Stevens'in dediği gibi, mantığının bir parçasıdır; ve aşk denen insani duygunun, Freud'un "çiftfazlı" karakter dediği şeyin mantığının bir parçasıdır; bu adamın tek başına suçlanabileceği bir şey değildir.

Peter'ın bariyeri hiç geçmemesi anlamlıdır. Ellie'nin tutkuyla söylediği şeyler konusunda ciddi olup olmadığını soran Peter, bu gecikmiş sorusuna yanıt alamayınca, bariyerin üstünden diğer tarafa bakar; giyinip çıkmak üzereyken bariyere doğru bir öpücük gönderir. Bir erkek olarak sadece kafa karışıklığını sonlandırmaya çalışmaktadır. Filmin yönetmeninin yerine geçen kişi gibi görünen Peter, filmi ve konularını sonlandırır; yaratıcılarının onlara veda öpücüğü verme zamanının geldiğini, kendisinin veya kadının dışarıda olduğunu, oyun son bulduğunda –tiyatrodan farklı olarak– kendi işinin de bittiğini söyler. Eserin seyircisi, yaratının izleyicisi, ilk izleyicisi olmuştur; ancak bu eser üzerinde sonraki izleyicilerinkine nazaran daha büyük bir güce sahip değildir. Romantik bir hikâyenin kahramanının görevi olduğu üzere, kendisini daha üstün güçlerin eline bırakır. Büyük bir başarı göstermiştir. Artık *ödüllendirilmesi* gerekir.

Daha önce de söylediğim gibi bariyer, sinema perdesi işlevi görmesi açısından hem dış hem de iç sansürü temsil eder; erkeğin kadının bedeni ile ruhunu birbiriyle ilişkilendirme, algısı ile hayalini bir araya getirme, kendisinin ve kadının gecesi ile gündüzünü bir araya getirme (böylece erkeğin hayal etme yetisi *kadını* hayal etme yeteneği haline gelir) sorunu, başka zihinlerin sorununun bir çerçevelemesidir. Bu kavramları bir araya getirince, bariyeri ben de şöyle anlıyorum. Bariyerin sansürlediği, erkeğin insanın "diğer taraftaki" varoluşuna ilişkin bilgisidir. Ortaya şöyle bir tablo çıkar: Başkalarının varoluşu bizim bilincinde olmadığımız bir şey, bastırdığımız ve hatırlamadığımız bir bilgidir. Bu, başkalarına yönelik bir şiddettir, onların bedenlerini ruhlarından ayırır, onları birer canavara dönüştürür. Muhtemelen başkalarına böyle bir şiddet uygularız,

       onların bize bu şiddeti uyguladığını hissederiz. Bu intikam döngüsünden kurtulmanın yolu kabullenme dediğim şeyden geçiyor. Erkek bu durumu hikâyelerini anlatarak kabullenmeye  alı ıyor. Film bu girişimin başarısızlığını kabullenme yerine bilgiyi ve topluluk yerine mahremiyeti koymaya yönelik, bariyeri ihlal etmeden bariyeri a maya yönelik son bir girişim olarak betimliyor. Yalnızca sınırsız bir varlık mevzu bahis olduğunda, dünyanın sözle yaratıldığı söylenebilir. Sınırlı bir varlık olarak, hik yenizi dünyanın geri kalanına anlatarak görüş alanınızdaki kişiyle kar ılıklılığı sağlayamazsınız. Bir şeylerin meydana gelmesi için gece gündüz eylemde bulunmanız gerekir; bu dünyanın içinden, başkalarıyla bağlantılarınızın içinden eylemde bulunmanız gerekir; dışında kalıp bakabileceğiniz, dışarıdan kaderinizi y nlendirebileceğiniz bir yer isteğinden vazgeçmeniz gerekir. Bunlar olsa olsa sadece daha ötedeki kaderlerdir. Bağlantı yetkisini kazanmak için gidilecek hiçbir yer yoktur. K     a   topluluğu ne yasanın çağrısına ne de duygunun müracaatına dayanır. İnsan topluluğunda ikisine de yer olduğu ve bu çabaya değeceği yolundaki vaadin bir sembolüdür. Kusursuz bir toplumun altın tepside sunulmasını bekleyemezsiniz. Yine de gönül meselelerinde, bir şeylerin olmasını sağlamak için onların olmasına izin vermeniz gerekir.

3

CONNECTICUT'TA LEOPARLAR

Tehlikeli Bebek



Kahramanlarımızın eylemleri bir dizi oyundan oluşur, oyun niteliği taşır. Kadın oyunları sever, erkekse oynamakta isteksizdir. Çiftin davranışları çevrelerindeki herkes için bir muammadır.

İNCELEDİĞİMİZ KOMEDİLERDEKİ esas erkek ve esas kadından –kahramanların ne yaptıklarındansa bunu birlikte yapmalarının önemli olduğu *Bir Gecede Oldu*'da görüldüğü gibi– bir bütün olarak bahsederken, türün örnekleri arasında Howard Hawks'ın *Tehlikeli Bebek*'inin (1938) ilişkinin bu niteliğini en saf haliyle ortaya koyan yapım olduğunu söylemiştim. Bu niteliğe "amaçlamadan amaca ulaşmak" (ya da ne yöne gideceğini bilmeden yönelmek) adını vermiştim. Nitekim Kant'ın estetik deneyime dair bu nitelemesini gündeme getirirken, onun düşüncesinin estetik deneyimle çocuk oyunları arasındaki bağlantıyı, pek çok estetikçinin de doğruladığı bu bağlantıyı görmemizi sağladığını düşünüyorum. Ahlakı yaşantımıza karşı estetik bir tavır takınalım demiyorum; zira böyle bir tavır çocukluk ve onunla ilgili şeylerle aramızdaki mesafeyi kaldırmaz, yalnızca bir mesafenin yerine bir diğerini koyardı. Daha ziyade algı yetimizi, sözgelimi Wordsworth'ün ya da Freud'un yaptığı gibi, çocukluk haliyle ölçmeyi kastediyorum. Bu noktada aklıma Freud'un *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri* adlı eserinin sonundaki keskin sözler geliyor: "komiklikten bihaber olduğumuz, şaka yapamadığımız ve hayatta mutlu olmak için mizaha gereksinim duymadığımız çocukluk haletiruhiyesi."

Tehlikeli Bebek'te, esas çiftin yeniden evliliği meselesi *Bir Gecede Oldu*'dakinden bile daha dolaylı bir biçimde sunuluyor. Bu yazıda, filmi yeniden evlilik türüne dahil edişimi, çiftin birbirinden kaçma çabalarını vurgulayarak meşrulaştırıyorum. Buradaki kaçma çabası, sürekli olarak bir arayış sürecine dönüşüyor ve dolayısıyla kendisini de bu süreç şeklinde gözler önüne seriyor. Freud'un en uzun

soluklu yorumunun kaynağı olan kurmaca eserin, Wilhelm Jensen' in *Gradiva* adlı eserinin yapısını da bu dönüşümün oluşturduğunu eklemeliyim. Bizim için önemli olan, Freud'un duyduğu ilginin bu romansın bir tür aşk terapisi masalı olmasından ileri gelmesidir. Bu terapiyi –erkek ne düşünürse düşünsün– aslında onun (bastırılmış) arzusunun nesnesi olduğunun farkında olan, erkeğin kuruntularını yaşayıp fantazilerini paylaşarak onu bu gerçeğe geri döndürmesini bilen kadın sağlıyor. Kadının ilk evliliği mümkün kılan aşk terapisi (dönüp geriye bakmamaları emri karşısında kadın sağlam durabilir, adamsa pes edermiş gibi; geçmişe güveniyorlarmış ya da geçmişe çarpıtmadan bakabilirlermiş gibi – aşk konusunda şüpheye pabuç bırakmıyorlarmış gibi) büyük olasılıkla, bu kitabın *Korkunç Gerçek* hakkındaki son bölümüne kadar tam olarak anlaşılamayacak. Ancak yine de bu fikri, erkeğin sağladığı ve yeniden evliliği mümkün kılan kurtarıcı eğitime tekrar tekrar yapılan vurgunun altında yatan bir eğilim olarak bırakmak doğru olacaktır.

Diğer bir deyişle, *Tehlikeli Bebek*'teki esas çifti yeniden evlilik komedilerindeki çiftler arasında saymak, aralarındaki diyalogun ve birbirlerini kabul etme yetilerinin ne olduğunun, çiftin yeniden evlilik denemelerine aday bir çift olarak hayal edilmesiyle ortaya çıkaracağına işaret etmek anlamına gelir. Öyle ki, sanki kitabın giriş bölümünde resmetmeye başladığım ve mirasını bir türün örneklerinin paylaştığını kabul etmemiz gerektiğini savunduğum bir mitin en erken dönemlerinde, diyelim ki tarihöncesi dönemlerindeyizdir. Bu küçük geçiş konularını bitirirken, *Tehlikeli Bebek* adının, diyalog adabına dair bir şey söylerken, bebeklerin korkutucu ve gizemli olmadığını ve yepyeni bir bebekle yepyeni bir velinin zorlu kararlar vermeye gerek kalmadan doğal olarak birbirini eğiteceğini duymayı rahatlatıcı bulan milyonlar için yazılmış şirin bir eğitim kılavuzunun adı gibi olmasının bana çok yerinde görüldüğüne işaret etmek istiyorum. (Günümüzde bu söylem tarzının cinsellik kılavuzlarına özgü olduğu da düşünülebilir.) Ancak şimdi sıra filmde.

BU FİLM, akıllı beş karış havada bir profesörün (Cary Grant) bir bronz iskeletini bir araya getirmeye çalıştığı bir doğal tarih müzesinde açılır. Bir perdenin önündeymişçesine dikilen profesör, beş-altı şeyi fark eder ya da birileri profesöre bunları hatırlatır: yapılan kazılarda iskeleti tamamlayacak eksik kemik olan köprücük kemiğinin bulunduğunu, ertesi gün asistanı Bayan Swallow'la evleneceğini, nikâhın ardından balayına çıkmayacaklarını, yeniden birleştirilen iskeletin onların çocuğu olacağını, müzeye yapılacak bir milyon dolarlık bağış konusunu görüşmek üzere Bay Peabody adlı bir adamla golf randevusu olduğunu, ve de kim ve ne olduğunu hatırlaması gerektiğini. Bu başlangıç kısmını birinci sekans sayarsak, filmin kalanını da kolayca on bölüme ayırmak mümkün. (2) Profesör, golf sahasında önce topuyla oynayan, sonra da otomobilini otoparktan çıkarmaya çalışırken sağa sola çarpıp mahveden, üstelik yanıldığını, tıpkı top gibi otomobilin de kendisine ait olduğunu iddia eden profesöre gülüp geçen genç bir kadın (Katharine Hepburn) yüzünden Bay Peabody ile olan oyunundan ve diyalogundan uzaklaşır. Ardından belki de boğaya tutunan Europa gibi, kadının kullandığı aracın yanına tutunarak uzaklaşır. Bu sekans, profesörün üçüncü ya da dördüncü kez "Bir dakika sonra sizinle olacağım Bay Peabody," diye bağırmasıyla sona erer. (3) O gece Ritz Oteli'nin restoranında Grant, Hepburn'ün düşürdüğü bir zeytine basıp kayar ve şapkasının üzerine oturur. Aralarındaki tartışma kimin kimi takip ettiği konusuna odaklanarak devam eder. Başka sakarlıkların ardından ikisi de birbirinin giysisinin bir kısmını parçalar: Kadın adamın frağının eteğini ayırır, adam da kadının gece elbisesinin eteğinin arkasını yırtar. Adam, yaptığı şeyi örtmek için kadının arkasından yürüyerek onu yönlendirir (ama tabii ki yapmakta olduğu şeyi örtemez). Bunu yaparken, bir kez daha randevulaştığı Bay Peabody ortaya çıkar ve profesör bir kez daha "Bir dakika sonra sizinle olacağım Bay Peabody," der. (4) Hepburn kendi dairesinde Grant'in frağını diker. Birlikte Hepburn'ün şahsen tanıdığı Bay Peabody'yi aramaya giderler. Hepburn, Grant'i ikinci kez arabayla götürür ve Bay Peabody'ye taş atar. Artık birbirlerine ilk adlarıyla hitap etmektedirler. David, Susan'a ertesi gün ev-

leneceğini söyler. (5) Tarihöncesinden kalma kemik Grant'in evine teslim edilir; ve Grant, kolunun altında bir kutu içindeki kemik, koş-tura koştura Hepburn'un evine, onu bir leopardan kurtarmaya gider. Oysa bu leopar, Hepburn'un ağabeyinin armağan olarak gönderdiği evcil Bebek'tir. Susan ve Bebek yüzünden, leopar sadece Susan'ın meselesi olmaktan çıkar. (6) Bebek'i Susan'ın Connecticut'taki evine götürürken yolda ördek dolu bir kamyonete çarparlar, on beş kilogram çiğ et alırlar ve Susan –bu kez bilinçli olarak– bir otomobil daha çalar. (7) Evde, Susan banyoya giren David'in giysilerini çalar. David önce Susan'ın geceliği, sonra da Susan'ın ağabeyinin binici kıyafetleri içinde görülür. Bu giysi son derece uygundur, çünkü kısa süre sonra nadir bulunan değerli bir avın, köpek George'un yataktaki kutudan alıp gittiği kemiğin peşine düşmeleri gerekecektir. David Susan'ın halasına (May Robson) bir anda gay olduğunu söyler. Sonra halanın muhtemelen bir milyon dolar bağışlayacak kişi olduğunu ve Susan'ın da bu parayı miras olarak almayı beklediğini öğrenir. Susan'dan kim olduğunu halasına söylememesini samimiyetle rica eder. Susan halasına David'in sinir krizi geçirdiğini ve adının Bone (Kemik) olduğunu söyler. Hala da bunu yemeğe gelen arkadaşı Binbaşı'ya (Charles Ruggles) iletir. (8) Bu dört kişi birlikte yemek yerken, David'in gözü sürekli George'dadır. Binbaşı leoparların çiftleşme sesini taklit ettiğinde bu sese yanıt gelir. Binbaşı "Connecticut'ta leopar var mı?" diye sorar. (9) Bebek kaçır, George kaybolur, David ve Susan gecenin büyük kısmını ormanda onları arayarak geçirir. Bu Susan'ın hoşuna gider. Susan daha önceden de gördüğümüz bir psikiyatriste, David'se yine önceden gördüğümüz Şerife yakalanır. (10) Parmaklıkların arkasındadırlar, onları oradan çıkarmaya çalışan ev halkının büyük kısmı da birer birer içeri tıklılır. Susan Connecticut'ta gerçekten de bir leopar olduğunu kanıtlamak için, önce ikna yeteneğini kullanarak hücrelerinden çıkmayı, sonra da pencereden kaçmayı başarır ve çok tehlikeli olduğunu bildiğimiz bir sirk leoparını sürükleyerek getirir. David daha önce yapmak için evine gittiği şeyi yapar ve onu vahşi hayvandan kurtarır. (11) Filmin son kısmında, kemiği bulan ve parayı miras olarak alan Susan, yine gündüz vakti müzeye çıkagelir. Yüksek merdivenlerin tepesinde, brontozorun üzerinden konuşurlarken David onu sevdiğini düşündüğünü

söyler. Sallanan merdiveninden brontozorun sırtına atlayan Susan'ı kolundan tutup platformun üzerine çekerek bir kez daha kurtarır. İskelet Susan'ın ağırlığı altında yıkılır. Sarılırlar.

BİR NOKTADA, *Tehlikeli Bebek*'teki diyalogların ve aksiyonun yüzeyinin, az çok yaygaracı ve kesintisiz bir çift anlamlılık yapısı taşıdığı apaçık hale gelir. Bunun diyaloglardaki mevcudiyetinin biçimsel işareti, repliklerin ve sözcüklerin, bazen sözlerin muhattabı olan karakteri şaşırtıp yanlış duyduğunu düşündürecek şekilde, bazen de karakter kendi sözlerini duyamamış ya da kastetmemişçesine, bir tür sözel tik olarak sürekli yinelenmesidir. Bu çifte mevcudiyeti böyle ısrarla tanımlamamın (ondan bir "cins" olarak bahsetmemin ve onu "az çok yaygaracı" olarak nitelendirmemin) iki nedeni var.

(1) Filmin takıntılı cinsel göndermelerine dair açık seçik bir tartışma ya da en azından açık bir doğrulama, filmin ne hakkında olduğunu düşündüğümü söylememin vazgeçilmez bir parçası olsa da, bunları açık açık söylemek konusunda daima çekinceliyim. Bu çekincenin, fazla sapkın ya da her şeyi ortada biri olarak görülmek gibi az çok ilgi çekici nedenlerle utanç verici bir duruma düşme riski dışında, buradaki cinsellik cilasının amacı hakkındaki görüşümden doğan gerekçeleri de var. Göndermelerini nereye kadar zorlayacağımızı bilemeyişimiz, biraz da filmin gücünden kaynaklanıyor.

Tartışmalı kemik kavramı ve gerçeği elbette bir noktada incelememizi ele geçirme tehdidinde bulunacak. (Kemiğin mitik adı, interkostal klaviküla [kaburgalar arasındaki köprücük], başları omuzlarından aşağıda duran ya da en azından omuzları kaburgalarının hiç değilse bir kısmından aşağıda olan yaratıklara ait olduğuna işaret ediyor.) Bu tehdit, konu hakkındaki uzun ve tempolu diyalogdan (Grant'in boş kutuyu bulup dehşete düşmesiyle ve ikili arasındaki "İnterkostal klavikülam nerede?", "*Neyin?*", "İnterkostal klavikülam. Kemiğim. Nadide, kıymetli bir parça," sözleriyle başlar; Hepburn'ün köpeğe "George. George. David ve Susan'ın o kemiğe ihtiyacı var. David'in kemiği o," diye seslenmesiyle devam eder) daha önce, dolayısıyla dörtlünün hem Grant'i bahsi geçen konunun kişileşmiş hali durumuna getiren (bir insanın adının Bay Boston ya da

Bay Yapısalcılık olması gibi) hem de bir varyetenin komedyeni olduğunu ifade eden "Bay Kemik" diyalogundan daha önce ortaya çıkacaktır.

Restorandaki sekansın sonuna geldiğimizde, "arka" kavramı ve gerçeği görmezden gelinemeyecek bir düzeye ulaşır. Kemik de arka da, ilk izleyişte, Grant'in filmin başlangıcındaki ilk repliğinde bizi duraklatmayacaktır: Elindeki kemiğe düşünceli düşünceli bakan Grant, "Sanırım bu parça kuyruk kısmına ait," der. Asistanı Bayan Swallow Grant'i düzeltir ve "onu dün denemiştin," diye hatırlatmada bulunur. İlk izleyişte duraklamayışımız, hem filmin tek bir izleyiş için yapılmadığını gösterir; hem de filmin başlarındaki bu repliğin, kahramanımızın kafasının karmakarışık olduğu gerçeğinin altını çizebiliyorsa ve bizi kafasını karıştıranın ne olduğunu keşfettiğimizde yaşayacağımız şaşkınlığa, zihnini meşgul eden şeyin yaklaşan gelişmelerin müsebbibi olacağını fark etmeye hazırlıyorsa işlevini yerine getirdiğini. Bu kadarını beklemek çok da fazla sayılmamalı. Açılış sahnesinde Bayan Swallow'un "Şşşt, Profesör Huxley düşünüyor" dediğini duymamızla ve yükselen kamerayla Rodin'in daha o zamandan hiciv ve karikatürün malzemesi haline gelmiş *Düşünen Adam*'ı gibi poz veren Cary Grant'i keşfetmemizle bu komedinin genel tavrı da gözümüze çarpar. (Cary Grant bu pozun tam adamıdır; Howard Hawks, Grant'in sinemadaki mevcudiyetinin fotojenikliğinin ve kameranın ona verdiği anlamın özel bir tarafını keşfetmiştir. Grant'in düşündüğü şey ve yaptığıının düşünmek olması, *Cuma Kızı*'nın da, keza bir kez daha profesörü canlandırdığı *Maymun Aklı*'nın da konusunu oluşturur.)

Öyleyse, Bebek'in kaçtığını fark ettiklerinde Grant'in Hepburn'e söylediği sözlerle başlayan diyalog üzerinde durup düşünmeli miyiz: "Aklını kaçırmışsın." "Neyimi?" "Aklını." "Aklım yerinde, kaçan leoparı." Peki ya restoranda Hepburn'ün arkasını kapamaya çalışan Grant'e gerçekten panik içinde söyledikleri: "Hey! Saplantı olsun olmasın... Şapkanla yaptığın şu şeyi yapmayı kesecek misin?" (Grant'in ne yaptığını ve neyle yaptığını düşünüyor olabilir ki?) Ve Hepburn epilogdan önceki son sahnede, hapishanede, "sosyetedeki lakabım" dediği şeyi bir kenara bırakıp gangsterin metresi olan sosyetik bir kadın (ya da 30'ların filmlerindeki bu kadın tipi) gibi dav-

ranmaya başladığında ve sözcükleri uzatarak yakın planda "Beni buradan çıkarırsan ağzımı açar, ne varsa dökülürüm," dediğinde nefesimiz kesilecektir. Bana kalırsa bu tarz göndermeleri nereye kadar takip edeceğimiz belirsiz bırakılmıştır ve bu durumun da film boyunca aralıklarla da olsa sık sık kıkırdamamızın herhangi bir noktada münasebetsiz bulunabileceğine dair belirgin bir kaygı yaratması amaçlanmıştır. Bu olayları cinsel alegoriler olarak okumaya davet edildiğimiz nasıl inkâr edilemez bir gerçekse, Hepburn'ün kutuyu açıp içine baktığında sarf ettiği şu sözlerin doğruluğu da aynı biçimde inkâr edilemez: "Bu sadece eski bir kemik." George da açıkça onunla aynı fikirdedir. Gerçek anlamla alegorik olan arasındaki oyun, bu anlatının gidişatını belirler ve bize de onu deneyimlerken çelişkili yollar sunar.

(2) Münasebetsizlik tehdidi, çekincemin biraz daha farklı bir gerekçesini daha açığa çıkarıyor, ki bu gerekçe de karakterlerin sözlerindeki çift anlamlılıktan tamamen bihaber olmaları. Bu, bilindik bir mizah ögesidir. Ama tam tersi de öyledir. Buradaki etki, özellikle de karakterlerin sözlerinin öteki yüzünün bütünüyle farkında oldukları Shakespeareci konuşmalardaki çift anlamlılıkla karşıtlık taşıyor. Karakterlerimizle Shakespeare'in benzer karakterleri arasındaki benzeşim, onun oyunlarında genellikle kadınların bakire, erkeklerin de soytarı olmasıdır. Diğer bir deyişle bu karakterler, kurallardan, münasiplikten, evlilikten, olgunluk ve yetişkinlik dediğimiz şeyleri belirleyen sessiz kısıtlamalardan oluşan normal toplumsal dünyayla henüz tam olarak bütünleşememiş ya da doğası gereği hiç bütünleşemeyecek figürlerdir.

O halde bu karakterleri incelerken ya da onları tanımlarken karşılaşacağımız temel sorun şu şekilde ortaya konabilir: Eğer sözlerinin ve davranışlarının öteki yüzüne dikkat etmezsek onları hiçbir zaman anlayamayız; birinin kendinden geçmesine, ötekinin kaçıklığına anlam veremeyiz. Ancak sözlerinin ve davranışlarının öteki yüzüne dikkat edersek, bu kez de onları birer birey olarak deneyimleyemez, bilinçlerinin nasıl işlediğini göremeyiz. Onları ne anlamalı ne de anlamamalıyız, ne nesneleştirmeli ne de özneleştirmeliyiz. Bu, başka zihinlerle ilgili epistemolojik meseleyi tanımlamanın bir yoludur.



Bu olayları cinsel alegoriler olarak okumaya davet edildiğimiz nasıl inkâr edilemez bir gerçekse, Hepburn'un kutuyu açıp içine baktığında sarf ettiği şu sözlerin doğruluğu da aynı biçimde inkâr edilemez: "Bu sadece eski bir kemik." George da açıkça onunla aynı fikirdedir.

Şimdi, bu filmin dünyasının hiçbir tereddüt ya da güçlükle karşılaşmadan ortaya konabilecek bazı diğer özelliklerini belirtelim. Bir tür komedi filmi olduğuna göre, *Tehlikeli Bebek*'in bir evlilikle ya da en azından genç bir çiftin bu yöndeki bazı engelleri aşması sayesinde varılan bir evlilik vaadiyle bitmesi şaşırtıcı değildir. Filmde, bu ana karakterler dışında öfkeli bir teyze, Hollywood filmlerinde sıkça karşılaştığımız üzere psikiyatrist kisvesi altında ukala bir bilimadamı, büyük avlardan bahseden, cinsiyetsiz bir soytarı, hiçbir şeyi beceremeyen bir şerif ve sarhoş bir uşak gibi –hiçbiri hareketlerinde kendi mizahi yinlemelerinin ötesine geçemeyen– bir dizi mizahi karakter görüyoruz. Olaylar genel olarak kasabada gerçekleşiyor ve kırsala geçişte hem karmaşıklaşıyor hem de duruluyor. Özenle gece-gündüz arasında gidip gelen film, doruk noktasına da gece yarısı civarında ulaşıyor.

Yavaş yavaş bazı nitelikleri bir araya getirdiğimizi ve işleyişlerini çözebilirsek bu niteliklerin dramatik bir tür oluşturacağını söyleyebilir miyiz? Peki böyle bir türe "Hollywood komedisi" diyebilir miyiz? Bu pek de mümkün görünmüyor. Şimdiye kadar belirtilen nitelikler bile dikkate değer Hollywood komedilerinin hepsinde yer almıyor. Ayrıca böyle bir adlandırma, her şeyden önce bu filmin halletiruhiyesinin son derece özel olduğuna dair sezgimizle örtüşmüyor. Ancak Northrop Frye, komedi üzerine yazdığı eserinin başlarında şu ifadeyi kullanmaktan geri durmuyor: "Bugünün [bu yazıyı 1948'de yazıyor] ortalama filmi, gittikçe Yunan tragedyalarındaki ölüm gibi sahnenin dışında gerçekleşen ve son bir kucaklaşmayla simgelenen bir olaya dönüşmekte olan, fazlasıyla uzlaşımaya dayalı bir 'Yeni Komedi'dir.'" Akademik mizahın bu hoş örneği, genel anlamda filmler konusunda uzlaşımalsal bir memnuniyet çağrışımı taşır. Peki ama bu ifade doğru mudur?

1948'in ya da başka herhangi bir dönemin "ortalama film"inden bahsedemem, ancak hatırladığım ve şu anda en çok önemseydiğim Hollywood komedilerinin hiçbirini kucaklaşmayla, yani başkarakterlerin öpüştüğü bir sahneyle bitmiyor. Özellikle de, incelediğimiz türün öteki örneklerinin böyle bitmediği kesin.

Bu yüzden son kucaklaşmalar ve mutlu sonlardan bahsederken aceleyle ve düşünmeden davranmayalım. Burada şenlikli birkaç yer var. Filmlerin alıntılıdığım son anları, bir aforizmanın kapanışı gibi özenle hazırlanmıştır ve (kurgusal açıdan ikna edici olmasa da, ve tam da bu yüzden) dramatik açıdan ikna edicidir. Bu, belki de belirli bir komedi filmi türünün olmazsa olmazıdır.

İşin aslı, *Tehlikeli Bebek* gerçekten de bir kucaklaşmayla –ya da en azından birbirine tutunmayla– sona erer. Bu sahne epey tuhaftır; çiftin dudaklarının birbirine değdiğinden emin olmak zordur. Üstelik filmin başladığı yerde, yeniden bir araya getirilmiş bir brontozor iskeletinin yıkılmasının ardından, bir yapı iskelesinin üzerinde gerçekleşir. Tüm bunlar nasıl bir olayı simgeler? İskeletin yıkılması bu sondaki bariz huzursuzluğu, mutlu sona düşen gölgeyi oluşturur. İnsanın içinden bunun gerekli olup olmadığını sormak ya da gerekli olmadığını öne sürmek geliyor. Bu sahnenin, tıpkı Yahudi düğünlerinin sonunda bardak kırılması gibi, insan mutluluğunun sınırlarına

ya da rastlantısallığına işaret etmesi mi istenmiş? Elbette her ikisi de bekâretin ortadan kalkmasına dair bir söz söylüyor, ancak söz konusu filmde buna doğrudan doğruya kadın yol açıyor. Öyleyse belki de, sormamız gereken soru bu sonun gerekli olup olmadığından ziyade, sonunda erkeğin nasıl olup da hâlâ kucaklaşmaya istekli olduğudur. Aşkını kabullenmesinin artık işini umursamamasını gerektirdiği sonucuna mı varmalıyız? Yoksa nihayet işinin bozulmasını hak ettiğine ve parçaları toplayabileceğine inandığını mı düşünmeliyiz?

Burada, son sahnedeki –bana kalırsa özgül bir tuhafılık taşıyan– sarılma pozunun, Rodin'in diğer bir ünlü heykeli olan *Öpücük*'ün yeniden resmedilmesi olduğunu ve açılıştakine benzer bir canlı tablo (*tableau vivant*) olduğunu fark etmemizin yardımı olacaktır. Bu ne anlama gelir? Buna göre açılıştaki taş adamın sonuçta yeniden taşa döndüğünü mü çıkarsamalıyız? Fakat aradaki olaylar bir tür insani ilerleme ya da insani olana doğru bir ilerleme sağlamamış olmaz, değil mi? Grant en azından yalnız değildir artık. Yapı iskelesinin yalıtılmışlığı çarpıcı bir biçimde bir heykel kaidesinin yalıtılmışlığına dönüşmüştür. Son planda iskele, üzerindeki minicik figürleri alaya alacak kadar heybetli ve karanlık görünür. Acaba yere inebilecekler midir? Oraya nasıl çıkmışlardı? Sahne Hepburn'ün yeniden bulduğu kemikle müzeye girmesi ve Grant'in içgüdüsel olarak –belki de Hepburn'ün kendisini takip etmesi için– koşup iskeleye çıkmasıyla başlıyordu. Her halükârda, iskeletin üzerinden konuşurlarken Grant en azından Hepburn'den korktuğu için koştuğunu kabul ediyordu, ki bu da ilan-ı aşkına ortam hazırlıyordu. Dolayısıyla Grant, ya da tarihöncesinden gelen içgüdü, bilimin çöküşünde en az kadın kadar pay sahibiydi; onun inşası kadar yıkılışının da sebebiydi.

Kimin kimi takip ettiği konusu, ilişkilerini daha en başından itibaren yönlendiriyor. Golf sahasındaki ilk sahnenin sonunda, Grant Hepburn'ün suçlamasına, onu takip ettiğini inkâr ederek karşılık veriyor. Geleneksel anlamıyla düşünersek dediği doğrudur da; ancak gerçekte takip ettiği de yadsınamaz. Bu noktada Hepburn onunla birlikte dörtlüye gidiyor. (Hepburn bunu daha sonra, Connecticut'ta Bebek'e yemek almak için durmalarının ardından, yine çalıntı bir araçla bir kez daha yapıyor.) Restoran sekansının kapanışında, erke-

ğin kadını hayali bir tangodaymışçasına, köpek tarzında yönlendirdiği ancak aynı zamanda onun adımlarını takip ettiği yürüyüşleri, kimin kimi takip ettiği meselesini, sonraki sahnelerde devam eden kimin kimin arkasında olduğu temasıyla birleştiriyor. Bu, özellikle Grant'ın elinde bir ip ve kroket sopasıyla, Hepburn'ün de kelebek fiyesiyle gecenin karanlığında ormanda Bebek'i aradığı sahnede göze batıyor. Arkasını döndüğünde Hepburn'ün emeklemekte olduğunu (Hepburn, Grant yüzünden suratına çarpan dallardan korunmaya çalışmaktadır) gören Grant, ona "deve-cüce oynamanın sırası değil" deyince Hepburn de oyun oynamadığını söyleyip önden kendisi gitse daha iyi olmaz mı diye sorar. Grant "Hayır, olmaz. Yaralanabilirsin," der. Kimin nereye ait olduğu konusu epilogdan önceki son sahnede, hapishanede doruk noktasına ulaşır. Buna daha sonra geleceğiz.

Yeniden Evlenme romanslarının Eski Komedi-Yeni Komedi ayrımına engel olacak biçimde tasarlandığını iddia etmiş ve bunun da kadının mı yoksa adamın mı kahramanımız olduğu, eşlerden hangisinin aktif olduğu, hangisinin av peşinde olduğu, kimin kimi takip ettiği konularında sürekli kuşku duyduğumuz bir yapı ortaya koyduğunu düşündüğümü belirtmiştim. Erkekle kadının farklı olduğu düşüncesinden de, aslında farklı olmadıkları düşüncesinden de kahkaha üreten bu yapıya şimdilik "eşitlik komedisi" ismi verilebilir. Türün örnekleri arasında bu temanın en görünür sonuca ulaştığı film *Âdem'in Kaburgası*'dır. Bir kez daha lüks Connecticut kırsalındayızdır ve çiftimiz yine baş başadır. Çok duyduğumuz, kulağımıza eskimiş gibi gelen bir şaka yapılır. Spencer Tracy "Vive la différence" der. Hepburn bunun ne anlama geldiğini sorar. Tracy "Çok yaşasın o küçük farklılık" anlamına geldiğini söyler. Ardından dört direkli bir yatağın perdelerinin arkasına geçerler ve film sona erer. Bu tür filmlerin sonlarıyla ilgili iddiam doğruysa, *Âdem'in Kaburgası* gibi zengin ve inandırıcı bir film bayat bir şakayla bilemez. Zaten bitmez de. Bu bayat şaka üzerine yapılmış bir şakayla biter. Tracy'nin, daha önce üstünlük tasladığı için "Hm, şu eski Bryn Mawr mavalını okuyorsun demek?" diye çattığı bu kadının o Fransızca sözlerin anlamını bilmemesi akla yatkın değildir. Hepburn ona ağırbaşlılıkla, "küçük farklılık"tan kastının ne olduğunu sormaktadır. Dolayısıyla yatağa girip gözden yitmeleri bir yanıtın tek-



Erkeğin terbiyecisi ve kurtarıcısı rolünü oynadığı bu son oyunda, kadın erkeğin arkasında durmaktadır. Zaferlerinin ardından adam kadına yüzünü dönüp bir şeyler söylemeye çalışır ve bilincini kaybederek kadının kollarına yığılır, ki bu da ilk kucaklaşmalarıdır.

rarlanmasıyla değil, bir sorunun yinelenmesiyle, üstelik de gerçeküstücü bir biçimde, kafalarında şapkalarıyla gerçekleşir. (Nasıl olup da şapkalarını giydiklerinin öyküsü hoştur: Hepburn'ün şapkasını takışı, Tracy'nin verdiği önemli ve özel bir armağanı yeniden kabul etmesi anlamına gelir. Tracy'nin şapkasını takmasıysa, Hepburn'ün şapkasını takmasını tasdik eder. Tracy şapkasını hiç düşünmeden, başka bir adamın bir hanımefendinin yanında şapkasını çıkaracağı biçimde takar. Bu çift, nezaketi kendi aralarında yeniden icat etmektedir.)

Klasik komedilerdekinin aksine, farklılık düşüncesine gülmedeki eşitlik, varılan bu noktalarda genel anlamda hiçbir yeni uzlaşmanın mümkün olmadığını garantilemeye yeter. Zira toplum kadınlara erkek arasındaki farkı metafizik bir tartışmanın konusu olarak görmez, bu farkın ne olduğunu bildiğine inanır. Dolayısıyla bu yapı içindeki esas çift, bu sonuca toplumun desteğiyle değil, toplum için-

de kendi başına varacaktır. Eşitlik komedisi aynı zamanda mahremiyet komedisidir; karakterlerin yalnız olmaları kadar olmamalarından da kahkaha üretir. Bu anlarda özellikle de eski kuşak mevcut olmayacaktır. Bu kuralın çiğnendiğinin hissedildiği yerlerde, örneğin *Philadelphia Hikâyesi*'nde, söz konusu an çok kısa kesilmiştir; nikâh törenindeki sözde mevcudiyetimiz, bir dedikodu fotoğrafına baktığımızın gösterilmesiyle elimizden alınır. Buna karşılık, mahrem finalin çekim gücü, yönetmeni filminin bunu hak ettiği yanılgısına sürükleyebilir. Aklımda George Cukor'ın bir öpüşmeyle biten filmi *Tatil / Holiday* var. Bu filmin finali, hangi açıdan bakarsanız bakın yanlış görünür ve bir tür kural ihlali hissi verir. Grant açısından, Hepburn açısından, ama özellikle de kendilerinden büyük arkadaşları açısından; yani bu film özelinde, geleneksel dünyaya duyulan sempatiden dolayı gösterilen, genç çiftimize alternatif bir toplumsal dünya sağlayan ve bu yüzden de orada olmayı hak eden, varlığı zorunlu görünen çift açısından bir kural ihlali. Bunu laf arasında belirtmemin bir nedeni, son kucaklaşma konusunu incelerken bir başka kanıt ortaya koymak. Diğer bir nedeni de bu finalin yanlışlığının, karakterlerin psikolojik gelişimindeki bir eksiklikle açıklanamayacağını (çünkü gelişimlerini tamamlamışlardır), son kucaklaşmaya dair genelgeçer bir film konvansiyonuna başvurarak da mazur gösterilemeyeceğini ileri sürmek (çünkü birincisi, böyle bir konvansiyon yoktur; ikincisi, daha da önemlisi, söz konusu yanlışlık bu anlatım yapısını kırmaktan kaynaklanmaktadır).

Benim eşitlik komedisi adını verdiğim türden belirli bir yapı gerçekten var mı? Eğer varsa, bu yapının *Tehlikeli Bebek*'teki tematik ya da sistematik alegoriyle nasıl bir bağlantısı var? Söz konusu yapı, Bebek'in kim ya da ne olduğunu, bir Bebek'in nereye ait olduğunu, nereden geldiğini anlamamıza nasıl yardımcı oluyor?

Burada etkin olduğunu hissettiğim belirgin yapıyı bir kenara bırakıp doğrudan doğruya, işleyişteki cinsellik anlayışını yorumlamaya girişebilirim, özellikle de bunun belirsizliğini ve istikrarsızlığını: Bu iki kişi arasındaki ilişki şu anki haliyle süremez. Bu noktada şu verileri bir araya getirmek istiyorum: Bir, gerçek ve alegorik potansiyelleri arasında bir oyun olarak ifade ettiğim bazı konuşma ve davranışların dokusu; iki, ana karakterlerin davranışlarının bir dizi oyun-

dan oluştuğu ya da oyun niteliği taşıdığı hissi (golften tutun da, zenginlerin camlarına taş atmaya, liderini takip et ve saklambacın çeşitlemelerine, giyinme oyunu ve evcilik oyununa, saklanan nesneyi bulmaya kadar, hepsi de brontozorun kuyruğunu iğneleme çerçevesinde gerçekleştirilen oyunlar); üç, kadın oyunları severken erkeğin isteksizce oynaması ve oyunlar ilerledikçe sürekli küçük düşmesi; dört, çevrelerindeki herkese karşı davranışlarındaki gizem (Grant'ın, tekrar tekrar gözlerinin önünden kaybolduğu Bay Peabody'ye, nişanlısına, Susan'ın halasına, halanın binbaşısına ve aşçısının kocasına, psikiyatriste ve şerife ve hatta Bebek çiğ çiğ yesin diye on beş kilogram et aldığı kasaba karşı davranışlarındaki anlaşılmazlık).

Böylesi veriler belirli bir çocukluk dünyası temsili, yani çocukluğun ergenlik öncesine denk gelen ve çocuksu cinsel merakın, yeni psikolojik talepler ya da içgüdüler ortaya çıkıp da onu yeniden uyandırana kadar bastırıldığı ve Freud'un "gizlilik" dediği evresini oluşturuyor. Bu filmde, başarılı ve sağlıklı bir biçimde çözümlenebilmesi için yeniden uyanan o merakı tatmin etmeyi gerektiren, insanın zekâsının ya da düşünme becerisi ve özgürlüğünün kaderini belirleyen bu evrenin sınırlarını aşmaya çalışıyoruz. İkili arasındaki masumiyet ve gizlilik havası, ima edilen cinselliğin apaçıklığı ya da daha doğrusu cinselliğin sadece en basit mekânini ilgilendirir görünen bulmacalar bu evreyi doğruluyor. Çevrelerindeki komik tipler toplamasının üyelerinin –yalın bir biçimde söylersek– tam olarak gizemli değil ama yabancı ve asexüel, değişmeyen rutinleriyle grotesk, kazanılmamış para ve haksız yasakların kaynağı olan birer erişkin biçiminde gösterilişi de yine bu evreyi doğruluyor.

Bu evrenin böyle temsil edilmesi, ikilinin birbirlerine ve dünyaya karşı tatmin edici bir sonuca ulaşmasının, ikisinin de "evlilik" olarak adlandırdığı noktaya gelmesinin önündeki iki engeli ortaya koyuyor. Erkeğin rüyadan uyanmasının ("Hareket edemiyorum") ve kadının kaçık rolünü bırakmasının ("Aklıma ilk geleni yaptım sadece") önünde iki soru duruyor. Birinci soru: Cinsel mutluluğun bedeli yetişkinlikse, bu adil bir bedel mi? Eğer çevremizdeki yetişkinler bize hazırlanan geleceği temsil ediyorsa, çocukluktan neden ayrılalım ki? İkinci soru ise şu: Eğer bekâret belirli bir noktada küçük düşürücü, gülünesi bir şey haline geliyorsa, bekâreti geride bırak-

mak neden küçük düşürücü ve gülünesi oluyor? Cinselliğin o kadar övülen zevkleri neden bu kadar gülünç ve tehlikeli oluyor? Ormandaki takipleri sırasında ikili, ayın aydınlattığı bir noktada, birbirlerinin kollarında gırlayıp yuvarlanan Bebek ile George'arastlıyor. Kendi hallerini de böyle gören kadın, rahatlar ("Aa, bak, birbirlerini sevdiler" – oysa daha önce kendisine Bebek'in köpeklerden hoşlandığı söylendiğinde, bunun köpekleri sevdiği anlamına mı yoksa onları yemeyi sevdiği anlamına mı geldiğini bilmediğini söylemişti); erkeğe mutsuzdur ("Az sonra interkostal klavikülam ebediyyen yok olup gidecek"). Aynı şekilde, bence burada komediyi yaratanın, evlilik içinde aşkın, evli çiftler arasındaki romantizmin fiziksel gereklerine gülme; bu konu üzerine iki bin yıldan uzun bir süre boyunca ortaya koyulmuş sayısız başyapıta karşın, evliliğin cinsel tatmini neden ya da ne derece meşrulaştırdığı konusunun hâlâ açık olmadığıнын fark edilmesine gülme gereksinimi ve bunun gerçekleştirilmesi olarak değerlendirmek mantıklı olacaktır. (Artık bu tür komedilerin yapılmaması belki de bu konuyu rafa kaldırdığımız ya da iyice afişe edip yok ettiğimiz anlamına geliyordu.) Dolayısıyla, Connecticut ormanındaki yaz gecesini nikâh törenine hazırlıktan ziyade, nikâh gecesinin bir alegorisi ya da o geceye dair bir rüya olarak görmemiz gerekiyor. Bir rüya görüyormuş gibi hisseden Grant, bir noktada neredeyse uyumakta olduğunu açıklıyor: "Bugün yaptıklarımı gözlerim kapalı olarak da yapabilirdim." (Ritz sekansının son kısmının başlangıcında şöyle demişti: "Hadi bir oyun oynayalım. Ben gözlerimi kapatıp ona kadar sayayım, sen de bu arada gitmiş ol.") Bebek'in ormana kaçtığını fark etmelerinden az önce de Grant, uyur-gezer gibi davranır, yemek masasından kaskatı biçimde kalkar, elindeki çorba kaşığına ağzına götürmek üzereyken kaldığı noktada tutarak yürür, evden çıkan George'un peşine takılır.

Ne var ki, bu tür düşünceleri yerinde bulsam da, bana pek çok şeyi hesaba katmıyorlarmış gibi geliyor. Özellikle de bu anlatının başlangıcı ve sonunu, neden özellikle bu çiftin, evliliğe giden yolda tam bu engellerle karşılaştığını açıklamıyorlar. Bunun da ötesinde, evlenmek değil serbest kalmak, boşanmak peşindeki bir adamın hikâyesini anlatır görünen olay örgüsünün genel gidişini dikkate almıyorlar. Olay örgüsüne bakarsak Grant'in Bayan Swallow'la nişa-

nına gidebilmek için Hepburn'den kurtulmaya çalıştığı söylenebilir. Ancak bu yorum, olayları deneyimleme biçimimizle hiç de uyuşmuyor. Açılış sahnesine dikkat edersek, olaylar pekâlâ Grant'ın Bayan Swallow'dan kurtulma çabası olarak da tanımlanabilir. Zira Bayan Swallow, "ev hayatının getirdiği *hiçbir* ayak bağını peşinde getirmeyecek (yine aynı sözcük – *entail*) bir evlilik vaadi ya da tehdidi sunmuştur. Bu vaat ya da tehdidin ardından, Grant kısmetinin peşinden gider.

Kısacası *Tehlikeli Bebek*, evliliğin geçerliliği ve evlilik bağının hakikiliği konularındaki soruyu, yeniden evlilik komedisi türünde görüldüğü biçimiyle ortaya koyuyor. Bu sorunun yanıtı yeniden evlilik komedisi yapısının yanıtına katkıda bulunur, kendi özgün mizacını ekler. Bu yapıya göre, evliliğin geçerliliği tekrara ve yeniden evlenmeye istekli olmaya bağlıdır. Bu sonucun işlevi, çifti geçmiş hayatlarında birlikte yaşadıkları belirli bir noktaya götürmektir. Yeni bir yemine gerek yoktur; tek gereken, bir biçimde kesintiye uğramış bir eyleme geri dönmek, baştan başlamak değil de yeniden başlamak, ipin kaçan ucunu bulup devam etmektir. Biraz daha metafizik bir biçimde ortaya koyarsak: Sadece zaten evli olanlar gerçekten evlenebilir. Sanki evli olduğunuzu boşanamayışınızdán, yani yaşamlarınızın ayrışmamasından anlırsınız. Aşkınızın şansı varsa, bunu anlamanız kahkahalara yol açacaktır.

Tehlikeli Bebek bu yapının iki özelliğini paylaşıyor, daha doğrusu abartıyor. Birincisi, sevişmeyi durdurulmuş, yarıda kalmış bir veda olarak öykülüyor. Daha özel olarak da, aşkın uyanışının erkeğin translara girmesine ve bedeninin kontrolünü kaybetmesine, özellikle de her yerde düşüp bir şeyler kırma riski taşımasına yol açtığına dair komedi konvansiyonunu buna ekliyor. Daha önce gördüğümüz gibi, *Kadının Fendi* bu konvansiyonun bir başka ustalıkla uygulamasını yapıyordu. Kolay kolay küçük düşürülemeyecek olan Spencer Tracy bile, türün gereği olarak bu onur kırıcı durumları kabullenmek zorunda kalıyordu. İkincisi, *Tehlikeli Bebek* sürekli yinelemelere başvuruyor. Sözel yinelemelerin ve başlangıçla bitişteki canlı tabloların ötesinde; Grant'ın "Bir dakika sonra sizinle olacağım Bay Peabody," dediği iki çıkışın, çalıntı arabalarla gerçekleştirilen iki kaçırma olayının, saygın insanların ikinci kat pencereleri-

nin altındaki iki serenat sahnesinin, iki golf topunun, üstü açılır iki arabanın, iki çantanın, iki kemiğin ve iki bükülmüş şapkanın ötesinde, tüm bunları taçlandıracak biçimde, Connecticut'ta iki leopar olduğunun keşfi söz konusu. Öyleyse bana kalırsa, bu yapıyı yeniden evlilik türünün şöyle bir yorumu olarak görmek gerekir: Ana karakterler evliliğin kendi kanıtını gerektirdiğine ve dışarıdan gelecek herhangi bir şeyin onun geçerliliğini gösteremeyeceğine dair örtük anlayışı kabul ederler. Ayrıca buradaki mizah, ilk sıçramanın gerekliliğini anlama, altüst etme ya da kendilerini bu zorunluluktan kurtarma ve doğrudan doğruya bir teyit mertebesine ulaşma çabalarından kaynaklanıyor. Sanki birlikte oldukları yaz gecesini ilk ya da ikinci görüşte âşık olmakla değil de, sadık kalmak isteyecekleri paylaşılmış ve yitirilmiş bir geçmiş icat ederek birbirlerinin çocukluk aşkı haline gelmekle geçiriyorlar. (Filmin sonunda bulundukları mekân, diğer yorumlarla çelişmeksizin, bir ağaç evi ya da bir kulübe olarak da algılanabilir.) Bu, tarihöncesinin yeniden inşa edilmesidir. Bu çabanın başarısız olması ihtimaliyse pek de komik değildir. Özellikle Grant hiç gülmez.

Sonuçta ortaya çıkan tablo sadece Grant'in açılıştaki görüntüsünün değil, aynı zamanda epilogdan önceki son sahnenin kapanışındaki görüntünün de bir tekrarı ya da yorumlanmasıdır. Bu son sahne de Grant ikinci leoparla, vahşi bir katil olanla karşılaşır; bu kez doğru bir aleti, bir hayvan terbiyecisi aletini kullanarak hayvanı yavaş yavaş bir kafese, daha doğrusu bir hücreye sokar, ki bu tam da daha önce Hepburn'un kapatıldığı hücredir. Erkeğin terbiyecisi ve kurtarıcı rolünü oynadığı bu son oyunda, kadın erkeğin arkasında durmaktadır. Zaferlerinin ardından adam kadına yüzünü dönüp bir şeyler söylemeye çalışır ve bilincini kaybederek kadının kollarına yığılır, ki bu da ilk kucaklaşmalarıdır. Kadının onun tüm ağırlığını bu kadar rahat taşıması, bizi biraz da şaşırtır. Komedilerde olduğu üzere, doğa kendi yolunu bulmuştur.

Bu alt-sonuç, bir tür sinemasal ya da gramatik şaka üzerine kurulmuştur. Bu bölümde leoparların birinden diğerine geçerken sürekli olarak kesme yapılması, iki leoparın hiçbir şekilde aynı kare içinde gösterilmediğini vurgular. Nitekim bu kurmaca anlatıda iki leopar olsa da, sinemanın gerçekliğinde tek bir leopar olduğunu; bu

Bebek'in biri evcil diğeri vahşi, ya da biri gizli diğeri uyarılmış olmak üzere iki farklı yaradılışı bulunduğunu ifade eder. Bir erkeğin, bilincinin yıkılmasına izin verecek cesareti toplayarak bilinçlendiğini gösteren bir masumiyet transına girmesini sağlayan, işte bu bilgi ve kabullenıştır.

TEHLİKELİ BEBEK'i seven ya da sevmeyen bir kısım insanın ortak görüşü, filmin bir tür fars olduğudur. (Evliliğin barındırdığı mizahla uğraşırken fars kavramına bir biçimde gereksinim duyulacağını inkâr edemeyiz.) Ancak bu fars kavramının kaynağı diyelim ki 19. yüzyıl Fransız tiyatrosunun kimi başarılarıysa, diğer bazı kavramlar gibi bu kavram da sinema açısından tanımlanmamıştır. Bu eserlerin filmler için bir kaynak teşkil ettiğini yadsımıyorum, fakat bu durumun bizi bir kaynağın ne demek olduğu, neden, nasıl ve ne aracılığıyla kullanıldığı gibi konuları düşünmeye yönelttiğine dikkat çekiyorum. Howard Hawks'ın ya da eserlerini yönettiği yazarların filmin adında Feydeau'nun *On purge bébé* (Bebek Müshili) adlı eserine gönderme yaptığını, hatta o eserin Feydeaucu bir çevirisini yaptığını söylemek yanlış olmaz. Bu hiçbir şeyi çözmesede, şu soruları akla getirir: *Tehlikeli Bebek*'teki diyalogların, karakterlerin, mekânların ya da cinsellik ve evlilik temalarının hiçbirinin işlenişi Feydeau'daki gibi olmadığına göre, böyle bir kaynak neden, nasıl ve ne aracılığıyla kullanılmaktadır?

Verilebilecek yanıtlardan biri, sorunun kendi yanıtını içinde barındırdığını, *Tehlikeli Bebek*'i *Tehlikeli Bebek* yapanın tam da Feydeau'nun yaklaşımını olumsuzlaması olduğunu göstermeye girişebilir. Bu da, (bu tür) farsın olumsuzlanmasını ya da kurtuluşunu, yani evlilik bağının evliliğin yeniden romantize edilmesine eklemlenmesini ya da ondan koparılmasını beraberinde getirebilir. Üstü kapalı bir toplum eleştirisi ikincide birincidekinden daha mı az olurdu? Topluma yönelik eleştiri salt olmasa da indirgenemez biçimde açık bir mutluluk talebine dayandırılmazsa, hayır. Feydeaucu komedi, karakterleri adına bu talepten vazgeçer. Hawksçı komedi ise, karakterlerinin bilinç mücadelesi aracılığıyla, bu talepten vazgeçen bir toplumun çıldırmış olduğunu, açık mutluluk arayışının her top-

lumsal düzen için geçerli bir sınav, hatta tehdit olduğunu hatırlar. (Feydeau ve Hawks kavramsal açıdan, evlilik kurumunun ve dolayısıyla zinanın işlevinin Katolik ve Protestan yorumları kadar birbirlerinden uzaktırlar.)

Sinemada teatral "muamelelerin" "olumsuzlanmasını" mümkün kılan nedir? Örnek olarak karakterlere yapılan muameleyi ve sinemanın, canlandırdığı karakterden çok oyuncunun kendisine öncelik verme yönündeki doğal eğilimini ele alalım. Oyuncuya öncelik verme, ilk iki sahnenin kapanışında yer alan ve sahneyi sonlandıran "Bir dakika sonra sizinle olacağım Bay Peabody," sözlerinin yineleşiyle tasdik edilir. Bu sözler müstehcen bir Londra müzik salonu baladının –elbette bir kadın tarafından söylenen– nakaratı gibi ölçüye uygun olarak tekrarlanmaktadır. Bu, çiftin restorandaki döner kapıdan çıkıp gidişlerindeki *ustalığa* verdiğimiz tepki için uygun ortamın hazırlanmasına katkıda bulunur. (Sahnedeymiş gibi davranmaları, yürüyüşün orta yerinde önünden geçtikleri, şaşkın şaşkın bakan –ve tiyatrodaki seyircinin işlevini üstlenen– Bay Peabody'nin gösterildiği kaydırmalı çekime yapılan kesmeyle doğrulanır.) Bükülmüş bir şapkayı selam vermek için havada hafifçe geriye doğru tutmayı gerektiren bu çıkışın ağırlığı, ancak Cary Grant gibi vodvil deneyimi ve ustalığı olan bir insan tarafından sağlanabilirdi.

Tehlikeli Bebek, fars ve vodvilden yararlanması ve bunlara gönderme yapmasının yanında, filmlere de gönderme yaparak bir film olarak bağımsızlığını savunur. Hapishane sahnesinde Grant'in sarf ettiği "Tüm bunları eski filmlerden uyduruyor," sözlerini duyduğumda, kendi kendime söz konusu eski filmlerin neler olduğunu sordum. (John Ford'un bu filminden önce çektiği *Herkesin Dilinde* / *The Whole Town's Talking*'de benzer bir hapishane sahnesi vardır.)¹ Fakat elbette insan Hawks'ın ne yaptığını gayet iyi bildiği bir filmde, neden bu göndermeyi bu şekilde kullandığını sormadan edemiyor. Bu sözler, sinemanın ya da belirli bir film çekme tarzının doğasını derhal itiraf ediyor: Aslında tüm bunları eski filmlerden uyduran,

1. Bu yanıtı, yazının önceki versiyonunun sunumunu yaptığım New York konferansında Andrew Sarris vermişti. Ben John Ford'un söz konusu filmini görmedim.

yönetmenin kendisidir. (Örneğin Hitchcock da *Tehlikeli Bebek*'in sonunu *Gizli Teşkilat*'ın sonuna eklemlemiştir. Grant'in güçlü eli ve bileği burada da bir kadını düşmekten kurtarır. Grant'in kadını çektiği kaya çıkıntısı, Grant'in yatağıdır.) Ya da şöyle diyelim, bir yönetmen belirli *tür* filmler yapar; ya da bir yönetmen bir akrabalık labirenti içinde veya böyle bir labirenti keşfetmek için çalışır. En azından bu yönetmen öyle yapıyor ve mirasını talep ediyor. Kısacası Grant, Hepburn'ü belirli bir yönetmenlik işlevi açısından tanımlıyor. Bunun sonucunda filmin izleyicisi, kendisiyle film ve yönetmeni arasındaki ilişkiyi, Grant'in Hepburn'le kurduğu ilişkiye bakarak çıkarsamak durumunda kalıyor. (Dolayısıyla eleştiri, sonuçta kişisel bağlanmayla ilgili bir mesele haline geliyor! İşte tam da bu yüzden, sinemayı ele alırken kuramsal bir konum almamız gerekiyor!) Ben aslında Grant'in Hepburn'e yakınlığının kişisel bağlanma üzerine bir çalışma alanı sunacağını düşünmüştüm. Her halükârda, bir eleştiri kuramı, kişisel bağlanmaya dair bir kuramın parçası olacaktır. Buna insanın kurama, yani düşüncede yaşanan bir trans haline bağlanması da dahildir.

Böylece bu filminden cesaret alarak, film hakkındaki okumamı, ona olan bağlanışımın etkilenen yorumumu yeniden gözden geçirmek konusundaki istekliliğimi, kararlılığımı ilan etmiş oluyorum. Hem bağlanışların hem de hoşnutsuzlukların yeniden gözden geçirilmesi, eğitimin –en azından erişkinlere yönelik eğitimin, insanın kendini yetiştirmesinin– temel amacı olmalı. Bu film özelinde, Grant/David'in Hepburn/Susan'la ilişkisi üzerinden ilerleyeceğime göre, film hakkındaki fikirlerimi ifade ettiğim herhangi bir verili biçimin orada olanlara ve olduğunu hissettiğim şeylere uygunluğunu sınamadan önce ve sınamanın ötesinde, bu ilişki konusunda benim neyi bilip neyi bilmediğimi, ayrıca Grant'in neyi bilip neyi bilmediğini sormam gerekiyor. Bu sorunun Grant için aldığı esas biçim özetle şöyle: Burada ne işim var, yani bu ilişkiye nasıl girdim ve bu ilişkiyi neden sürdürüyorum? Bu, sürekli olarak Grant'in kafasını meşgul eden bir soru. Bu yüzden izleyicisi olarak ben de aynı soruyu onun filmiyle kurduğum ilişki için sormak durumundayım. Örneğin, filmin hoşuma gittiğini söylemek yeterli olmayacaktır; bu itiraf ne kadar gerekli olsa da, bu duygu onunla kurduğum ilişkinin

gerektirebileceği zahmete katlanmaya ya da ona odaklanmanın bana başka ilgi alanlarına ya da sorumluluklara mal olmasını meşrulaştırmaya yetmeyecektir. Benden filmde hoşlanmadığımı söylemem beklense bile, bu da yeterli olmayacaktır; çünkü belki de hoşlandığım şeylerden de hoşlanmadığım şeylerden de sık sık etkilendiğimden dolayı, onları o kadar da iyi bilmiyorumdur – eğer bu film iyi bir filmse, ben izin verdiğim sürece onunla kurduğum ilişki hakkında nasıl düşüneceğimi öğrenmeme yardımcı olabilmesi gerekir.

Daha önce, bu anlatının, bütünlüklü bir açıklamanın komedi biçiminde tumturaklı bir prolog kısmına sıkıştırıldığı bir ritme sahip olduğunu gösterirken, kahramanın kısmetini aramak üzere ayrıldığını belirtmiştim. Grant'ın bu kısmete verdiği ilk ad, türün uzlaşımalarına gayet uygun bir biçimde "bir milyon dolardır"; ancak arayışı sırasında bulduğu ilk şey, arayışını sonlandıran ve rastlantı olmayan rastlantıların ilki, bir anda yeşilliklerin içinden fırlayan ve bir milyondolar gibi görünen, tuhaf bir biçimde yalıtılmış atletik bir kadınla düşülen bir anlaşmazlık oluyor. (Kameranın Katharine Hepburn'ün bedenine duyduğu ilgi –Hepburn'ün fiziğine güvenmesini serinkanlı bir zekâ olarak yorumlayışı– Hepburn'ün George Cukor'la gerçekleştirdiği komedilerdeki kadar, Hawks'ın yönettiği bu filmde de tatmin edilmiştir. Buradaki kahramanın bu Artemis'le yaşadığı kargaşa filmin başından sonuna, gerek bu ödülü verecek olanların gözünde Grant'ın değerini düşürdüğü için, gerekse ikisi aynı milyon doların peşinde olduğundan, Grant'ın hayalindeki kısmeti riske atar. Yine de Hepburn sonunda bu parayı tüm diğer kısmetlerle birlikte ona bağışladığında, Grant yine de tatmin olmamış görünür. Parayı, kaybolan kemiği ve kızı alır ama yine de mutlu değildir. Ne düşünüyor olabilir ki, diye sorarız. Neden hâlâ böylesine katı, inşa ettiği devasa yapı neden hâlâ hatalı? Şöyle mi düşünüyoruz: Bu güçleri, sanki Hepburn'ün çeyiziymişçesine onun elinden kabul edemiyor; çünkü bunları ona bağışlama hakkını kabul etmekle Hepburn'ün otoritesini, kendi kendisinin babası olmasını da kabul etmesi gerekecek. Ya da şöyle mi: Tıpkı hâlâ cinselliği düşünemediği gibi (belki tam da bu yüzden) parayı da düşünemiyor. Ya da belki de cinselliğin kaderiyle paranın kaderi birbirine öylesine bağlı ki, birinden kurtulana kadar diğeri konusunda da özgür olamaz mıyız? Belki de Luther'in, Marx'

ın ya da Freud'un gösterdiği gerekçelerle, paranın pislik olduğunu düşüneceğiz. Kendimi Nietzsche'nin mutluluk hakkımızı ve mutluluk arayışımızı sorgulama noktasına gelişimizden bahsederken fark ettiği şeyi düşünürken buluyorum ve bu komedilerin bizi bir kez daha bu konuyu düşünmeye davet ettiğine inanıyorum. *Ahlakın Soykütüğü* kitabında Nietzsche, bu bastırılmış hakkın bir sonucunun çilecilik idealinin inşası, yani bizim "düşünür"den anladığımız şey olduğunu belirtir. Bizi, ona göre Luther'in evliliğinde temsilini bulan duyusallığımızı cesaretle benimsemeye davet eder. Bu rahip için kutanma kadar evlenmek ve evlilik düşüncesi de sorgulanmaya açıktır. Yeniden evlilik türünün, evlilik fikri üzerine örneğin *Pagan Servitude of the Church* (Kilisenin Pagan Esareti) kadar derin düşündüğünü söylemiyorum. Bu konulardaki kamusal söylemimizin eskisi kadar derin olmadığına kuşku yok. Söylemek istediğim, yeniden evlenmek isteyen insanları betimleyen bir yapının kaçınılmaz olarak evlilik fikri hakkında düşünen insanları resmettiği. Bu, söz konusu filmlerin her birinde, başkarakterlerden birinin ya da her ikisinin, vaziyetine soyut, kuramsal bir açıklama getirmeye çalışmasıyla açıkça dile getiriliyor. (Türümüzün temel filmlerinden *Korkunç Gerçek*, açılışında dile getirdiği evliliğe inancın zorunluluğuna karşılık, sonunda yer alan aynılık ve farklılık konulu felsefi diyaloguyla bunun en incelikli örneğini barındırıyor.) Filmlerin aforizmaya benzettiğim özel bir sonuçsuzlukla bitmesinin nedeni de bu. Hayatımızdaki hiçbir şey, hayatımıza bakışımızdaki mesafe kadar komik değildir. Bitmeyen meseleye gelince, evliliğin meşruiyet kaynağı olarak resmedilen mutluluk hakkı, Hollywood konuşmayı öğrenirken ulusumuzun yönelmeyi umduğu bir konuydu – kamu önünde ilan edilen mutluluk arayışı hakkımızın kendisi yeterince aşikâr değilmiş gibi.

Tehlikeli Bebek'in ortalarına doğru, Grant/David bu kadınla neden ilişkiye girdiği ve bu ilişkiyi neden sürdürdüğü sorularına geçici ama açık bir yanıt buluyor; kendisini hipnotize etmedikçe, ve parlak bir nesneyi gözlerinin önünde tutup sallamadığı sürece kadının "önerilerini" kabul etmeyeceğini ilan ediyor. Kendi trans halinden onu sorumlu tutuyor, bundan dolayı onu suçluyor. Filmin sonu –Howard Hawks'ın sallanan parlak nesnesi– kahramanına daha iyi bir yanıttan ziyade, soruyu bırakıp gidebileceği bir konum sunuyor.

Kapanıştaki kucaklaşma öncesinde Grant, şöyle bir şey mırıldanıyor: "Aman Tanrım, hay Allah, neyse artık." Diğer bir deyişle, buradayım, bu ilişki bana ait, bu ilişkiden çıkaracağım anlam hayatımdan çıkaracağım anlamın bir parçası, bunu kucaklıyorum. Fakat Hawks'ın nesnesinin bitişi bana, yani izleyicisi ve öznesine biraz daha fazlasını ve azını sunuyor: Eğer film(i) beni uyandırmak yerine hipnotize ediyorsa, o zaman ben komik olmayan bir dünyanın budasıyım ve bu da hem gülünesi ve büyüleyici bir konu hem de değil. Ve sorumluluk da her halükârda bana ait. Bu sorumluluğu kucaklıyorum.

4

ÖNEMİN ÖNEMİ

Philadelphia Hikâyesi



Peki üçünün fotoğrafının zaten bir tür düğün fotoğrafı olduğuna dair bir kuşkumuz yok mu hâlâ? – *Kral Lear*'ın sonunda Edmund'ın delirmişçesine haykırdığı gibi, "İkisine de bağlıydım. / Şimdi bir anda üçü de evleniyor".

Filmin Özeti

- 1 Film bir kır sahnesiyle açılır. Yeşillikler içinde lüks bir malikâne vardır. Bir kesmenin ardından, C. K. Dexter Haven'ı (Cary Grant) kapıdan çıkarken görürüz; öfkeli gibidir; yolculuğa çıkmak üzere şapkasını takmış, bavullarını hemen kapının önünde bekleyen otomobile taşımaktadır. Arkasını dönüp kapıya baktığında, üzerinde geceliği, yüzünde o sessiz küçümsemesiyle Tracy Lord'u (Katharine Hepburn) görür; Tracy'nin elinde anlaşılan Grant'in unuttuğu bir golf sopası çantası vardır. Hepburn sopayı havaya kaldırdığı dizinde kırarak ikiye böler (o güzel zamanlarda golf sopalarının gövdeleri ahşaptan yapılıyordu) ve sopanın parçalarını Grant'in ayaklarının dibine fırlatır. Grant elindeki valizleri yere atar, büyük bir hışımla Hepburn'ün peşinden gider, yumruk atmak üzere elini kaldırır ama bunun yerine onu evin içine doğru iterek yere düşürür.
- 2 Ekranı "İki Yıl Sonra" yazısı kaplar. Aynı evin içinde, Lord ailesinin üç kadını –anne, Tracy ve henüz ergenliğe girmemiş olan kız kardeşi Dinah– Tracy'nin yaklaşan düğününü tartışmaktadır. Tracy, Tina Mara adlı dansçı bir kızla ilişkisi olduğu ortaya çıktığı için babasının düğüne katılmayacağını düşünmektedir. Dinah, Tracy'den duyduğu bir deyişi kullanarak, bu durumun iğrenç olduğunu söyler. Annesi Dinah'dan "iğrenç" sözünü kullanmamasını ister, çok gerekirse "kötü" sözcüğünü kullanabileceğini söyler; bununla beraber Dinah'yla hemfikir olduğunu da itiraf eder.
- 3 Aile çiftliğinin ahırında Tracy, Dinah ve komşuları Willie Amca (Roland Young) Tracy'nin nişanlısı George'u (John Howard) beklemektedir. Yükselişteki bir halk adamı olan George tam bir kalastır. Yeni aldığı kıyafetiyle ata binmeye çalışırken ne kadar acemi bir binici olduğunu hemen belli eder.

- 4 *Spy* dergisinin merkez bürosunda, derginin yayıncısı Sidney Kidd (Henry Daniell), arkadaşlarının Mike diye hitap ettiği Macauley Connor'a (James Stewart) Tracy Lord'un düğününün haberini yapma görevini, Liz Imbrie'ye de (Ruth Hussey) bu haberin fotoğraflarını çekme görevini verir. Dexter bu iki gazeteciyi Tracy'nin orada olmayan erkek kardeşinin arkadaşları olarak tanıtarak basına kapalı olan düğüne girmelerini sağlayacaktır.
- 5 Dexter'la birlikte eve gelen Mike ve Liz güney salonuna alınır. Mike aşırı derecede zengin olanların varlığından ve zevkinden duyduğu hoşnutsuzluğu ortaya koyar.
- 6 Bayan Lord ve kızları evin diğer tarafındaki güneşli bir odadayken dışarıdan gelen bir ısıklık sesi Dexter'ın döndüğünü haber verir. Dexter'a düğüne az kaldığını, ortalarda görünmesinin pek uygun olmadığını hatırlatırlar. Dexter Tracy'yle yalnız kalınca, Sidney Kidd'in Tracy'nin babasıyla Tina Mara adındaki dansçı kız hakkındaki skandal yaratacak haberi yayımlamaması karşılığında, *Spy* dergisinden gazetecilerin düğünü haber yapmasını ayarladığını söyler.
- 7 Tracy davetsiz misafirlerini karşılama işini bir gösteriye dönüştürür; gazetecilerin ağzından laf almaya çalışır ve onların hakkında, gazetecilerin onun hakkında bildiklerinden çok daha fazlasını öğrenir.
- 8 Willie Amca gelince, Tracy onu Mike ve Liz'e babası olarak tanıştır. Daha sonra babası beklenmedik bir biçimde ortaya çıkınca onu da Willie Amca olarak tanıtır. Yalanı ortaya çıkmasını diye, babasını bir köşeye çekip öyle suçlar.
- 9 Mike, Dexter'ın büyükbabasının yaptırdığını öğrendiğimiz halk kütüphanesinde, kısa öykülerden oluşan kitabını okuyan Tracy'ye rastlar. Tracy ona, şairane bir ruhu sert bir görünüşle saklamaya çalışmanın ne demek olduğunu gayet iyi bildiğini söyler.
- 10a Tracy ve Mike, Lord ailesine ait geniş bir parktan geçerek ailenin yüzme havuzuna yürür. Burada yan yana soyunma odalarında, Tracy Mike'a yazmak için yazlık evini kullanmasını önerir, Mike bu teklifi geri çevirir.

- 10b** Sahneye Dexter girer, masaya bir paket bırakır. Tracy'yle Dexter özel meselelerden konuşmaya başlayınca Mike gitmeye yeltenir ama Tracy kalmasını ister. Mike'ın gözü önünde, Dexter Tracy'yi soğukluğundan ve insani zaaflar (örneğin Dexter'ın içmesi, yani "büyük susuzluğu") konusunda ki hoşgörüsüzlüğünden dolayı azarlar. Tracy bu alışkanlığının onu itici kıldığını söyleyince, Dexter da bu konuda kendisine destek olacağına azarlamaktan başka bir şey yapmadığını söyler Tracy'ye.
- 10c** Mike gitmiştir, George gelir gelmez Dexter da gider ve Tracy de tek başına havuza girer. George partiye geciktiklerini söyler, paketini açıp Dexter'ın hediyesini yüzünde bir küçümseme ifadesiyle havuzun yanına getirir. Tracy, bu hediye'nin Dexter'ın balayları için tasarlayıp inşa ettiği teknenin bir maketi olduğunu söyler. Havuzdan çıkınca da acı çeker gibi "Ah, bu dünyada bir işe yaramak!" der. Bunun üzerine George Tracy'ye bir şato yapıp ona uzaktan tapınaacağını söyleyince, Tracy "Hadi canım sen de!" karşılığını verir. George yanlış bir hamle yaptığını anlar ve daha sonra oradan ayrılır.
- 11** Tracy'nin annesi ve babası terasta bir şeyler içmektedir. İkisini bir arada gören Tracy, bütün dünyanın hayatlarına bunun sokmasına yol açtığı için, başka kadınların peşinde koşan babasını açıkça suçlar. Babası anlayışsız olduğunu, taş gibi bir kalbi olduğunu, ayrıca kıskanç bir kadın gibi konuştuğunu söyleyerek onu paylar. Tracy savunma refleksi olarak arka arkaya birkaç martini içer.
- 12** Partide George'un suratı asıktır; ilk defa çakırkeyf gördüğü Tracy'nin bu hali –Dexter'ın aksine– George'un hoşuna gitmez. Sarhoş olma yolunda hızla ilerleyen Mike Tracy'yle dans etmek isteyince George'un canı iyice sıkılır.
- 13** Mike bir şişe şampanyayı kapıp limuzinlerin arasında bekleyen bir şoförden kendisini C. K. Dexter Haven'ın evine götürmesini ister. Eve varınca Dexter'ı uyandırır, onun Tracy'yi anlamadığından bahseder ve "ya ben sana bir tane geçireceğim ya da sen bana" der. Kidd'i mahvedebilecek bir şey bildiğini anlatır ve Dexter'ın anlatacaklarını şantaj için kullanmasına izin vereceğini söyler.

- 14 Liz, Tracy ile birlikte Dexter'in evine gelir. Karşı şantaj için kullanılacak hikâyeyi yazma işi Liz'e kalır. Tracy ve Mike evden ayrılır.
- 15 Tracy ve Mike bahçedeki bir çeşmenin etrafında dans eder, şampanyayla viskinin farkı üzerine konuşur.
- 16 Karşı şantaj mektubunu bitiren Dexter ve Liz Lord malikânesine geri döner.
- 17a Tracy ve Mike akıl ile duygular, üst sınıflar ile alt sınıflar arasındaki farklar konusunda tartışır. Daha sonra birbirlerine sarılırlar; bu kucaklaşmayı ikisi de kendine göre yorumlayacaktır.
- 17b Dexter terasta Mike'ı ararken George çıkagelir, suratı hâlâ beş karıştır. Dexter terasta gördüklerinden sonra Tracy ile Mike'ın birlikte yüzüyor olabileceğinden şüphelenir ve George'a oradan ayrılmasını tavsiye eder ama George gitmeyi reddeder.
- 17c Mike "Over the Rainbow" şarkısını söyleyerek, kucağında bir çocuk gibi taşıdığı Tracy'yle birlikte gelir. Dexter Tracy'ye bir şey olup olmadığını anlamaya çalışır.
- 17d Mike Tracy'yi yatırıp döndüğünde George bir açıklama beklediğini söyler, ancak Dexter onu bir kenara iterek (Mike'ın kehanetini gerçekleştircesine) Mike'a bir yumruk atar. George yürüyüp gider, Dexter ve Mike ise dostane bir sohbet başlar. Kamera terasın sarmaşıklarla kaplı sütunu boyunca yükselerek Dinah'nın bütün bu olaylara tanık olduğunu gösterir.
- 18 Dexter'in geçmişte yaşadıkları bir olaya dayanarak tahmin ettiği gibi, akşamdan kalma olan Tracy uyumadan önce olup bitenlerin hiçbirini hatırlamamaktadır. Dexter'in dün geceyle ilgili olarak sordukları Tracy'nin "gözlerini açmaya başlar". Mike saatini kaybettiğini söyleyerek ve Tracy'nin yatak odasında yerde bulunduğu saatin kendisinin olduğunu belirterek bu göz açma işini hakkıyla tamamlar.
- 19 Tracy ihlalinin ne olduğu konusundaki düşüncesini Dexter'a itiraf eder. Dexter bu konunun artık kendisiyle bir ilgi-

si olmadığını, George'u hatırlamasını söyler. Tracy hemen George'a telefon eder ve nikâh töreninden önce, en kısa zamanda gelmesini ister.

- 20** George'un daha önce yazmış olduğu not Tracy'ye ulaşır. Tracy notu yüksek sesle arkadaşlarına okur: George Tracy'nin davranışları karşısında dehşete düştüğünü belirtmekte ve bir açıklaması yoksa nikâhı iptal etmelerini önermektedir. Tracy notun sonuna yaklaşırken George gelir. Tracy'nin söyleyecek sözü yoktur, açıklama Mike'tan gelir; sadece iki kere öpüşmüşlerdir. Duygulanan Tracy "bence erkekler harika" der. Daha sonra Sidney Kidd'in geldiğini ve pes ettiğini söylediğini öğrenirler. Kidd'in orada bulunmasının düğüne ulusal çapta bir önem kazandırdığını düşünen George, fikrini değiştirerek nikâhın planlandığı şekilde kıyılmasını teklif eder. Buna karşılık Tracy George'a sevgi dolu sözcüklerle veda eder ve George bir kez daha gider.
- 21** Mike'ın Tracy'ye evlenme teklif ettiği doruk noktasına ulaşırız. Ancak Tracy, Mike'la bir gelecekleri olamayacağı kanısındadır; Dexter'ın sözlerini bekleyen konuklara tekrar ederken, yani iki yıl önce gelinle damat kaçtığı için mahrum bırakıldıkları düğünü şimdi yapacaklarını söylerken Dexter'ın neden bahsettiğini anlar ve onun teklifini kabul eder. Tracy başnedimesi olmasını isteyince, Liz ona daha önce evlenip boşandığını hatırlatır ve sadece nedimesi olabileceğini söyler. Bu arada Dexter'ın üzerindeki bir damada yaraşır giysiler değildir; Dexter adeta bu düğün özel bir olay değilmiş gibi, daha doğrusu önemini başkalarının anlayabileceği bir olay değilmiş gibi giyinmiştir.

GEORGE CUKOR'IN *Philadelphia Hikâyesi*'nin "yeniden evlilik filmleri" türündeki benzerlerinden belki de en belirgin farkı, iki erkek kahramanı olması, sonunda mutlu olmalarına sevi-neceğimiz iki onurlu ve sempatik adamı barındırmasıdır. Bu ikili mevcudiyetin sebeplerinden biri, iki kahramanın da esas kızla ev-lenmeye uygun bir aday olmasına, ikisinin de kızı sevip saymasına ve kız tarafından sevilip sayılmasına rağmen, türün aralarından sa-dece birini, daha uygun olanını seçtiğini anlamamızı sağlamak, hat-ta bizi buna zorlamaktır. Peki bu seçim neye dayanır? Cary Grant'te James Stewart'ta olmayan ne vardır? Bu konuda aralarındaki fark nedir? Bu sorulara verilebilecek yanıtlardan biri, Stewart'ın yanlış toplumsal sınıfa mensup olması olabilir; ama bu yanıt hatalı değilse de belirsizdir ve bir açıklamaya muhtaçtır. Daha önce belirttiğimiz üzere *Bir Gecede Oldu* filmi, türün, kadınların kendilerinden aşağı bir sınıfa mensup bir erkekle evlenemeyeceklerine dair malum ku-ralın istisnasıdır; tıpkı o filmdeki Clark Gable gibi, *Philadelphia Hikâyesi*'ndeki James Stewart'ın, kadın kahramana kendisini ona verme özgürlüğü kazandıracak dikkat çekici ve gözüpek bir marifet gösteremeyeceği kesin değildir. İnceleyeceğimiz örnekte söz konu-su marifet, kadını sarhoş ettikten sonra onun bu durumundan yarar-lanmamaktır; bu da kadının algısında özel bir dönüşüm yaratacak bağlamı kurmaya yarar. Üstelik, Tracy (Katharine Hepburn) kasa-banın kütüphanesinde Mike'ın (James Stewart) hikâye kitabını oku-yup birbirlerine benzediklerini çoktan fark etmiştir ve ona sert bir dış görünüşün altında gizli bir kırılğanlık taşımanın nasıl bir şey ol-duğunu pekâlâ bildiğini söylemiştir. Ama C. K. Dexter Haven'ı (Ca-

ry Grant) Mike Macauley Conner'dan üstün kılan, filmin başlangıçta yer almamakla birlikte girizgâh niteliği taşıyan bir bölümünde, *Spy* dergisinin ofisinde belirttiği gibi, Tracy Lord'la birlikte büyümüş olmasıdır. *Spy*'ın yayımcısı Sidney Kidd (Henry Daniell), Dexter'—ikisi de daha iyisini hayal etse de— dergide yazarlık yapan Mike'la ve Mike'ın fotoğrafçı olarak çalışan flörtü Liz Imbrie'yle (Ruth Hussey) tanıştırır. Kidd, sebebini açıklamaksızın, Dexter'ın onları haftasonu kutlamaları için Lord ailesiyle tanıştıracaklarını; böylece Tracy ile George'un —"halk adamının", "tam başkan olacak adamın"— evliliğinin sahne arkasını haber yapabileceklerini; *Spy* dergisinin Tracy Lord denen o zorlu ve özel fenomene odaklanan bu haberi—Kidd hayal gücünü zorlar— "Philadelphia Hikâyesi" başlığıyla sunacağını anlatır. Bu bağlamda Dexter'ın Tracy ile birlikte büyüdüklerine dair sözleri ironiyle söylenmiş olup, evliliklerine ve boşanmalarına işaret etmektedir; ancak bir sonraki gün Tracy'nin annesinin aynı sözleri düzanlamıyla kullanması, bu durumu gerçek olduğuna kuşku bırakmayacak bir şekilde ortaya koyar. Birlikte büyümüş ya da bir biçimde ortak bir çocukluk mazisi yaratmış olmak, yeniden evlilik komedilerinin dünyasında çiftin mutluluğu için değişmez bir kuraldır. Mike'ın varlığı bir taraftan bu kuralı doğrularken, bir taraftan da George'un Tracy'ye uygun olmamasının tek sebebini altsınıftan gelmesi olmadığını ortaya koyar.

James Stewart'ın canlandığı Mike karakteri bu tanımlayıcı işlevlerin çok ötesine geçer. Bu karakter, anlatının kadının yeniden kazanılmasını, geri kazanılmasını barındıran yapıyı değiştirmesi açısından elzemdir. Bu durum, Mike'ın düğünden önceki gece Willie Amca'nın evindeki partiyi terk edip C. K. Dexter Haven'ın evine giderek yaptığı görüşmede ortaya çıkar. Mike, dağınık bir konuşmanın ardından "Kahretsin C. K. Dexter Haven, ya ben sana çakaçağım ya da sen bana çakacaksın," der. Bu sözler aralarında Sidney Kidd'in şantaj tehdidine karşı bir plan geliştirmelerine yol açacak bir samimiyet yaratır. Daha da önemlisi Mike, iki sekans sonra Dexter çenesine hakikaten bir yumruk attığında gerçek olacak bir kehanette bulunmuş olur. Bu kehanetin anlamı, Tracy'yle özdeşleşmelerine, George'un onun için doğru insan olmadığını bilmelerine, kadına o kadar akıl vermelerine rağmen ikisinden birinin ona sahip çık-

mak, yani ona talip olduğunu açıklama riskine girmek, özellikle de diğerine rağmen sahip çıkmak zorunda kalacak olmasıdır. Mike'ın Dexter'a Tracy'ye talip olduğunu açıklamak zorunda olduğu, ertesi gün Dexter'a kendisiyle ilgili korkularına dair itirafını aktaran Tracy için olduğu kadar, bizim için de son derece açıktır. Dexter'ın Mike'a Tracy'ye talip olduğunu açıklamasının gerekliliğiye bu kehanet dile getirildiğinde henüz bariz değildir (belki bu da kehanetin bir parçasıdır), ama Mike yarı baygın Tracy'yi kucağında taşıyarak verandada Dexter ve George'un karşısına çıktığında açıkça görülecektir. Mike, Tracy'de eski bir arzu ifadesi uyandırmayı başarmıştır. Bu arzunun ne olduğunu Dexter bilirken George bilmemektedir; önceki akşamüzeri Dexter balayları için tasarlayıp inşa ettiği *True Love* (Gerçek Aşk) gemisinin maketini getirdiğinde, Tracy'nin bu arzuya ne kadar önem verdiğini bildiğine tanık oluruz. Dolayısıyla Dexter'ın tam da Tracy'nin arzuladığı şeyin kendisinin de arzusu olduğunu, hatta o arzunun aslında kendisine yöneldiğini göstermesi gerekmektedir. Bu noktaya daha sonra döneceğiz.

Peki kimdir bu C. K. Dexter Haven/Cary Grant? Olup bitenleri unutmama teklifini Tracy'nin reddetmesi (ya da bir bakıma kabul etmesi) üzerine George, Dexter'a öfke dolu ve kafası karışık bir halde, "Nedense bu işte herkesten çok senin payın olduğunu düşünüyorum," suçlamasını yöneltir; buna karşılık Dexter, "Olabilir ama sen de çok yardımcı oldun," yanıtını verir. Burada hem aydınlığın karanlığa üstün gelmesine hem de Dexter'ın olayları kontrol etme konusundaki gizemli becerisinin tespit edilmesi zor gerçekliğine güleriz. Yeniden evlilik filmleri türünün yarattığı büyü bu karakterde billurlaşıyor sanki. Bunda tabii ki onun salt fiziksel çekiciliğinin de payı var; kendisi sonuçta, ya da her şeyden önce, Cary Grant. Ama türümüz, bu meselenin onun içindeki baba otoritesiyle de ilgili olduğuna dair bir kuşku uyandırıyor.

Daha önce, türün baba-kız ilişkisine yaptığı vurgudan ve kadının annesinin dikkate değer yokluğunun bu vurguyu bütünleyen bir öge olduğundan bahsederken, *Philadelphia Hikâyesi*'nin bu namev-cudiyet kuralını kanıtlayan bir istisna olduğunu belirtmiştim. Burada babayı canlandıran endamlı oyuncu, inceleme konumuz olan filmlerdeki baba karakterlerinden hiçbirinden duymadığımız söz-

lerle kızını uzun uzun azarlar, katlanılması güç şeyler söyler ("Bir kocanın kaçamaklarının karısıyla hiçbir ilgisi yoktur"); ama sonunda bütün konuşmaya tutarlı bir ağırlık noktası sağlayacak kadar etkili birkaç darbe indirir ("... gereken tek şey anlayışlı bir yürek, o da sende yok... Üstelik kıskanç bir kadın gibi konuşuyorsun"). Geri dönen baba, annesini babasına sırt çevirmek konusunda destekleyen, babasını düğününe çağırmayı reddeden, kız kardeşinin adının Diana olmaması gerektiğine çoktan hükmeden ve tüm bu davranışlarıyla aile reisi konumunu ele geçirmekte olan Tracy'yle yüzleşmeyi ister. Ancak babanın anneyi Tracy'den geri alması için bu konuşmayı mutlaka *annenin huzurunda* yapması gerekmektedir. Babanın sözlerinin anne tarafından kabul edilmesinin iki etkisi vardır: Tracy'ye, annesinin ona koruma, teselli ya da kılavuzluk sunmayacağını ya da sunamayacağını ve (Tracy parti gecesinin ilerleyen saatlerinde "Ah anne. Senin saatler önce eve gittiğini sanıyordum," dese de) filmde bundan sonra aralarında neredeyse hiçbir iletişim olmayacağını gösterir. Ayrıca sanki annenin zihinsel yeterliğini elinden alır, öyle ki kendisi var olmayı sürdürse de aklı hep başka yerde gibidir (ertesi gün Mike'ın kim olduğu konusunda kafası karışır, onu tanıdıktan sonraysa ona keman telinin olup olmadığını sorar). Bir önceki sabah kendisine "İşte eski Quaker ruhu bu, Lord anne!" diyen Dexter'la şefkatli, samimi bir ânı paylaşan kadına sanki o gece korkunç bir şeyler olmuştur.

Kadının annesiyle ilk kocası arasındaki bu bağı, annenin daha sonraki değişimi ışığında ve filmin başlarında kızın annesinin yüzündeki yalnızlık ifadesini yatıştırmak için söylediği "ikimiz de ilk eşimizi yanlış seçtik sadece," sözleriyle birlikte düşünmek, beni Freud'un "Kadın Cinselliği" (1931) başlıklı makalesinden bir-iki alıntı yapmaya yöneltiyor: "Oidipal öncesi dönem olarak adlandırılabilcek yalnızca anneye bağlanma evresi, kadınlarda, erkeklerde olduğundan çok daha fazla önem teşkil eder... kocalarını seçerken babalarını model alan ya da kocalarını babalarının yerine koyan pek çok kadının, anneleriyle olan kötü ilişkilerini evlilik hayatlarında kocalarıyla tekrar ettiği uzun zaman önce anlaşılmıştır. İşin aslına bakılırsa, anneye kurulan bağlanma ilişkisi, tam da ilk bağlanma olduğu ve çok yoğun yaşandığı için yok olmaya mahkûmdur belki; tıpkı

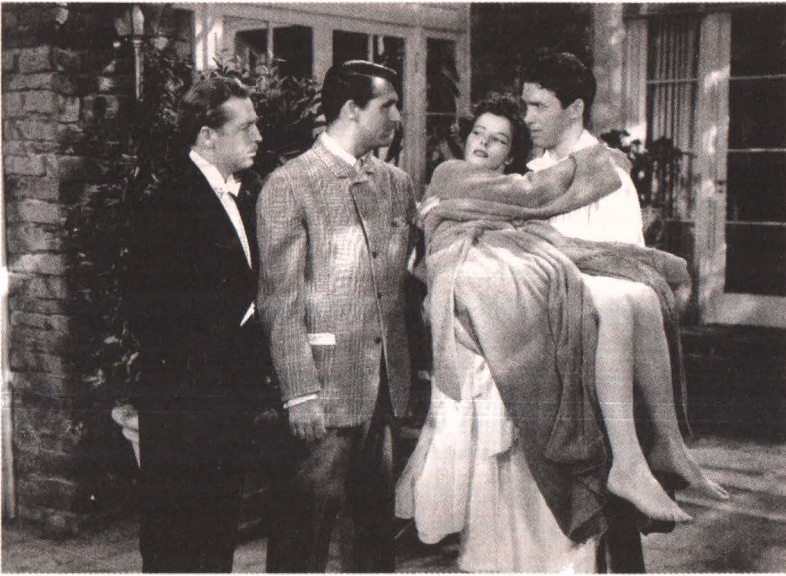
sırılsıklam âşık olup evlenen genç kadınların ilk evliliklerinde sıklıkla görüldüğü gibi. İki durumda da, aşk konusundaki tavır önlenebilir hayal kırıklıklarından ve çatışma vakalarının birikiminden dolayı hüsrarla sonuçlanır. İkinci evlilikler her zaman çok daha iyi olur."¹ Temel mesele anneye olan kötü ilişkinin ilk evlilikle birlikte geride bırakılabilesidir. Sanırım bu Freud'un psikolojik bir açmaz için önerdiği genelgeçer bir çözüm değildir; burada gösterdiği dünyevi bilgelik, tipik bir biçimde, hiçbir çözüm yolu göremediği ve bütünüyle tatmin edici bir açıklama bulamadığını iddia ettiği bir soruna verdiği tepkidir: "Analizlerin ortaya koyduğu, anneden uzaklaşmaya yol açan bütün güdülerini incelediğimizde... tüm bu güdüler kızın nihai husumetini açıklamakta yine de yetersiz kalıyor."² (Freud'un kızın kendisine annesi tarafından yöneltmiş bir husumete karşılık veriyor olabileceğini göz önünde bulundurmamasına şaşırıyorum. Çocuk cinselliğinin maskesini düşüren dostumuz bu noktada, anne sevgisi konusunda duygusal davranıyor sanki.) Buna bağlı olarak, kadının babasıyla karşılıklı mutluluğuna yapılan romantik vurgu, kadının daha önce annesiyle yaşadığı ve görünüşe göre çözülemez olan anlaşmazlıktan kaçma dileği olarak görülebilir. Yeniden evlilik filmleri türünün anafikri de iyi giden ilk evliliklerden bile kurtulması gerektiği; iyi bir ihtimalle, ilk evliliklerin kendi kendilerinden, kendi yararlarına kurtulacakları gözlemini kapsayacak biçimde açıklanabilir.

Dexter'in otoriterliği ya da karizması yanlış ve önyargılı bir biçimde olayları kontrol etme gücü olarak yorumlanabilir. Bu belki de, olaylara karışma gücü değil de olmalarına izin verme gücüdür. (Apaçık bir biçimde büyüleyici olan bir kişiyi ötekilerin kendi yollarını bulmalarına izin verme gücüyle bağdaştırmanın unutulmaz bir örneği, Jean Vigo'nun –ötekilerin çocuk, söz konusu kişininse öğretmen olduğu– *Hal ve Gidiş Sıfır / Zero for Conduct*'ında verilmiştir.) Dexter'in –insanın özgülleştirici bir yoruma kendi başına ulaşması gerektiğini daima bilirmişçesine– olaylara, daha doğrusu insanların olaylara getirdiği yorumlara karışmayı reddedişi, onu yorumlamaya çalışanlara verdiği tipik tepkileriyle ifade edilir: Ya söz-

lerini onlara iade eder (George: "Anladığım kadarıyla buna inanmamış gibi yapıyorsun?" Dexter: "Evet, inanmamış gibi yapıyorum.") ya da kendisini suçlayanları "öyle miyim?" (yüzsüz müyüm?), (partide) "değil miydim?", "Öyle miyim, Kızıl?" (yani, "özel hayatının istila edilmesinden zevk mi alıyorum?") gibi iki-üç kelimelik tipik cevaplarıyla yeniden düşünmeye davet eder. Bir bakıma tam bir terapisttir Dexter.

Bu büyücü, pekâlâ yönetmenin yerine geçen bir figür olarak da görülebilir. Daha önce belirttiğimiz gibi bu işlevi *Tehlikeli Bebek ve Kadının Fendi*'nde esas kadın, *Bir Gecede Oldu*'da ve *Cuma Kızı*'ndaysa erkek üstlenir. Öyle ki burada, yazar ve fotoğrafçıyı tutup haberi sipariş eden Sidney Kidd olduğu halde (bir bakıma "yapımcılığı" üstlenir), onları filme dahil eden Dexter'dır. George'un Dexter'ı olayların sonunu değiştirmekle suçlarken belli belirsiz karşı koyduğu kuvvet, bu yönetmenlik kuvvetidir ve Dexter takip eden nikâh törenini açıkça yönetir; yani oyuncularını belirler, kostümleri seçer ve senaryoyu yazar. Bu işlev bir diyalogda çok açık bir biçimde ortaya konulmuştur: George, onun banallliğini örtmek istercesine araya giren Tracy'yi aşarak gururla, "Bir erkek, karısının kendine çekidüzen vermesini bekler... doğal olarak," der; Dexter'ın buna verdiği yanıtta "kendisi gibi, doğal olmasını bekler"dir. Bu keyifli vurgu değişikliği, aynı anda hem ahlaki hem de estetik bir mesajdır; doğru yaşamanın yolunu gösterir ama aynı zamanda kamera önünde nasıl davranılması gerektiğini, özellikle de bir repliğin nasıl okunacağını gösterir.

Eğer yeniden evlilik türünün konusunun iyi bir tanımının kadının yaratılması, kadının yeniden yaratılması ya da insanın yeniden yaratılması olduğu konusunda haklıysam, doruk noktasında hem karaktere hem de oyuncuya verilen bu öğüt doğal karşılanmalıdır. Zira bu tanım aynı anda hem anlatının, kadın kahramanın kimliği konusuna yaptığı vurguyu, hem de bir araç olarak sinemanın bu rolü oynayan aktarının fiziksel ya da görsel mevcudiyetine yaptığı, kadının çıplak bedenini Sinema Yapım Yönetmeliği'nin izin verdiği ölçüde göstermek ya da çağrıştırmak için fırsat kollayan vurguyu nitelermeye yarar. Böylece film, söz konusu tür dahilinde, kadının yaratılmasına katıldığını ilan eder. Bu da belirli bir kadın türünü per-



Kucakta taşınma biçiminin kadının bir tanrıça olarak ölümünün ve bir insan olarak doğumunun simgesi olduğunu görmezden gelemez-
yiz. Ancak bu duruşun bünyevi muhtlaklığı da bir o kadar önemlidir.

dede belirli bir biçimde sunma –yani bu kadınların filmde ne hale geleceğini belirleme gücü veya kaderi– konusundaki açıklığının, bu anlatı yapılarının gerçekleştirilmesinin sinema sanatının en önemli başarılarından biri haline gelmesine olanak sağladığını gösterir. Sinemanın yeniden evlilik türünde en esaslı konularından birini bulduğunu söylerken kastettiğim biraz da budur.

Philadelphia Hikâyesi'nin anlatısında kimliğe yapılan vurgu, kadın kahramanın taş ya da bronzdan yapılmış bir tanrıça heykeli mi yoksa kanlı canlı bir kadın mı olduğu sorusuyla ortaya çıkar. Filmin Katharine Hepburn'ün bedenini incelemek için yakaladığı sinemasal vesileler çıkış noktasını suyun varlığından alır. Önce, yüzme eğitimi aldığı belli olan Tracy'nin kendi havuzuna yaptığı dalışı izleriz; ardından da, daha önce bahsettiğimiz çeneye yumruk krizine yol açan olayda, James Stewart onu dizlerini açıkta bırakan bir bornozla kucağında taşıyarak, düşlerin gerçekleşmesi hakkında güzel ve ünlü bir şarkı olan "Over the Rainbow"u (Gökkuşağının Ötesin-

de) söyleyerek sahneye girdiğinde, onun ağırlığını ve esnekliğini duyumsarız. Kadın kahramanın bir bakıma öldüğü ve dirildiği *Es-ki Komedi* formunu hatırlayalım ve bütün bu anlatının kadının hissetme yetisinin ölümünün ve dirilişinin, onun bir insan olarak yenisinden doğuşunun (ya da meseleyi aşağı yukarı ortaya koyan D. H. Lawrence'ın tabiriyle, ölü ruhun beden olarak canlanmasının – ki Lawrence bu konuda kendi kadın kahramanlarına, Tracy'nin hayatındaki dört adam kadar acımasızca nutuk çekmemiştir) izini süren bir anlatı olarak anlaşılabilceğini düşünelim. Bu durumda, geriye dönerek de olsa, kucakta taşınma biçiminin kadının bir tanrıça olarak ölümünün ve bir insan olarak doğumunun simgesi olduğunu görmezden gelemeyiz. Ancak bu duruşun bünyevi muğlaklığı da bir o kadar önemlidir. Sudan kurtarılma pozisyonuyla başlayan bu duruş, uyuyan ya da yaralı çocuğunu taşıyan bir baba ya da gelini bir eşikten geçiren koca pozisyonunu anıstırır. Dexter'in bir an kaygılanıp "İyi mi o?" diye sorması üzerine başını kaldıran Tracy karamsar bir biçimde "Yaralı değil efendim, ama öldü," diye mırıldanır. Oradaki herkes bu testi kendince yorumlar veya hayal gücüne başvurur. George'un yorumu, ertesi gün kendisinin de belirteceği gibi, fazla bir hayal gücü gerektirmemiştir. Tracy'nin buna cevabıysa "Haklısın, sadece belirli bir tür hayal gücü gerektiriyor," olur. Muhtemelen Dinah'nın yorumu da benzerdir; Mike'in yorumuysa çok farklıdır, suya girer girmez şarabın Tracy'yi çarptığından bahseder. Dexter'in bunlara tamamen aykırı bir yorum olup olmadığı belirsizdir; zaten Dexter'in asıl derdi de Tracy'nin olayı nasıl yorumlayacağı, hatırlayıp hatırlamayacağı ve nasıl hatırlayacağıdır.

Her halükârda kritik bir andır bu; söz konusu dört karakterin, yani kadınla üç âşığının (bir peri masalı için en doğru bileşim) bir arada görüldüğü ve başka kimsenin görünmediği tek sahne olmasından bellidir bu. Bir bakıma, Dexter'in olacakları görmesin diye George'u gitmeye ikna etmeye çalışmasıyla hazırlanan; Mike'in şarkı söylemeyi bırakması ve ardından da durumun tamamen bilincinde olarak, kahramanca bir edayla *yenisinden* başlamasıyla yoğunlaşan; ve Tracy'nin üç ayrı tondaki selamıyla ("Merhaba Dexter, selam George, n'aber Mikey?") taçlandırılan bu sahne bir bakıma filmin en komik ânıdır. Ancak bu sahne aynı zamanda en tedirgin edici iki

sahneden biridir, zira kaçınılmaz olarak kadının ertesi gün ne yapacağı sorusunu ortaya atar. Yaklaşan kutlamanın seçim ve değişim getireceğini, bu seçim ve değişimin acı verebileceğini; yaratılmak, kendiniz olmak ve evlilikte kendinizi bulmak kadar acılı olabileceğini vurgular.

Luther'in evlilik üzerinden, Shakespeare'in kaleme aldığı son karakterlerden Henry VIII'in ise boşanma üzerinden dünyayı yeniden tanımlaması, dünyamız ve bu dünya açısından neyin tarihsel bir olay teşkil ettiği konusundaki görüşümüzün bir parçasıdır. Evliliği ya da boşanmayı neyin meşrulaştırdığını bilmediğimiz, bu dünyada pek çok insanın bildiği bir sır olagelmıştır. Yeniden evlilik türü, yasaların da, cinselliğin de (ve dolayısıyla çocukluğun da) gerçek evliliği sağlamaya yetmeyeceğini ifade ederek evliliğin gizemini vurgular; meşruluğu sağlayanın karşılıklı bir yeniden evlilik isteği, sürekli doğrulanma isteği olduğunu; burada genellikle çiftin toplumun geri kalanından belirgin bir biçimde yalıtıldığını, adeta başka bir dünya yarattığını gösterir. Bu filmlerdeki komedi ruhu, güzel düşlerin gerçekleştiği böylesi bir dünya olanağını göz önünde bulundurmaya gönüllü olmamıza dayanır.

Shakespeare'in romanslarında, normal topluma erişmenin imkânsızlığı ile hayal gücünün tuhaf bir lanetini ve güzelliğini yan yana getiren bir yapının belirli örnekleri vardır burada, evli kadın (hislere dayanan kanıtlarla) çok bayağı bir sadakatsizlikle suçlanır, kanlı canlı değil de taştan bir şey muamelesi görür. *Kış Masalı* bunlardan biridir. Hemen ardından gelen *Othello* ise, tabiri caizse, başarısız bir yeniden evlilik komedisi olarak nitelendirilebilir. Bu anlatıda yeniden birleşme korkunç bir biçimde parodileştirilir ve ancak iş işten geçtikten sonra mümkün hale gelir. *Philadelphia Hikâyesi*'ndeki üç erkeğin *Othello*'nun niteliklerini paylaştığı söylenebilir: Dexter otorite yetisini, Mike şiir konusundaki gücünü ve tutkusunu (Hepburn Mike'ın öykülerinin şiirsel olduğu konusunda ısrar eder ve Mike da yürekten katılır ona), George ise kuşku ve kıskançlık eğilimini almıştır. Böyle bir bölüştürme karakter meselesini sadeleştirir ve romantik komedilerin mutlu sonu hazırlarken kıskançlık ve haseti ortadan kaldırma zorunluluğunu daha idare edilebilir hale getirir. *Kış Masalı* ayrıca rüya görme fikri etrafında gezinir; ama rüya

görmek ve uyanmak, bariz bir kararsızlık, tiksinti, kıskançlık ve yoğun bir hayal gücünü daha yakından inceleyen eser esasen *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'dır. Toplumsal sınıf çatışmasına da yer veren bu eser, sonunda bir düğün töreninde toplumun tamamını bir araya getirir; incelediğimiz filmler arasında, bu uygulamaya başvuran tek örnek *Philadelphia Hikâyesi*'dir.

Bir Yaz Gecesi Rüyası, gündüzün kamusal dünyasındaki çatışmaların çözümünün, gecenin özel kuvvetlerinden ayrı düşünülemediği fikrinden yola çıkar. Bizim gibi ölümlü, sınırlı ahmaklarda bu terapinin bir şeyi hatırlayıp bir şeye uyanmak ve bir şeyi unutup bir şeyden uyanmak biçiminde tezahür etmesi gerekiyor. *Philadelphia Hikâyesi*'nin dilinde buna insanın gözlerinin açılması denir; hem gecenin gizli kuvvetlerine hem de sonuçların kamusal dünyasına şampanyayla ya da başka bir içki ve meyve suyu karışımıyla geçilebilir. Dexter Tracy'ye "birkaç çiçeğin suyundan" yapıldığını söylediği bir kokteyl ikram eder. Benzer bir biçimde *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda, gözler kimi çiçeklerin ya da otların suyundan yapılmış içilmeyen bir içki ya da meşrubatla açılıp kapanır. Titania'nın bir eşeğe vurulması da böyle bir uygulamanın sonucudur. Tracy'nin bir eşeğe vurulması tahminen "geri tepme" olarak adlandırdığımız, Dexter'in "salınım" dediği daha güncel bir şey aracılığıyla gerçekleşmiştir. Ancak Tracy'nin bu hayvana yapmak istediği, Titania'nın kendi hayvanına yapmak istediğiyle aynıdır: "ölümlü görgüsüzlüğünden öyle bir defedilmeli ki o / havai bir ruh gibi yok olsun." Tracy'nin, at üstünde havai bir aristokrat gibi gidebilsin diye, George'un yeni binici kıyafetine toprak sürerek onun alt sınıflara özgü görgüsüzlüğünü aklamaya veya örtbas etmeye (daha doğrusu George'un kendi görgüsüzlüğünü örtbas etme konusundaki başarısız girişimini örtmeye) çabaladığını görürüz.

Bir Yaz Gecesi Rüyası'nı alt metin olarak alınca, *Philadelphia Hikâyesi*'nin bazı başka anları da özel bir anlaşılabilirlik kazanıyor. Ertesi sabah karşılaştıklarında Tracy'yle Mike arasında geçen konuşmayı ele alalım örneğin: Tracy günün güzelliğine dair bir şey söyler ve Mike da "Sana neye mal oldu?" diye sorar. Tracy "Hiçbir şeye, uslu bir kız olduğum için hak ettim bunu," der. (Dinah'nın filmdeki ilk repliklerinden biri yağmurun yağmayacağı, çünkü Tracy'nin bu-

na katlanamayacağıdır.) Tracy'nin güzel bir yaz gününe sahip olması, Titania'nın sıradan bir ruh olmadığını kanıtlamak için söylediklerini hatırlatır: "Yaz hâlâ benim keyfime uygun..." Ya da o tuhaf Willie Amca karakterini ele alalım. Tracy'ye "Bunun sınıfla ne ilgisi var? Gece Bekçisi Mack erkeklerin şahıdır, Willie Amca ise... çimdikçinin biri," sözlerini söyleme fırsatı vermesini, onun varlığı için yeterli bir gerekçe olarak görüyorum. Peki Willie Amca karakter özelliklerini nereden alıyor? Dinah ile Willie Amca'nın bir arada başka bir dünyanın yaratıklarıymış gibi at arabasıyla ormandan geçmesi imgesinin sizi şaşırtmasına izin verirseniz ve *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın masal dünyası üzerine biraz düşünürseniz o zaman Willie Amca kafasının düştüğünü söylediğinde Bottom ile geçici kafası [Oyunda Bottom'a geçici olarak bir eşeğin kafası takılıyor] olayını hatırlayabilirsiniz. Bottom'ın adının [Kıç?] aynı zamanda Willie Amca'nın çimdiklediği şeyin adı olması bu düşünceyi onaylıyor. (Bottom'ın adıyla geçici eşeğin kafası arasındaki cinas Shakespeare'de de kesinlikle daha az kaba değildir.) Daha da ileri gitmeye hazırım. Tracy'nin *Spy* dergisini gözetleyen dalgın amcasının arkasındaki binici mendilinden süzülen parfümünde, Titania'nın perilerine narin ölümlüsüne nasıl davranacaklarına dair verdiği talimatların izlerini görüyorum: "kanatlarını koparıp boyalı kelebeklerin, / gözlerinden ayışığını uzaklaştırmak için." Willie Amca'nın filmdeki son sözleri "Huzur, ne kadar da güzel"dir; Oberon'un oyunun bitişini öngören son sözleriye "her şey huzura kavuşacak"tır.

Philadelphia Hikâyesi'yle *Bir Yaz Gecesi Rüyası* arasındaki ilişkiye dair daha sağlam kanıtlar göstermekle uğraşmaya niyetim yok. Daha ziyade bu ilişkiyi düşününce ortaya çıkabilecek sonuçları keşfetmeye yönelik olduğunu söyleyebilirim. Mesele dramının belirli öğelerine önem atfetmekten ziyade, önem atfedilmesi gereken öğeleri bir yana ayırma ve aralarındaki bağları kurma meselesi. *Philadelphia Hikâyesi*'nin sorunlarını *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın sorunlarına indirgemek merakımı gidermez, çünkü *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın meselelerini neden bu özel biçimlerde ortaya koyduğunu da aynı derecede merak ediyorum. Bu durum öncelikle, söz konusu "meseleler"in ne olduğunu ve bu "biçimler" konusunu nasıl değerlendireceğimizi öğrenmeyi gerektiriyor.

Filmle Shakespeare'in romantik komedisi arasında az çok özgül bir ilişki olduğunu kabul etsek, bunun C. K. Dexter Haven'ı bir Oberon olarak düşünmemize bir yararı olur mu? Sırf bu soruyu sormanın mümkün oluşu bile, Dexter'ın gözle görünmese de yadsınamaz olan otoritesinin niteliğini, yapılacak eleştirilerde dikkate alınması gereken bir şey olarak ortaya koyuyor. Bu arada şunu da belirteyim: Oberon ölümlülere görünmez; tıpkı Dexter'ın, başka şeylerin yanı sıra temsilcisi de olduğunu savunduğum yönetmen figürü gibi. Dexter'ın gerçekten büyüleyici Cary Grant olduğunu da belirtmiştim. Peki ama Cary Grant kim? Yani filmde bu ölümlüye ne oluyor?

Bana öyle geliyor ki George Cukor Grant'in, daha önce Howard Hawks'la yaptığı komedilerde keşfedilen fotojenikliğine başvuruyor – onu çevresindekiler için manevi olarak ulaşılmaz kılan, herkeşe hissettirdiği o zihni meşgul, sürekli düşünceli hallerini kastediyorum. Bu bilgelik hali onun mahremiyetine ve canlılığına bir kesinlik ve derinlik kazandırıyor. Karısının Dexter'dan içki içmesi yüzünden boşandığını, bunun onu son derece itici kıldığını söylediğini biliyoruz (ki bu sözler dikkatleri bu adamın aslında ne kadar çekici olduğuna çekmeye yarıyor). Dexter bu sorununu "görmeli susuzluğum" olarak tanımlıyor. Tracy'nin katlanamadığı bu susuzluk, neye duyulan bir susuzluk? Peki kendisini alkole yönelik bu susuzluktan kurtararak görkemli susuzluğundan da kurtulduğunu mu anlamamız gerekiyor? Bu susuzluk Clark Gable'ın *Bir Gecede Oldu*'da duyduğu açlıkla aynı şeye yönelikse, bunu birisinin sizin açlık duyduğunuz şeye aç olduğunu hayal etmek, yani aşk olarak tanımlayabiliriz. (O filmde açlıkla hayal gücünün aynı kefeye konulduğunu düşünüyorum.) Dexter alkolü insanın gözlerini kendine açmasına olanak sağladığı için övdüğüne göre, Tracy'nin arzusuna susadığını düşünebiliriz; zira Dexter'ın Tracy'yi gözleri kendi arzusuna kapalı olduğu için üstü kapalı azarlamasının nedeni, Dexter'ın alkolün simgelediği şeye, yani evliliklerine duyduğu susuzluğa Tracy'nin katlanamamasıdır. Dexter hâlâ çok açık bir şekilde ve çekinmeksizin aynı şeyi düşünmekte, hâlâ susamaktadır. (İkame bağımlılığından kendini kurtarması, üstelik de bunu kendini okumaya ve sanatlara adanarak yapması, ona özel güçlerini bahşeden bir nefesine hâkim olma edimi olarak görülebilir.)

Öyleyse Dexter yeniden kurmak istediği evlilik bağının daha önce kopmuş olmasını neye bağlıyor? Tracy içki içmesinin *onun* sorunu olduğunu söylediğinde, "Haklısın. Ama benimle evlendiğinde bu sorunu da üstlenmiştin. Bu konuda bana yardımcı olmadın Kızıl. Sadece dırdır ettin," karşılığını verir. Ne var ki bu, tam olarak Dexter'in ondan boşanmasının gerekçesidir. Bu da Tanrı'nın "Ona [Âdem'e] uygun bir yardımcı verme" kararını, "evliliğin en başta gelen ve en yüce amacı, münasip ve keyifli bir diyalogdur" şeklinde yorumlayan Milton'ın görüşüne dayanır. Yardımcı olmanın, dırdırıcı olmakla değil de hoşsohbet olmakla bağdaştırılması, daha sonra Tracy ve Dexter arasındaki bir başka konuşmada bir daha gündeme gelir. Dexter'in sunduğu bir içkiyi reddeden Tracy, onu *True Love*'ı satmaması konusunda uyarır, bugün onu toparlamaya çalışmasını hiç unutmayacağını söyler ve üzüntüyle "Ah Dext, ben korkunç bir kız bozuntusuyum," der; buna karşılık Dexter'dan "Ama bu bir işe yaramaz, bu sohbet bile değil," cevabını alır.

Milton'ın münasip ve keyifli bir sohbet yürütmek konusundaki görüşünü ortaya koyarken, yazarın bütün bir ilişki biçimini, bir yaşam tarzını; keza sohbet yetisini, hatta sohbele duyulan susuzluğu kastettiğini vurgulamıştım. Sohbet susuzluğunu, 30'lu ve 40'lı yılların bu Hollywood sesli filmlerindeki sözler kadar başarıyla gideren başka bir söz daha bilmiyorum. Bizim için çiftin sohbet etmesi, onların esas bir arada oluş biçimidir ve tekrar etmek gerekirse, bu çift için birlikte olmak, birlikte yaptıkları her şeyden daha önemlidir.

Bir filmde bulunan bir özelliğin veya bu özelliğin muadillerinin ya da karşılıklarının türün bütün diğer üyelerinde de bulunmasını gerektiren bir tür mefhumu üzerinde çalıştığım için, *Philadelphia Hikâyesi*'nin belirli bir özelliğe sahip tek örnek olmasının nasıl açıklanacağını sormak zorundayım. Bu filmde çift mutluluğu yeniden, kamusal alanın dışında kalan, kendi yarattıkları bir macera dünyasına kaçarak değil, boşanmalarının mekânı olan daha geniş dünyada, tam da birlikte büyüdükleri yerde bulur. *Philadelphia Hikâyesi*'ndeki çiftin kendi büyük toplumlarını başka yerdeki bir dünya, maceranın mekânı olarak gördükleri söylenebilseydi, bu tuhaf özelik doyurucu bir denklige ulaşırdı. Peki bu ne anlama gelir?

Örneğin sanki kraliyet ailesinden geliyorlarmış gibi, hissettik-

leri, evliliklerinin toplumun genelini yansıttığına ya da simgelediğine ve içinde bulundukları toplumun bir maceraya atıldığına inandıkları anlamına gelebilir. Filmin sonlarına doğru kafası karışan George, Tracy'yle evliliğinin "ulusal bir öneme sahip" olduğunu söylerken aşağı yukarı böyle bir şey düşünür. Ayrıca filmin başlarında Tracy George'u Dexter'a karşı savunurken onun zaten ulusal bir öneme sahip olduğunu söylemiş, buna cevaben Dexter da irkilererek *Spy* dergisi gibi konuştuğunu belirtmişti. Yine George ve Tracy, önem kavramı konusunda haklı olmakla birlikte bu kavramı uygularken bir hata yapmış olabilirler. George, Sidney Kidd'in orada bulunmasının evliliklerine ulusal bir önem kazandırdığını söylemişti; bu durum, George'un birlikte olduğu kadınla ilgili kuşkularını bir kenara bırakıp törene devam etmeye karar vermesine yol açıyordu. Tracy'nin nihayet sarf ettiği "elveda George," sözleri bu karara verilmiş bir cevaptı.

George hayatını dıştan içe doğru yaşadığı için, dışarıdan gelen bir şeyin hayatına önem kazandırabileceği fikrinden bir türlü kurtulamıyor. George'un, kamu haberleriyle tanıtım sanki aynı şeymiş gibi, Sidney Kidd'in haberlerin kokusunu aldığı değil de haberleri yarattığı şeklindeki çifte varsayımı, artık hiçbir şeyin haber olmadığını söylemeye çıkıyor; son on-yirmi yıldır bu fikir aklımızı giderek daha çok çeliyor. Mike ve Dexter, daha makul bir biçimde, Sidney Kidd'in yaptığı haberlerin birer skandal olduğunu düşünüyor. Tracy'nin nefret ettiği şey, tam olarak George'un bu dıştan içe bakışı değil; hatta bunun farkında olduğu bile kuşkulu. Onu yönlendiren daha ziyade içten dışa yaşama ve teşhir edilme *korkusu*. Bu yüzden herkesin gözü önünde olmaya duyduğu nefret, belirli ölçülerde demokratik bir hoşgörüyü sahip biri için fazlasıyla şiddetli.

Peki öyleyse Sidney Kidd'in düğünde ne işi var? Lord'ların evine gelmesinin sebebi, Mike'ın verdiği bilgilerle Dexter'ın oluşturduğu karşı şantaj hikâyesini okumasıydı. Onun hakkında bildiklerini yayma tehdidi karşısında, Kidd, Tracy'nin düğününe dair malzeme toplamak için Tracy'nin babası hakkında bildiklerini yayımlama tehdidinden vazgeçiyordu. Bu kadarını Tracy'nin annesinin pek anlamadan Dexter'a ilettiği mesajdan anlıyoruz: "Bay Kidd okuyormuş, ne demekse artık." Benim sorum, bu durumda Bay Kidd'in ne-

den düğüne katıldığı. Tabii ki sonunda çektiği fotoğrafları görünce, çıraqlarını kullanma planları suya düşse de hiçbir fırsatı kaçırmayan bir insan olarak haberi kendisinin hazırlayacağını düşünmeye yöneltiyoruz. Ama bunun ne önemi var ki? Kidd'in düğünde hazır bulunmasını böyle açıklarsak bu konudaki iki ilginç gerçeği atlamış oluruz: bu düğünün Kidd'in özenle hazırladığı şantajla dahil olmaya çalıştığı düğün olmadığı gerçeğini ve de düğünde çektiği fotoğraflarla elini kolunu sallayarak gitmesine izin verileceğini varsaydığı gerçeğini (ki daha sonra yanılmadığı anlaşılır). Bu bilgiler, Kidd'i Kidd yapanın sadece haberlere ulaşma gücü değil, aynı zamanda onların kokusunu alma yeteneği de olduğunu gösteriyor. Dolayısıyla bence Kidd'in varlığını, asıl bu düğünün, bu yeniden evliliğin ulusal öneme sahip olduğuna dair bir işaret olarak görmek gerekiyor. (Damadın uygun kıyafete sahip olmadığı kesin. Ama zaten, Thoreau'nun dediği gibi, "Kıyafet değiştirmeyi gerektiren işlerden sakınmak gerek".)

"Önem", Dexter için film boyunca önem taşıyan bir sözcük. Tracy'yi dırdırcı olmakla suçladığı esas nutuğunda aralarındaki hassas bir noktayı, Tracy'nin sarhoş olup cırlıçıplak çatıya çıktığı ve ölüm perisi gibi inlediği geceyi hatırlamamasını yeniden gündeme getiriyor. Bunu da Tracy'nin insani zaafılara ve kusurlara hoşgörü gösterememesiyle ilişkilendiriyor. Tracy'nin "O gülünç olayı çok abarttın sen de," diye karşı çıkması üzerine Dexter, lafı gediğine koyarak Tracy'nin başkalarındaki ve dolayısıyla kendisindeki insani kusurları, kırılğanlığı kabullenemediği sürece "hiçbir zaman birinci sınıf bir insan ve birinci sınıf bir kadın olamayacağını ... bunun inanılmaz derecede önemli olduğunu" söylüyor. Gece kadının şöyle bir gördüğümüz görüntülerini hatırlayan bizler için bu kusur, bu eksiklik, arzudur. Dexter Tracy'nin kutsallığa, sevilme yerine tapılmaya mahkûm olmasını kendi cinselliğini görmezden gelmesine, "el değmemiş" bir Tanrıça olarak kalma talebine bağlıyor. Dexter ondan "temiz, iffetli" diye bahsedince Tracy hırsla dönüp "bu iğrenç sözcükleri kullanmayı kes," diyor.

Bekâret takıntısı olarak ortaya çıkan ve klasik romansların ayrılmaz bir parçası olan masumiyet anlayışının, tam anlamıyla fiziksel bekâretin doğaldır ki artık söz konusu olmadığı yeniden evlilik

filmleri türünde hâlâ mesele edildiğini daha önce de belirtmiştim. *Philadelphia Hikâyesi*'nde, tam anlamıyla bekâret ya da saflık ve if-fet konusundaki bariz takıntı, yeniden evlilik komedileri arasında benzersizdir. Bu takıntı, Dexter'ın Tracy'ye yönelttiği kırıcı suçla-malardan Tracy'nin bu nedenle bekâretine sıkı sıkıya sarılmasına kadar uzanır, Tracy'nin bir Tanrıça olarak betimlenmesine geçer ve filmin son sözlerinden biriyle sona ulaşır. Bu bölümde Tracy, Liz'e "Senin gibi bir kızın nedimem olmasını çok isterim," der; buna kar-şılık Liz, "Kadın. Joe Smith'i unutma," cevabını verir. Liz'in kendi durumunu çekinmeden açıkça ortaya koyması, Tracy'nin bekâretin-den nasıl kurtulacağı konusundaki kafa karışıklığının altını çizer.

Freud da "Kadın Cinselliği"nden on-on beş yıl önce, "Bekâret Tabusu"nda, "ikinci evliliklerin çoğunlukla birincilerden daha iyi olduğu" yolundaki görüşünü dile getirmişti. Bekâret konusundaki makalesinin başlarında, "Koca hemen her zaman bir ikamedir, hiç-bir zaman doğru erkek değildir," diyor ve sonuç olarak bir nesneyi bulmanın aslında o nesneyi yeniden bulmak olduğunu hatırlatıyor-du. Peki ikinci evliliğin daha iyi olmasının nedeni, ikinci kocanın gizemli bir biçimde ikame ya da yanlış erkek olmaktan kurtulması mıdır? Freud bu önceki makalesinde ikinci evliliğin üstünlüğünü "kadınların bekâretin bozulmasına gösterdikleri paradoksal tepki-ye"; yani onları cinsellikle tanıştıran erkeğe sonsuza dek bağlanma-larına, ama bunun bir yandan da "ona yönelik arkaik düşmanlık tep-kisini harekete geçirmesine" bağlıyor. Freud'un paradoksal tepki olarak adlandırdığı şeyin sonuçlarını engellemek için uygulanabile-cek stratejilerden hiçbiri, insanın düşmanlığını o kişiyle ya da o ki-şinin geçmişteki haliyle yaşanmış geçmiş bir hayatta bırakarak, bağlandığı kişiyle birlikte kalmasına izin veren yeniden evlilik kav-ramı kadar pürüzsüz ve tatmin edici gelmiyor bana. Bu kavram ko-nusunda iki uyarı yapmak gerek. Birincisi, bu noktada artık tabii ki psikolojik bağlamda konuşuyoruz. Dolayısıyla fiziksel el değme-mişlikten bahsetmekten ziyade, psikolojik ya da ruhsal bir bekâret diye bir şey olduğunu, fiziksel bekâretin bunun sadece mecazı oldu-ğunu; Freud'un bahsettiği bağlanma ve düşmanlık gibi paradoksal sonuçlara yol açabilecek psikolojik ya da ruhsal bir bekâret bozul-masının olduğunu varsayıyorum. İkinci olarak, Blake'in manevi be-

kâret kavramının sonuçlarını, Freud'un kadının ilk evliliğindeki mutsuzluğunu, yani cinsel soğukluğunu tanımlamak için kullandığı kavramın ikamesi ya da onun bir yorumu olarak düşünmeye çalışıyorum. Freud'un bu kavramının her halükârda tartışmaya açık olduğu ve Dexter'in de Tracy'yi tam olarak bununla suçlamadığı kanatindeyim. (Elimizdeki kanıtların yetersizliği ortadayken Tracy'nin cinsel yaşamını tasvir etmeye niyetim yok, öte yandan, elimizde olan ve bu kadının kim olduğuna dair düşüncelerimize dahil etmemiz gereken kimi bilgileri de görmezden gelmek istemiyorum. Parfümünü sorunlu amcasına doğru savurarak, amcasının deyimiyile "ateşle oynamasını" nasıl yorumlayacağız? Bu, Dinah'yla iddialaşmışlar gibi giriştiği çocukça bir numara. Bana gayet narsist ya da hâlâ masum bir ensest alanda gerçekleştirilen cinsel içerikli bir şaka gibi görünüyor. Ya kız kardeşinin adını Diana'dan Dinah'ya çevirmesine ne demeli? Bunun sebebi Bekâret Tanrıçası'nın adının kendisine ait olduğunu düşünmesi olabilir mi? Yoksa kız kardeşini adlandırmanın kendi hakkı olduğunu düşünmesi mi? "Kulağa saçma geldiğine şüphe yok, ama bu belki de sırf bu kadar yabancı görünmesindendir."³ Peki Tracy önceki gece cinsel ilişkiye girip girmediğini anımsamamasını nasıl yorumluyor olabilir? Erkeklerin, bir erkeğin ondan yararlanmadığını öğrenme konusunda çok becerikli olduklarına inandığına göre, Tracy'nin (erkek) cinselliği bünyesi gereği bir yararlanma meselesi olarak gördüğü düşüncesine sahip olduğu –ve Dexter'in görkemli susuzluğunun bu düşüncayı çürütmediği– aşikâr.

Dexter'in neyin gerçekten önemli, neyin önemsiz olduğuna kendi karar verme arzusu, filozofluk konumuna talip olduğunu gösteriyor. George'un önem statüsünü kabullenışı, felsefenin alanı açısından antitez oluşturan bir insanın, üzerine kafa yorulmayan bir hayatın işareti. Ancak Dexter'in inanılmaz derecede önemli olduğunu iddia ettiği şeyin, yani insanın kişisel varoluşu meselesinin, ulusal öneme sahip olduğu mu anlaşılmalı? Bireysel arzunun ve bu tarz bir kendini bilmenin kabulünün ulus için ne gibi bir önemi olabilir?

Bu sorular beni Milton'ın boşanma üzerine yazdıklarına götürü-



Milton'ın münasip ve keyifli bir sohbet yürütmek konusundaki görüşünü ortaya koyarken, yazarın bütün bir ilişki biçimini, bir yaşam tarzını; keza sohbet yetisini, hatta sohbe duyulan susuzluğu kasettiğini vurgulamıştım.

yor. Boşanma için tam olarak nasıl bir gerekçe olabileceğini bile bilmeden önce, böylesi bir gerekçenin gerekli olduğunu biliriz, çünkü:

Evlenen kimse, bağılılık yemini ettiği için, kendi yıkımına yol açmayı istemez. Kötü bir devletle bütün bir toplum arasında nasıl bir ilişki varsa, kötü bir evlilikle bir adam arasında da böyle bir ilişki vardır. Eğer toplumun fertleri hükümdarın hayırlı bir emri sayesinde her türlü otorite, anlaşma ve yasaya karşı hem hayatlarını hem de katıksız özgürlüklerini değersiz bir bağılıktan kurtarabiliyorlarsa, adamın da hiçbir kötü niyeti olmaksızın yaptığı kişisel bir sözleşmede, kendini kabul edilemez rahatsızlıklardan kurtarıp katıksız bir huzura ve adil bir memnuniyete kavuşmaya hakkı vardır. Hatta böylesi daha iyidir... Zira tiranlığın devlette bırakacağı hiçbir etki, ev içindeki bu mutsuzluğun aileye etkisi kadar büyük bir yük olamaz. Evin içinde böyle bir kötülük farkına varılmadan ya da önemsenmeden barındığı sürece de, devlet içindeki gerçek bir ıslahata yönelik tüm umutlara elveda demek gerekir. Sadece yetişkin erkeklerimizin şevkli ve düzenli bir yaşama sahip olması değil, çocuklarımızın istekle ve dikkatle eğitilmesi de buna bağlıdır.

Devlet için hiçbir şey tiranlığın sonuçlarıyla savaştıktan ve genel anlamıyla ıslahattan daha önemli olamayacağına göre, mutsuz bir evlilikten korunmaktan daha önemli bir şey de olamaz. Dolayısıyla genel anlamda devlet, bu mutsuzluğa mahkûm bir insanı canlandıracak kadar teselli edemez ya da onunla bu kadar ilgilenemez. Milton'ın betimlemeleri özellikle, bu mutsuzluktan zarar gören insanın, devletin de benzer şekilde zarar görmesine yol açacağına işaret eder gibidir. Hatırlarsanız mutsuz bir evlilik, "dilsiz ve ruhsuz bir eş"e bağlılıktı; şimdi de bunun devlete "yük" olacağını, düzeltilmediği sürece eşlerin yaşamlarının "şevkli ve düzenli" olamayacağını, yani bir devletteki hayatın şevksiz ve düzensiz, kısacası anarşik olacağını öğreniyoruz. Devlet böyle bir üyesinden boşanma hakkına sahiptir sanki; ama bir devletten boşanmak sürgün anlamına geleceği için ve tek başına mutsuzluk birini sürgün etmeye yeterli bir gerekçe olmadığı için, devlet kendini her halükârda bireylerin mutsuzluğundan boşama umuduyla insanlara boşanma hakkı verir. Bana öyle geliyor ki, sonuçta devlete bağlılık yemini edenlerin bir tür mutluluk ya da en azından şevkli ve düzenli bir katılım borçlu oldukları ima ediliyor; evlilik anlaşması devletle yapılan anlaşmanın küçük bir kopyasıysa, insanın devlete uygun ve coşkulu bir diyalog şeklinde tecelli eden bir katılım borçlu olduğuna işaret ediliyor.

Bu komedi filmlerinin kendi kültürleriyle böyle bir diyaloga girdiğini düşünüyorum. Diyalogun genel konusu şöyle ifade edilebilir: Boşanmanın meşruluğunu kabul ettiğimiz varsayılırsa, evliliğin meşruiyetini sağlayan nedir? Bir evliliğin hayata geçirildiğini bilmezsek ardından bir boşanmanın gelip gelmediğini nasıl bilebiliriz? Özellikle de eşler kendilerini boşanmış gibi *hissetmiyorlarsa*; boşanmış eşlerin arasındaki diyalog, evliliklerini oluşturan diyalogla devamlılık gösteriyorsa. Burada söz konusu olan bağlılık, insanların dış dünyadan yalıtılan bir mutsuzluğa değil de mutluluğa; gerçekte yeterince tatmin edici olmasa da ortak bir mutluluk hayaline bağlılıktır. Biraz daha netleştirirsem, *Bir Gecede Oldu*'da diyalogun, tamamlanmış insan topluluğu fantazisine gönderme yaptığını, evliliği —olduğu haliyle değil de olabileceği haliyle— bu nihai toplumun en iyi simgesi olarak gösterdiğini düşünüyorum. Diğer taraftan, Kant, Freud ve Levi-Strauss bağlamlarında, insan olarak bu ni-

hai duruma ya da onu simgeleyecek bir evliliğe (zira bu evlilik de sadece o toplumun bir parçası olarak gerçekleştirilebilir) ulaşımamaya çalışacağımızı bilemeyeceğimizi de teslim ettiğini savunuyorum. Birazdan *Philadelphia Hikâyesi*'ndeki diyalogun, konusunu daraltıp bu meseleleri Amerika meselesine odaklanarak ele aldığını göstermeye çalışacağım. Amerika'nın yeni insan tipini, tam birliğini ve içerideki sakinliğini, özgürlüğün yeni doğumunu gerçekleştirip gerçekleştirmediği; mutluluk arayışını güvence altına almakta başarılı olup olmadığı, istediği diyalogu kazanıp kazanmadığı üzerinde duracağım.

PHILADELPHIA HİKÂYESİ'nin katıldığı diyalogla ilgili iddiamı ortaya koymadan önce, filmin son sabahında Dexter'in Dinah'ya verdiği tavsiyeye uymayı ve gördüklerimizi bir düşünce olarak kabul etmeyi öneriyorum. Bunu önermemin nedeni, gördüklerimizin gerçekliğini sorgulamak değil (gerçekliği ya da gerçekdışılığı bu bakımdan benim için yeterince açık), söz konusu olayların anlamını belirli bir yöntemle aramak; Dexter'in kastettiği gibi sadece önceki gecenin olaylarını değil, hikâyenin bütün olaylarını anlamlandırmak istemem. Bu beni *Spy* dergisinin bakmamı isteyeceği gibi, bariz skandalın izleyicisi olarak bakma tehlikesinin ötesine geçirebilir ve bu olaylara katıldığımı ya da dahil olduğumu göstermemi mümkün kılabilir.

Kurduğum düşünce –ki daha ziyade bir gündüz düşüdür– filmde aklımda kalan olayların ve ifadelerin küçük bir kısmı üzerinden işliyor. Tekrar tekrar karşılaştığımız, insanların farklı sınıflardan gelmesi fikrinden ve sık sık yinelenen birinci sınıf insan olma anlayışından; Mike'ın "ayrıcalıklı sınıfın ayrıcalıklarının keyfini çıkarması" olarak adlandırdığı, boş vakit ve lüks ortamından; Tracy'nin teşhir edilme korkusundan ve Mike'a karşılık vermesinden, Dexter'in görkemli susuzluğu ve George'un aradan çıkarılışından, bir erkeğin karısının doğal davranmasını beklemesinden, bu türün çiftin yenisinden bir maceraya atılmasını gerektirmesinden, Sidney Kidd'in ulusal önemde bir haberin çekimine kapılmışçasına onlara doğru sürüklenmesinden ve Philadelphia adından zaten bahsettim.

Philadelphia hakkındaki bu hikâyeyeyle ilgili hayalim, bir anlaşma için Philadelphia'nın içinde ya da yakınlarında bir araya gelen,

ait oldukları sınıfların doğasını ve ilişkilerini tartışan bir grup insan hakkında bir hikâye. Sonunda anlaşmayı kimlerin imzalayacağı belli değil; temel meselelerden biri üst sınıfın, sözgelimi aristokrasinin, varlığını sürdürüp sürdürmeyeceği ve eğer sürdürürse özgürlüğe adanmış bir oluşumda nasıl bir yer edineceği. Bu noktada *Philadelphia Hikâyesi*'nin *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'yla ilişkisi önemli; zira ikisi de aristokratları şehir merkezinin dışında, yeşillikler içinde farklı bir diyarda, bizim sıradan hayatlarımızla gizemli bir ilişkisi olan büyüdü –ya da paralı diyelim– bir ortamda yaşayan kişiler olarak yorumlar: Onlar çatışma halinde ve karışıklık içindeyse, bizim huzur ve aydınlığa kavuşmamız imkânsızdır; fakat onların kargaşası mı bizimkine sebep oluyor, yoksa bizimki mi onlarınkine, işte o belli değildir. Ayrıca Shakespeare'in düşsel âleminin erotiğin alanı olması da son derece manidardır. (Bizim konumuza da değinen "Zevkin Kaderi"⁴ başlıklı makalesinde Lionel Trilling, Werner Sombart'ın *Aşk, Lüks ve Kapitalizm* adlı eserinde "lüksü esasen erotizmin bir ifadesi olarak resmettiğine" işaret eder. Bu yaklaşım, kesinlikle filmin iştahında da ifadesini bulur, ama buna göre filmde lüksü neyin oluşturduğunu da ayrıca tartışmamız gerekebilir.)

Ancak gündüz düşü sadece Bağımsızlık Bildirgesi'nin ve Amerikan anayasasının hazırlanması sürecinde Philadelphia'da olup bitenlerden ibaret değil. Bu düş, filmin dert edindiği meseleler ile söz konusu anlaşmaların takip eden iki yüzyıldaki işleyişinde ortaya çıkan üç-dört metin ve önemli an arasındaki diyalogu da yansıtıyor.

1930'larda ve hemen öncesinde, düşünen Amerikalıların zihinlerinde Veblen'in *Theory of the Leisure Class*'ından (Aylak Sınıf Teorisi) daha çok yer eden hiçbir toplumsal eleştiri eseri yoktur. *Philadelphia Hikâyesi*, Veblen'in değerlendirmesini çürütmeye yönelik bir girişim olarak görülebilir. Zira Veblen aristokrasinin kültürünü gösteriş, aylaklık yarışı, tüketim ve israfla; yani üretime yönelik emeğin görmezden gelinmesiyle ve dolayısıyla hayatlarımızdaki şeylerin gerçek değerlerini bilmemek ya da umursamamakla nitelendirir. Kanıt olarak gösterişin Tracy Lord'u dehşete düşürmesi ve onun –en azından tüketim konusunda– herhangi birisiyle rekabete

girmeyi isteyeceğinin hayal bile edilememesi gösterilirse, Veblen'i savunmak adına iki farklı yanıt verilebilir. Birincisi, gösterişin Tracy' de yarattığı dehşetin Veblen'in değerlendirmesinin bir başka kanıtı olduğudur. Verilebilecek ikinci yanıtta, Philadelphia'nın Lordları kadar çok parası olan, nesli tükenen azınlıktansanız ve paranız da o kadar eskise, o zaman bu boş vakit kuramının size tam olarak işlemeyeceğidir. Dexter'in gidişinin ardından havuz başında George'la (film boyunca ilk ve son defa) yalnız kalan Tracy, "manevra" kelimesinin anlamını açıkladıktan sonra "Ah, bu dünyada bir işe yaramak!" diye feryat eder; bunun üzerine George fildişi bir kule yapacağını ve ona uzaktan tapınacağını söyler. İnsanın kanını donduran bir karşılıktır bu; zira Tracy'nin yürekten gelen feryadının iki sebebini de görmez ve bu feryadı Tracy'nin zoraki ve bakir boş zamanından kurtulma isteği şeklinde yorumlar. Halbuki Tracy, hem cinsellik hem de çalışma bakımından tutarsız ve olgunlaşmamış bir durumda olduğunu düşündüğü için bunları söylemektedir. Tracy bakir ve narsist bir boş zamanı katlanılmaz bulmakta, ancak gerçek işten sonra gelen ve insanın kendisi için seçmek zorunda olduğu ampirik serbestliği hâlâ çıldırtıcı derecede ulaşılmaz görmektedir. Ancak tatmin edici bir insan varoluşu içinde işle aşkı birleştirmenin en iyi yolu konusunda ne düşünürsek düşünelim, Veblen'in kitabının insan doğasının duyusal ya da erotik boyutunun taleplerine açıkça kulaklarını tıkadığı; zorunlu olanla lüks olan arasındaki, faydacı olanla güzel olan arasındaki sınırı fazlasıyla basite indirgeyerek ya da öfkeyle resmettiği kanaatindeyim.

Tracy'nin mizacı, Tocqueville ve John Stuart Mill'in bahsettiği gibi, bunun tam tersi bir aristokrasi kavramı ışığında çok daha iyi anlaşılır. Demokrasinin genel eğiliminin çoğunluğun despotizmine, diktasına, akla yönelik bir zorbalığa –bu kez de insanın komşusuyla rekabet etmesine– dönüşmesinden korkan Tocqueville ve Mill, aristokratların düşüncede ve eylemde bağımsız olma, gerektiğinde ayrıksı davranabilme kapasitesini çok değerli bir erdem olarak gördüler. Onlara göre, aristokratların bu erdemi demokratik erdemlerin başarısına kıstas oluşturacak, demokrasinin bireysel eşitliği gözetirken gerçek bireyi yaratma işini savsaklayıp savsaklamayacağını belirleyecekti.

Philadelphia Hikâyesi'nin, anayasamızla ilgili diyalog metnlerinin ya da anlarının üçüncüsüne giren bir düşüncüyü; yani Amerika'nın insanlarda doğal aristokrasi olarak adlandırabileceğimiz bir şey üretilip üretmeyeceği ve bunu tanıyıp tanımayacağıyla ilgili diyalog ya da fantaziyi ele alır. Buna ilişkin bir tartışmanın klasik örneklerinden biri, John Adams ile Thomas Jefferson'ın, örnek kariyerlerinin son dönemlerinde, 19. yüzyılın ikinci onyılında, eserlerine bakıp onun yaşayıp serpilmesi için gerekli koşullar üzerine spekülasyon yapma lüksüne sahip oldukları zamanlarda yaptıkları yazışmalarıdır.⁵ Eşî benzeri görülmemiş bir aristokrasiyi, yani "en iyilerin iktidarını" yaratmanın önemi konusunda hemfikir olan Adams ve Jefferson, tahmin edebileceğiniz gibi bu en iyinin neye dayanacağını ikna edici bir biçimde nitelendiremiyorlardı. Görünüşe göre bu düşünce bir insanın diğer bir insandan üstün olabileceğini onaylamakla birlikte, vazgeçilen bir aristokrasi türünü desteklemek pahasına, bu üstünlüğün herhangi bir biçimde olabileceğini, bir insanın diğerinden herhangi bir konuda üstün olabileceğini reddeder. Amerika'nın özlemleri ve ilerlemesi konusunu (sözgelimi sınırın son bulduğu bir zaman ve mekân olduğunu) düşünürken bu fikre başvurduğunuzda gördünüz mü bir kez, ne kadar belirsiz olursa olsun, doğal aristokrasi fikrini unutmak zordur. Ne kadar modası geçmiş, hatta tehlikeli görünürse görünsün, böyle bir fikir, kendisine dair düşüncesi Avrupalı geçmişin hiyerarşilerini ve zorlamalarını reddedip yeni bir başlangıç yapmayı gerektiren ve insanlık durumunda gerçekten reform yapmayı amaçlayan bir toplumun yakasını bırakmayacaktır.

Bence Dexter'in ilk bakışta karanlıkta kalan "birinci sınıf insan" kavramı üzerinde durması da bu fikri ifade ediyor. Dexter'in reddini, bu fikri toplumsal sınıflar hiyerarşisiyle ya da bazı insanların ilkel veya doğuştan aşağı olduğu, itaat etmek için yaratıldığı düşüncesiyle ilişkilendirmesine bağlıyorum. *The Claim of Reason*'ın dördüncü ve son bölümünde, hem farklı insan türleri olduğunu inkâr etme hem de insanlığın farklı dereceleri olabileceğini öne sürme fırsatı

5. Bu meseleyle ilgili yazışmalar hakkında genel, ilgi çekici bir kaynak için bkz. William R. Taylor, *Cavalier and Yankee*, New York: Anchor Books, 1963.

buldum. Bu kaçamak bir cevap mı? Bu iki sezgi arasındaki farkı şöyle ifade edebilirim: Çevresindekilerden tür değil de derece açısından daha iyi olan doğal aristokrat, diğerlerinden bünyesi gereği üstün değildir, başkalarının erişemeyeceği niteliklere sahip değildir; sadece daha ileride olduğu, herkesin girebileceği ve takdir edebileceği manevi bir yolun daha ileri bir noktasındadır. (Eğer bir yetenek ona sahip olmayan, kendisine bu yetenek "bahşedilmeyen" kişilerin asla erişemeyeceği bir şeyse, bir yeteneğe sahip olmak doğal aristokrat kavramının bir parçası değildir.) Burada ahlaki açıdan tehlikeli bir alandayız. *Philadelphia Hikâyesi*'nde, George'un yenilgisi ve gidişi (ki bunda Dexter'ın da payı vardır) bu durumu gözler önüne serer. Kovulmadan ziyade birleşme ve yenilenme vaadi üzerinde duran romanslarda bu tehlikenin sürdürülmesi gerekir. Eğer film sadece bir grup züppenin alt tabakadan, daha aşağı bir sonradan görmeyi başından defetmeye çalışması üzerine gibi görünürse, drama niteliği kaybolur. Bana göre kovma burada, böyle bir sınıf anlayışından kurtulma vaadini ve dolayısıyla da George gibi sınıf ayrımı fikrine sıkı sıkı bağlı, sınıf meselesini aşmaktan ziyade sınıf atlamayı kafaya koymuş birinden kurtulma vaadine işaret eder. Son derece hassas bir konu. George'un ruh hali *hınç* denilen şeye cuk oturuyor. Romansın "melankoli" olarak adlandırdığı ve doğal düşmanı bellediği ruh halinin bir yorumu bu. *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nın açılışında Theseus'un cümbüşçülerin başına verdiği emir şöyledir: "Neşenin küstah ve çevik ruhunu uyandır, / Melankoliyi cenazelere gönder; / Bu solgun dost bizim iştiamımıza uygun değil."

Bu alandaki kafa karışıklığının ahlaki açıdan tehlikesini, yani adalet feryadını kıskançlıktan kaynaklanan bir yakınmayla karıştırma tehlikesini göz önünde bulundurarak, *Philadelphia Hikâyesi*'nin sonunda Dexter'ın Tracy'ye "Bu riski alıyorum. Ya sen?" derken, hem birlikte mutluluğu ararken bir kez daha başarısız olma riskini, hem de nihayetinde kafasındaki bu mutluluk kavramını kaybetme riskini almayı kastettiğini ve böylece nihayetinde aklında gerçekten bir şeyler olup olmadığını göreceğini düşünüyorum.

Dexter'ın aklından geçtiğini düşündüğüm şeylerin en iyi betimlemelerinden biri öncelikle Matthew Arnold'ın *Culture and Anarchy*'sinde (Kültür ve Anarşi) bulunabilir. Mill'in özgürlüğe methiye-

sini tartışmaya açan bu eser, Veblen'in Barbar olarak nitelendirdiği aylak sınıfına ilişkin fikirlerinin çıkış noktası olarak da görülebilir (Veblen, Barbarlar'ı Arnold'ın Kültürsüzler ve Avam dediği orta ve alt sınıflardan ayırır). Arnold aristokrasi kavramını da yeniden tasavvur etmek ister. En iyilerin yönetimi kavramı yerine *en iyi benliğin* yönetimi kavramını önerir. Kuşkusuz pek çok insan Arnold'ın her birimizin içinde var olduğunu düşündüğü bu olanağın farkında değildir, ama kendisinin en iyi benliği konusunda meraklı insanların sayısı da sanılandan çok daha fazladır. Arnold bu meraka mükemmellik arayışı der. Arnold'a göre "Her sınıfta buna meyilli insanlar vardır... bu eğilim genellikle insanları içinde bulundukları sınıftan dışarı taşır, Barbarlık veya Kültürsüzlük'ten ziyade *insanlıklarını* ayırt edici özellikleri haline getirir".

Daha önce de birkaç kere dile getirdiğim gibi, kameranın fotojenik gücü etten kemikten oyuncuyu bir filmde canlandığı karakterden doğal olarak üstün kılar; bu ilişki, tiyatrodaki oyuncu-karakter ilişkisinin tam tersidir. Ayrıca kamera genellikle bireylerden tipler yaratır – ben buna bireysellikler diyorum.⁶ Bu noktada aklıma hemen kendine özgü veya eksantrik hal ve tavırlarıyla sinemanın klasik döneminde kameranın iştahını gideren bir sürü oyuncu geliyor. Bu oyuncuların özgünlüğü bütün taklitçilerin başlıca ortaklığıydı; kendine biraz saygısı olan her taklitçinin mutlaka bir Gable, Grant, Stewart veya Hepburn rutini olurdu. Bu özgünlük bana Tocqueville ve Mill'in aristokrasinin farkı, aristokrasinin kendisi için tasarladığı özgürlük derken kastettikleri şeyin görsel bir eşdeğeri gibi geliyor. Dahası Arnold'ın en iyi benliği sıradan benlikten ayırmak derken ve en iyi benlikte sınıfın yerini insanlığa bıraktığını söylerken kastettiği şeyin de görsel bir eşdeğeri veya benzeri olduğunu düşünüyorum. Arnold insanın benliğinde normalde açıkça görülmeyen ya da normal bakışa açık olmayan bir olanak ya da potansiyel bulur. Buna insanın görünmez benliği dersek, kameranın bu görünmez benliği görünür kıldığını düşünebiliriz. Kamera birden fazla görünmez benlik keşfedebilir ve bunların hepsi de iyi çıkarmayabilir. (Blake'in Sızıntılarımız ve Hortlaklarımız dediği şeyleri gö-

rünür kılabilir.) Kolay kolay kuşku duymayacağım bir gerçeği, yani sinemanın bu komedilerde en büyük konularından birini bulduğu gerçeğini açıklamak için bir katman oluşturmaya çalışıyorum. Sinemanın bünyesi gereği demokratik olduğunu söylemiyorum; sadece giyimin, havanın ve itibarın etkili olduğu sıradan bağlamlarda yapılan ayrımların, sinemanın kendisi için yaptığı ayrımlarla alakasız olduğunu kastediyorum. Sözgelimi Fellini'nin günümüz Roma'ında yaşayan bir kasabının yüzünde antik bir imparatorun yüzünü görmesini sağlayan sinemanın işte bu özelliğidir.

Arnold, en iyi benlik sevgisinin getirdiği özgünlüğe deha der. Hayran olduğu Emerson'ın bunları büyük ölçüde teyit ettiğini; eserlerini okuduysa, Thoreau'nun da böyle düşündüğünü görmüş olmalı. Ancak Arnold en iyi benliği "doğru akıl" olarak adlandırdığı noktada Amerikan aşkıncılığından ayrılır. En iyi benliğin yönetimi Arnold'ın aradığı yeni otoritenin (kendisinin kültür dediği, başka birinin din olarak adlandırabileceği otoritenin) kaynağı, narsizmimizin ve anarşimizin çaresidir. Arnold'ı *Culture and Anarchy*'yi yazmaya sevk eden, toplumun kendi üzerindeki otoritesini kaybettiğini, kendini kargaşadan ve belki de dağılmaktan korumak için güç kullanma konusunda yetersiz kaldığını düşünmesidir. Arnold kültür ya da otoritenin iki biçiminden, bizi hâlâ mükemmellik ya da kurtuluş arayışına yönelten iki tarihsel güçten bahseder: Hebraizm ve Helenizm. "Helenizmin başlıca düşüncesi *bilincin kendiliğindenliği*, Hebraizmininki ise *vicdanın katılığıdır*." Dünyanın "bu ikisi arasında tam bir denge kurması gerekir, ama bu hiç olmaz". Arnold yaşadığı tarihsel dönemde söz konusu dengenin vicdanın katılığından ziyade bilincin kendiliğindenliğinin vurgulanmasıyla düzeltilmesi gerektiğini düşünür. Bence Arnold'ın nereye varmaya çalıştığını düşünürsek, Dexter'ın (pek çok açıdan Shakespeare, Tocqueville ve Mill gibi) Helenizme, Tracy'nin ise (Arnold'a göre Amerika, ve tabii ki Veblen gibi) Hebraizme yöneldiğini söyleyebiliriz. İşte *Philadelphia Hikâyesi*'ndeki evliliğin gelip dayandığı nokta, yani fantazisini kurduğu şey budur. Batı kültürünün iki otorite gücü arasında bir evlilik teklifi ya da denge talebidir bu; böylece Amerikalı insanlar amacını tekrar bulacak, kusursuz insan topluluğu yolunda daha kusursuz bir birliğe tekrar bağlılık gösterecek, mutluluk arayışı hakkının tekrar peşine düşecektir.

Benim ütopyacı olduğumu ya da bu gündüz düşümün ütöpik olduğunu söyleyenler çıkarsa şaşırmam. Ama bu gündüz düşüyle uyanırken nasıl bir ilişki kurduğum ve film olaylarını nasıl gördüğüm hakkında henüz bir şey söylemedim.

FİLM OLAYLARIYLA ilişkimiz ancak önemli filmlerdeki olayların ayrıntılarının incelenmesiyle saptanabilir. Özellikle de –bunu söylemekten hiç bıkmıyorum– yeniden evlilik türündeki her film esasen bunları izlemenin, bilmenin ne anlama geldiğine ilişkin düşünceler barındırır. İzninizle bu *Philadelphia Hikâyesi* okumasını filmin sonundaki, izleme meselesiyle alışılmamış bir ilişkisi olan olaylara dikkat çekerek bitirmek istiyorum.

Bu filmin anlatısı elbette evlilikle sonlanır. Belki de bu sonun fotoğrafını çekmek isteyen Sidney Kidd'in bir anda ortaya çıkmasıyla. Ancak film bir adım daha ileri gider, Kidd'in çektiği fotoğrafları göstererek sona erer. Çektiği birkaç fotoğraf, şimdiye kadar gördüğümüz her şeyin biçimi, içeriği ve tözüyle ilgili birtakım sorular uyandırır. İlk fotoğrafta, fotoğraf makinesinin sesiyle irkilip objektife doğru dönen (Kimin objektifidir bu? Kidd'in mi yoksa Cukor'ın mı?) Dexter, Tracy ve Mike üçlüsü görülür. Bu fotoğrafın ardından bir diğeri gelir; Dexter ve Tracy ikilisi birbirine sarılmıştır. Fotoğraflar böyle sıralanınca, Dexter'in son anda Tracy'yi Mike'a kaptırmamayı becerdiğini düşünürüz. Peki üçünün fotoğrafının zaten bir tür düğün fotoğrafı olduğuna dair bir kuşkumuz yok mu hâlâ? –*Kral Lear*'ın sonunda Edmund'ın delirmişşesine haykırdığı gibi, "İkisine de bağlıydım. / Şimdi bir anda üçü de evleniyor". Dahası, madem Sidney Kidd'in evliliğin haberini yapmasına izin vermemeye bu kadar kararlıydılar, çektiği ilk fotoğrafla irkildikten sonra, neden dikkatlerini bilerek fotoğraf makinesinden uzaklaştırıp kendi işlerine baktılar? Bu kaydın tutulmasını isterler adeta, sanki işleri fotoğraf çektmektir – fotoğraf belirli bir kamusal olayın meydana geldiğini gösteren bir belge veya resmi kanıttır sanki; olay da esasen belirli bir kamusal kavrayış biçimine ulaşmaya, kültürün kendini kavramasını ve kendisiyle uygun bir diyaloga girmesini sağlamaya, kısacası bir komedi filmi biçimine ulaşmaya bağlıdır adeta.

Peki bu kaydın kaynağı nedir, yani fotoğraf nasıl elimize ulaşır? Bu fotoğraflar *Spy* dergisinde yer alan haberin bir parçası mıdır? Anlaşılan, düğün fotoğraflarının yer aldığı bir albüme aittir. Bu fotoğrafları filmin kamera arkası kareleri olarak da görebiliriz. Ama her halükârda bunları olayın gerçekleşmesinden sonra görürüz, halbuki şimdiye kadar biz de düğündeymişiz gibi hissetmiyor muyduk? Son iki karenin resim ya da fotoğraf olması ne anlama gelir? Gördüğümüz diğer şeylerin bunlardan farkı ne? Diğerleri de tam anlamıyla fotoğraf işlevi görüyordu. Diğerleri hareketliydi elbette, ama bunlar sabit kareler. Zaten mesele de bu. Aradaki fark ne? Bu mesele bizi izlediklerimizin ontolojik statüsü ve dolayısıyla da algılama biçimimiz üzerine düşünmeye yöneltir. Frye tiyatrodan, Shakespeare romanslarının sonuna, bir biçimde gözlemci konumundan katılımcı konumuna geçtiğimiz bir sürece tabi tutulduğumuzu fark ettiğimizi anlatır. *Philadelphia Hikâyesi*'nin sonunda bu süreç tersine döner, katılımcı olduğumuz yanılışmasından uyanıp kendimizi gözlemci konumunda buluruz. Ama bu da bir yanılışma olabilir. Sözelimi burada Tracy'nin heykeli yanılışmasından uyanıp karşımızdakinin Tracy'nin ve taliplerinin fotoğrafları olduğunu veya tanrıça yanılışmasından uyanıp onun bir film yıldızı olduğunu düşünmeye başladığımızı fark ettiğimizi varsayalım. Bu durumda, Tracy karşısında George'un kendini içinde bulduğu konuma düşme tehlikesiyle karşı karşıya kalırız. Biz izleyiciler için bu konumdan kaçmanın bir yolu var mı?

Her halükârda bu figürlerin konumundaki ve dolayısıyla bizim algı durumumuzdaki belirsizlik, anlatı hakkında bir sonuca varma çabalarımızı gölgeleyecek veya zayıflatacaktır. Örneğin, filmin mutluluk göstergesi bir sarılma ile bittiğini söyleyebilir miyiz? Ben filmin bir sarılmanın fotoğrafıyla, önceden olanlardan ayrı ve dolayısıyla belirsizliğe işaret eden bir şeyle bittiğini söylemeyi tercih ederim.

Bu belirsizliğin gündüz düşümü yeterince zayıflatmadığını öne sürerek beni hâlâ ütopyacılıkla suçlayanlar var mı? Onlara yanıtım George'un Dexter'in ve Dexter gibilerin karmaşık fikirlerine gösterdiği tepkiye Dexter'in verdiği yanıtla aynı: "Berbat, değil mi?"

5

SAHTE MUTLULUK

Cuma Kızı



Filmin imgelerini nasıl yerleştirdiğini, daha doğrusu onlara göre bizi nasıl konumlandırđını anlayabilmemiz için, öncelikle bize nasıl bir ışık verdiğini anlamamız gerekiyor.

Filmin Özeti

- 1** Kamera büyük bir şehir gazetesinin haber bürosunda sola doğru ilerlemektedir. Asansöre gelince duraklar, içindeki kadınla erkeği gösterir, sonra onlara eşlik ederek geldiği yöne doğru hareket eder. Az sonra Hildy (Rosalind Russell) olduğunu öğreneceğimiz, iddialı bir şapka takmış kadın, nereye gittiğini biliyor gibi yürüyordur. Arada durup telefon santralinin başındakilerle selamlaşır; operatörler de onun sıcak, ancak hafif yukarıdan bakan selamına nezaketle karşılık verir. Bu hareketleriyle medeni bir çile çektikleri bir geçmiş paylaştıklarını ve Hildy'nin bir süredir orada bulunmadığını anlarız. Hildy ona eşlik eden adama, yani Bruce'a (Ralph Bellamy) döner; gazetenin başeditörü ve onun eski kocası ve eski patronu olan Walter'la (Cary Grant) yapacağı kısa görüşme süresince onu beklemesini ister.
- 2** Kamera "Merhaba Hildy"lerden ve karşılıklı takılmalardan oluşan bir geçit boyunca Walter'ın odasına doğru Hildy'yi takip etmeye, daha doğrusu biraz önden ona yol göstermeye devam eder. Walter odasında (Hildy santral memurlarına "kâinatın efendisi"nin odasında olup olmadığını sormuştu) ayna karşısında süslenmektedir. Eski günleri yâd edip birbirlerini suçladıkları bir laf yarışı şeklinde geçen hızlı ve erotik gerilim yüklü diyalogda, Hildy nihayet onu Reno'da boşadıktan sonra nişanlısıyla birlikte Albany'ye yerleşmeye giderken neden uğrayıp konuşmak istediğini açıklamaya karar verir. Nedeni, fikrini değiştirmeye ikna etmek için gönderdiği bitmez tükenmez telgraflarına artık bir son vermesini istemesidir. (Gerçekten istediği bu olsa bir telgraf göndermesi yeterli olurdu.) Sözüünü ettiği yeni sevgilinin onu dışarıda beklediğini güya ağzından kaçırınca, Walter bu adamla mutlaka tanışmak istediğini söyler.

- 3 Walter bekleme alanındaki yaşlı bir adamın Bruce olduğunu sanmış gibi yapar, ardından Bruce'un havanın bozması olasılığına karşı hazırlıklı davranmasına ilgi göstererek hayranlığını belirtir ve konuşmasını çifti öyle yemeğine götürmekte ısrar ederek bitirir. Dost canlısı tavırlarla ikisinin de katta beklemekte olan asansöre doğru ilerlemesini sağlar. Hildy, yanından geçerken onun duyabileceği bir şekilde, "Walter, hiçbir faydası yok," der; bunun üzerine Walter, herkesin duyabileceği bir biçimde ve en nazik ses tonuyla "Yo, yo, bundan büyük bir memnuniyet duyarım," diye karşılık verir.
- 4 Yemekte Walter, Hildy'yi yaklaşan seçimlerle ilgili birtakım politik nedenlerden dolayı haksız yere suçlanan bir mahkûm olan Earl Williams ile röportaj yapması için oyuna getirmeye çalışır. İkna etmek için, Hildy'nin kamuoyunun fikrinin değişmesini sağlayarak zavallı bir adamın hayatını kurtarabileceğini savunur. Hildy, gazetecilik mesleğinde önünde açılacak kapıları düşünerek durumla ilgilenmeye başlar, ama sonra Walter'ın iş için başka birilerini de görevlendirebileceğini düşününce bunun bir oyun olduğunu fark eder. Hildy'nin üstüne bastığı noktanın doğru olduğunu kabul eden Walter ona bir iş teklifi yapar ve Hildy'nin bu tür yazılar yazmakta ne kadar yetenekli olduğunu vurgulayarak Bruce'un da kendi tarafına geçmesini sağlamaya çalışır.
- 5 Hildy Ceza Mahkemesi Binası'nın basın odasına gelir ve sefil gazetecilik hayatını bırakmadan önce son bir görevi yerine getireceğini söyler. Oradaki muhabir arkadaşlarından Earl Williams'ın delirdiğini, ama belediye başkanı ile yordakçısı olan hapishane müdürünün idam edilmeye uygun olduğu konusunda ısrar ettiklerini öğrenir (muhabirler Earl'ün rastlantı eseri vurduğu kişinin siyah bir polis olduğunu ve başkanın siyahların oyunu kaybetmemek için böyle yaptığını da belirtir).
- 6 Sigorta şirketinden bir doktorun bürosunda Walter'ı muayene etmesinin ardından, Walter, Bruce'a Hildy'ye telefon etmesini ve Bruce'un komisyonu için talep ettiği çekin imzalandığını haber vermesini söyler. Buna karşılık, Walter'ın neler yapabileceğinin farkında olan Hildy, Walter

odanın dışındayken Bruce'tan çeki şapkasının astarının içine yerleştirmesini ister. Bruce bürodan ayrılır ayrılmaz, Walter, Ariel ve Caliban'ın karanlık bir birleşimi olan Louis'e onu göstererek takip etmesi için işaret verir.

7 Ceza Mahkemesi Binası'nda Hildy rüşvetle Earl'ün içinde kaderini beklediği kafesin bulunduğu hücreye girer. Earl'ün ilk sözleri, "Ben masumum," olur. Görüşmelerinde Hildy, Earl'ün (sahip olması ya da ateş etmesi için hiçbir sağlam nedeninin olmadığı) silahı neden ateşlediğiyle ilgili bir fikir sahibi olmasını sağlar. Buna göre, 14 yıllık işini kaybetmesinin ardından günlerini parkta oturarak geçiren Earl, sokakta konuşma yapan birinin "kullanım amaçlı üretim" den bahsettiğini duymuştur ve ne de olsa silahın kullanım amacı ateş etmektir. Earl bu açıklamayı kafasındaki soru işaretlerinin aydınlandığını belli ederek benimser. Hildy iyilik yapmak isterken allak bullak bir haldeki kurbanın kafasını daha da çok karıştırmış olmanın sıkıntısıyla Earl'e iyi şanslar dileyerek ölüm hücresini terk eder.

8 Earl'ü gecenin bir yarısı yağmur altında dolaşırken görünce ona acıyan ve odasına alan Molly Malloy, üzgün bir halde basın odasına girerek gazetecileri kalpsizlikle ve Earl ile bir aşk yuvaları varmış gibi göstererek onunla yaptıkları görüşmeyi yalan yanlış yayımlamakla suçlar. Hildy sessizce odaya girer ve masasına oturup Molly'den duyduklarını yazmaya başlar. Erkek muhabirler kadınla alay eder (bunu alışkanlıktan olduğu kadar suçluluk duygusundan yaptıkları da anlaşılabilir); Hildy onu korumak için yanına gider ve kadını basın odasından çıkarır, dışarıdan kapıyı kapat.

9 Muhabirler odada oradan oraya amaçsızca yürümektedir, rahatsız bir halleri vardır ve kimseden çıt çıkmamaktadır. Uzun süren bir bekleyişin ardından Hildy geri gelir, kapı eşiğinde bir süre manzarayı seyreder ve buz gibi, acımasız bir sesle "Basının centilmen erkekleri," yorumunu yapar.

10a Telefon Hildy için çalar. Arayan Bruce'tur ve saat çalmaktan tutuklandığını söyler. Hildy onu kurtarmak için dışarı fırlar. Bruce'un ilk sözlerinin "Ben masumum," olması Hildy'yi hiç şaşırtmaz. Saati onun çalmadığını ve oyuna getirildiğini bilen polisi, Bruce'u serbest bırakmazsa *Morning Post*'ta

onun hakkında bir haber yayımlamakla tehdit eder. Takside çekin hâlâ Bruce'un şapkasında olup olmadığını kontrol eder ve ondan cüzdanını ister. Bruce elini cüzdanına attığında kayb olduğunu fark eder, Hildy bunu duyunca hiç gariptemez. Zaten restorandan ayrılırırken önlem olarak, Bruce'un bütün birikmiş paraları olduğunu belirttiği nakit paranın hepsini, yani beş yüz doları ona vermesini istemiştir. Ceza Mahkemesi Binası'na geri geldiklerinde Hildy, Bruce'a takside beklemesini söyler.

- 10b Basın odasında, aralarından biri Hildy'nin daktilosunda bulunduğu röportajı okurken, muhabirler iyice dikkat kesilmiş dinlemektedir. Okuyan kişi, "Bire üç bahse girerim ki, böyle yazabilen biri emekliliğe en fazla üç ay dayanır," şeklinde bir yorumda bulunur. Hildy içeri girer ve bahse o tutuşur. Walter'a telefon ederek onun oyununa gelip böyle bir haber yapmayacağını söyler. Telefonda konuşurlarken, Earl Williams ile yaptığı röportajı yırtarken çıkan sesi dinlemesini ister. ("Anlaşmamız bunu yazmam içindi, yırtmamı engelleyen bir madde yok.") Eşyalarını toplamaya başlar, gazetecilik oyununa sonsuza dek veda etmeye hazırlanır.
- 11 Hapishane müdürünün odasında bir psikiyatrist, akli dengesinin yerinde olup olmadığını anlamak için Earl'e son bir test uygulayacaktır. Psikiyatrist ve şerif, gazetelere çıkmak zorunda kalmanın verdiği korkunç sıkıntı hakkında şakalaşır, fotoğrafları ve kendileriyle yapılan röportajlarla ilgi odağı olmanın kaçınılmaz bir biçimde üstlerine bindirdiği yükü paylaşmak üzere anlaşır. Doktor odadaki ışığı kapatır ve devasa bir lambayı Earl'ün yüzüne yöneltir; bunun üzerine Earl, "Ben masumum," der.
- 12 Hildy basın odasının kapısında meslektaşlarıyla vedalaşırken, birden makineli tüfek sesleri duyulur ve her taraftan siren sesleri gelmeye başlar. Biri "Earl Williams kaçtı," diye bağırır; diğer muhabirler Hildy'yi öylece bırakarak fırlarlar. Hildy'nin önce kafası karışır, ama hemen kendine gelerek telefona koşar: "Bana Walter Burns'ü bağlayın, derhal. Walter, Earl Williams kaçtı. Merak etme, iş üstündeyim."
- 13 Hapishanenin dışındaki kargaşa içinde, Hildy daha önce rüşvet verdiği gardiyanı yakalar.

- 14 Basın odası muhabirlerle dolup taşar, hepsi telefonla gazetelerine o âna kadar yaşananları aktarmaktadır. Hildy içeri girdiğinde oda yine boştur. Kapıyı kapar ve Walter'ı arayıp hapisten kaçış hikâyesinin yalnızca onda olduğunu söyler. "Hayallerinin hapisten kaçma olayı." Williams'ın kullandığı silah, cinayeti yeniden canlandırması için ona veren hapishane müdürünüdür. Hildy bu bilgiyi almanın ona 450 dolara patladığını, bu paranın sahibinin Bruce olduğunu ve şimdi kendini takside beklediğini söyler. Walter ahizeyi eliyle kapar, Louis'den sahte 450 dolarla Hildy'nin bulunduğu Ceza Mahkemesi Binası'na gitmesini ister. Aynı zamanda Louis'in sarışın kız arkadaşını da binanın dışındaki takside beklemekte olan Bruce'un üzerine salar. Walter, Hildy'ye paranın 15 dakika içinde elinde olacağına dair güvence verir.
- 15 Hildy beklerken, muhabirler edindikleri bilgilerle basın odasına gelirler. Hapishane müdürü odaya girince muhabirler etrafını çevirir ve söylediği gibi gerçekten bir komünizm tehlikesi olup olmadığını sorarlar. Bruce Hildy'ye telefon ederek bu sefer de "taciz"den hapisteye olduğunu söyler. Şikâyetçi olan kadını tarif etmeye başladığında Hildy anında kim olduğunu anlar. Bruce'a hemen oradan ayrılmayacağını söyler. Belediye başkanı içeri girince muhabirler bu hapisten kaçma olayının seçimler üzerinde bir etkisi olup olmayacağını sorarlar, başkan böyle bir şeyin mümkün olmadığını söyler. Hapishane müdürü, silahlı ekibin Earl'ün yerini tespit ettiğini haber verir, muhabirler olay yerine doğru koşturur.
- 16 Belediye başkanı ve hapishane müdürü, müdürün odasına çıkar; başkan müdüre onu seçim aday listesinden çektiğini söyler; kapı açılır, başında şapkası ve elinde şemsiyesiyle iri bir adam olan Bay Pettibone belirir – bir tür mitik haberci olduğu anlaşılmaktadır. Vali adına Earl Williams için bir tehir belgesi getirdiğini söyler. Belediye başkanı donakalmış bir halde belgeyi alır ve yüksek sesle "akli dengesinin yerinde olmadığı anlaşıldığından," diye okumaya başlar. Telefon çalar, hapishane müdürü açar ve Earl Williams'ın etrafının sarıldığını haber verir. Belediye başkanına ne yapmaları gerektiğini sorar. Belediye başkanı tehir belgesini Bay Pettibone'a geri verir ve akli karışan adama bunu

oraya hiç getirmemiş olduğunu söyler; adamı itekleyerek odadan çıkarırken ona iyi maaşlı bir iş vermeyi, karısıyla ilgilenmeyi ve çocuklarının okulla ilgili sorunlarını halletmeyi vaat eder. Ardından sigarasını yakarken cevap beklemekte olan hapishane müdürüne "Vurun," diye emir verir, müdür de bu emri iletir.

- 17 Louis basın odasına gelerek sahte 450 doları verir. Hildy, Bruce'un cüzdanını da isteyince, gönülsüz de olsa çıkarıp verir. Onu istasyona götürme teklifini kabul etmek yerine, Hildy, Louis'den karakola gidip Bruce'un serbest kalmasını sağlamasını ister; ama Louis, polis lafını duyunca orayı terk eder. Hildy telefona sarılır ve onu tek başına gösteren çekimde daha cümlesini bitiremeden olduğu yerde kalır; ardından yavaş hareketlerle ahizeyi yerine yerleştirerek bakışlarını, pencereden içeri girdikten sonra yürüyerek ona yaklaşan Earl Williams'a diker. Earl'e aslında kimseyi öldürmek istemediğini söyler, tam bu konuda hemfikir olmuşlarken arkadaki bir panjur gürültüyle çarpar, bunun üzerine Earl arkasına dönüp ateş eder. Bomboş bakışlarla elindeki silahı, bu atışla kendini ele verebileceği için koşarak kapıyı kilitleyen ve ışıkları söndüren Hildy'ye verir. Earl, artık umursamadığını söyler. Hildy, ona ihtiyacı olduğunu söylemek için Walter'a telefon eder. Bruce başka bir telefondan arar ve onun Walter'a Earl Williams'ın orada olduğunu söylediğini duyar. Kapı çalınır. Hildy kapıyı açar. Gelen Molly'dir ve Earl'ü vurmak üzere olduklarını düşündüğünden çılgına dönmüştür. Hildy onu göndermeye çalışır, ne var ki Earl seslenerek gitmemesini söyler. Molly odaya girer girmez muhabirler kapıyı yumruklamaya ve bağırma-ya başlar; iki kadın Earl'ü odada sığabileceği tek yere, üstü kapanan bir çalışma masasının içine saklar. Hildy kapıya gider ve önce ışıkları açar, sonra da kapıyı.

- 18 İki muhabir içeri sorularla girer. Her şeyden önce Molly'nin orada ne işi olduğunu merak ederler. Çetenin kalanı da onlara katılınca, hepsi gazetelerine telefon ederek Earl'ün bulunmadığı haberini verir. Nerede olabileceğiyle ilgili spekülasyon yaparlar, örneğin hâlâ binanın içinde bir yerlerde olduğunu düşünürler ve Hildy'nin dışarı çıkıp onu aramaları için cesaret vermesinden şüphelenirler. Bruce'un annesi oğlunu arayarak odaya girer, bir suçlunun ellerinde

olduğunu bildiğini söyler. Muhabirler Hildy'ye döner, ancak Hildy annenin yanlış anladığını söyler. Odanın karşı tarafında pencereye yakın duran Molly, Earl'ün nerede olduğunu yalnızca kendinin bildiğini ve artık asla öğrenemeyeceklerini söyleyerek dikkatleri üzerine çeker. Molly, Earl'ün girdiği ya da yanındaki pencereden atlarken, içeri Walter ve Louis'in girdiğini görürüz. Muhabirler Hildy'yi bırakıp pencereye koşar, avluya bakarak Molly'nin hâlâ canlı olup olmadığını anlamaya çalışırlar. Odada Walter, Hildy, Louis, Bruce'un annesi ve masanın içine gizlendiğinden görünmeyen Earl kalmıştır. Hildy, Molly'yle ilgili konuşmak ister; ama Walter, onu çağırmasının nedenini hatırlatarak Earl'ü nerede tuttuğunu öğrenmek ister. Walter, Louis'e Bruce'un annesini alıp bir yerlere gizlemesini söyler. Louis anneye kendini tanıttikten sonra kadını tek bir harekette kaldırıp omzuna alır, sonra onunla birlikte gözden kaybolur.

- 19 Hildy kendinden geçmiş gibidir. Walter, bunun bir devrim olduğunu, hazırladığı haberin yanlış bir rejimi yok edeceğini ve ileride sokaklara onun adını vereceklerini, parklara onun heykelini dikeceklerini, artık yeni bir sınıfa adım attığını (bu söz Hildy'yi gerçekten şaşırtır) söyleyerek onu kendine getirir. Birlikte haberi yazmaya başlarlar. Walter, yardımcı editörü Duffy'yi arar, baş sayfayı yırtıp atmasını ve birkaç hamal ayarlayarak basın odasından bir masanın dışarı çıkarılmasını sağlamasını ister.
- 20 Bruce gelir, Albany'ye telgraf göndererek birkaç yüz dolar istemiş ve kefaletini ödemiştir. Annesinin nerede olduğunu sorar ve parasını ister. Hildy hiç beklemediği bir biçimde cüzdanını çıkarıp verir. Bruce, Hildy'ye onunla birlikte gelecek her zaman istediği hayatı yaşaması için yalvarır. Bu sırada Walter fırsat buldukça Duffy'yle görüşmektedir; parça parça duyduğumuz telefon konuşmasında, Hitler'i mizah sayfasına koymasını, daha sonra da horoz haberini atlamasını söyler ("ilgi çekici"dir çünkü). Bruce nihayet akşam dokuz treniyle ayrılacağını söyler; Hildy daktilosundaki haberi işaret ederek, "Anlamıyor musun, bu benim hayatımdaki en önemli şey!" der. Yine parça parça konuşmalarını duyduğumuz Walter, huysuz kadınlar yüzünden masayı almaları geciken hamallarla görüşür.

- 21 Hildy, acıyla, Bruce'un geri gelmeyeceğini söylediğini hatırlar. Louis yakası paçası dağılmış halde içeri girer ve ters yönde giderken bir polis otosuyla karşılaştığını söyleyerek durumu izah etmeye çalışır. Bruce'un annesine ne olduğundan haberi yoktur, belki de öldüğünü söyler. Hastaneleri aramaya başlarlar; Hildy odadan çıkmaya çalışır, ama hapishane müdürü ve muhtelif polislerle içeri giren muhabirler önünü keser. Walter hapishane müdüründen basın odasını terk etmesini ister; Hildy çıkmaya çalışırken, Earl'ün ona vermiş olduğu silah çantasından düşer. Hapishane müdürünün silahını tanıyıp Earl'ün kaçmak için kullandığı silahın bu olduğunu söylemesi muhabirleri memnun eder. Walter tutuklanır.
- 22 Bruce'un annesi yanında daha fazla polisle odaya girer ve Walter'ı onu kaçırmakla suçlar. Walter onu daha önce hiç görmediğini belirtir ve bunun ne kadar doğru olduğunu vurgulamak için üç defa Earl'ün gizlendiği masaya vurur; bu harekete Earl de üç vuruşla karşılık verir. Hapishane müdürü masaya ateş etmeye hazırlanırken Hildy onu durdurur ve saklandığı yerden kavgasız gürültüsüz çıkması için ona bir şans vermesini ister, Earl de dediği gibi dışarı çıkar.
- 23 Odada Walter, Hildy, onları kelepçeleyip başlarında duran polis ve belediye başkanının tebrik etmeye geldiği zafer sarhoşu hapishane müdürü dışında kimse yoktur. Belediye başkanı ve hapishane müdürü zafer sevinci yaşarken, Bay Pettibone şemsiyesi ve tehir belgesiyle yeniden belirir ve ikisinin önceki gelişinde belgeyi almadığını, ona da rüşvet teklif ettiğini söyler; bir yandan da karısının tavrıyla ilgili anlaşılmaz sözler eder. Belediye başkanı ve hapishane müdürü, masum bir adamın cezasının tehir edildiğini öğrendikleri için sınırsız ve derin bir memnuniyet ile rahatlama duyduklarını ifade ederler, Walter ve Hildy'ye *Morning Post* özel baskı yaptığında on yıl hapis cezası alacaklarından emin olmalarını söylerler.
- 24 Filmin açılış sekansında, Walter'ı yersiz bir şekilde eski günleri yâd etmekle suçlayan Hildy'dir, şimdiyse kendi başlarının yine kanunla derde girdiği eski bir olayı hatırla-

yarak geçmişi yâd etmektedir: Daha evlenmelerinden önce, bir tertibi ortaya çıkarmak için mahkemede delil olarak kullanılacak mideyi aldıklarında bir otel odasında gizlenmek durumunda kalmışlar ve orada – Hildy burada duraklar ve ilk maceralarına nasıl atıldıklarını anlatmak için uygun kelimeleri bulmaya çalışır. Walter ona, o olay için de hapse girmiş olabileceklerini hatırlatır.

- 25 Walter birdenbire ağırbaşlı bir hale bürünür ve bir telgrafıyla Bruce'un istasyona onu karşılamaya seve seve geleceğinden emin olduğunu söyleyerek Hildy'ye veda eder. Hildy haberi tamamlaması gerektiğini söyleyerek karşı çıkar, ama Walter onunkinin yarısı kadar bile güzel olmayacak olsa da haberi kendisinin yazacağını belirtir. Bruce ona kendisinin hiçbir zaman veremeyeceği türden bir hayat vaat ettiği için hem kıskandığını hem de hayıflandığını söyler. Son defa telefon çalar ve Bruce'un yeniden tutuklandığı haberi gelir, bu defa sahte para taşımaktan içeri girmiştir. Bruce, Hildy'ye parayı verenin o olduğunu söyler. Hildy telefonu kapar ve ağlamaya başlar. (Bu arada fimde ilk defa müziğin başladığını duyarız.) Walter gerçekten telaşa kapılmış gibi görünür, Hildy'ye Tatlım diye hitap ederek onu daha önce hiç ağlarken görmediğini söyler. Hildy ağlayarak bu defa Walter'ın ciddi olduğunu, onu durdurmak için hiçbir şey yapmadan gitmesine izin vereceğini sandığını, Bruce'u yine hapse attırmayacağını ve kendisini artık sevmediğini düşündüğünü söyler. Walter'ın bu şaşırtıcı patlamaya verdiği tepki "Nasıl böyle düşünebilirsin?" olur. Kendine gelerek rahatlayan Hildy, Walter'a, hapishaneye doğru düzgün para göndererek Bruce'un kefaletini ödemesini söyler. Keyfi yerine gelen Walter Duffy'ye tekrar telefon ederek hiçbir şey yapmamasını, haberi Hildy'nin yazacağını, zaten hiçbir zaman oradan ayrılmayı düşünmediğini söyler. Ardından evlenecekleri ve (Hildy'ye danıştıktan sonra) Niagara Şelalesi'ne balayına gidecekleri haberini verir. Duffy, Niagara Şelalesi'ne giderken yol üstündeki Albany'ye uğrayarak grev haberini yapıp yapamayacaklarını sorar, Walter (yine Hildy'ye danıştıktan sonra) olumlu cevap verir. Walter önde, Hildy elinde bavuluyla arkada, koşar adımlarla binayı terk ederler.

PHILADELPHIA HİKÂYESİ'nde dönen Cary Grant'tir, Howard Hawks'ın *Cuma Kızı*'ndaysa (1940) kendisine geri dönülen taraf olur. İki filmde de neden geri dönüldüğüne dair bir gizem yaratıldığı aşikârdır: *Philadelphia Hikâyesi*'nin giriş niteliği taşımakla beraber daha ileride yer alan bölümünde James Stewart, her ne kadar Grant söylediklerini ciddiye almasa da, onun intikam peşinde olduğunu söyler; *Cuma Kızı*'nın tam ilk sekansında ise Hildy Johnson (Rosalind Russell) kendisi açısından gayet makul gerekçeler sıralar, ama bunlar yerini pek bulmaz. Hildy önce Walter Burns'e (Cary Grant) "Bana bir daha telgraf çekmemeni söylemek için geldim," der; daha sonra, uzun görüşmelerinin bitimine doğru "Yarın evleniyorum. Bunu söylemek için gelmiştim, ama sen sürekli eski günleri yâd ettiğinden bana fırsat vermedin," şeklinde konuşur. (Hawks'ın iki sene önce çektiği *Tehlikeli Bebek*'te de Cary Grant, Katharine Hepburn'e ertesi gün evleneceğini söyler. Yakın plan çekimden, bu bilginin onda da aynı etkiyi yarattığını görürüz.) *Cuma Kızı*'nda, Hildy'nin Walter'ı görmek için neden geri geldiğini bilmediği anlaşılıyor. Nedeni apaçık ortada demiyorum. Ama sadece bir şey söylemek ya da bir konu hakkında bilgilendirmek amacını taşıyor olsaydı, telefon etmesi veya telgraf çekmesi yeterli olurdu. Peki ya Bruce'u (Ralph Bellamy) yanında getirmesine ne demeli? Frye, Eski Komedi'de kadın karakterin ölümle burun buruna gelip yeniden hayata dönebileceğini belirtir ve bu karakterin olayların komik bir biçimde sonuçlanmasına yol açabileceğini ekler. Bizim filmlerimizde ölüm ve diriliş (tabii eğer varsa) hislerle ilgilidir, bu durum kadın karakterin içinde gerçekleşir; olayların komik bir biçimde so-

nuçlanmasını ne kadın ne de başka biri *sağlayabilir*. Bununla beraber, *Cuma Kızı*'ndaki kadın karakterin komik bir başlangıca neden olduğu söylenebilir.

Walter, Hildy'nin neden geri geldiğini biliyor gibidir. Peki bildiği nedir? Bildiği, Hildy'nin açıklama yaparken lafı dolandırdığıdır. Ayrıca sonu gelmeyen mesajlarından (telefon olsun, telgraf olsun, uçakla havaya yazı yazdırmak olsun) dolayı eski karısının onun kendisini geri istediğini ve bunu başarmak için her türlü yola başvuracağını bildiğini de biliyordur. Hildy'nin onu görmek için geri geldiğini, çünkü ondan bunu yapmasını beklediğini anlamış olmalı. Ama neden? Eğer Hildy tekrar Walter'la bir araya gelmek istiyorsa, neden bunu dile getirmiyor? Anlaşılan Walter'ın onu geri istemesi Hildy için yeterli değildir; bu durum tek başına onun geri dönmesi için bir *yol* sağlayamamaktadır. Walter'ın yapması gereken başka şeyler vardır. Ona sahip çıkması mı gerekmektedir? Tam olarak değil, çünkü eline geçen her fırsatta bunu yapmasına rağmen Hildy boşanma işlemlerini başlatmıştır. Bunu hâlâ istediğini, buna hakkı olduğunu göstermek için bir şeyler yapmak zorundadır; boşanmanın, sonsuza dek geçerli bir yeminden ziyade –kendi deyişiyle– yargıcın ağzında gevelediği birkaç söz olduğunu göstermelidir. "İkimizin arasında öyle bir şey var ki, boşanmak bile bunu bozamaz." Sözüünü ettiği şeyin evlilikleri olduğu ortadadır, ne de olsa bunun bir çeşit yemin olduğu söylenebilir. Ancak aralarına hiçbir şeyin girmediğini kanıtlamak için Walter'ın, Hildy'nin kendisini bu boşanmadan kurtarmasını sağlaması, onu boşanma fikrinden boşanmaya teşvik etmesi gerekmektedir. Evlilikte özgürlük için gereken de bu gibi. Bunun üzerinde biraz düşünmeye değer.

Philadelphia Hikâyesi'ni yorumlarken, Howard Hawks'ın, Carry Grant'ın bu düşünceli hallere, zihinsel enerjinin insanın içinde yoğunlaştığı durumlara yatkınlığını ve bu bakımdan ne kadar fotojenik olduğunu keşfettiğine dikkat çekmiştim. Grant, fotojenikliği aracılığıyla *Philadelphia Hikâyesi*'nde bir büyücüye, *Tehlikeli Bebek*'te (ve *Maymun Aklı*'nda) ise dalgın bir profesöre dönüştürülür. Bu nitelik, *Cuma Kızı*'nda, klasik komedi tarihinden aşına olduğumuz üçkâğıtçı karakterini yaratmak üzere kullanılmıştır. Parmaklarını ne zaman kıpırdatsa, tıkr tıkr bir yerlere vurmaya başlasa ya da

gözlerini kaydırsa, Walter'ın düşünmekte olduğunu anlarız. Düşündüğünü belli eden bu hareketler, bence aklından neler geçtiğini, bunların ne tür şeyler olduğunu ve karakterin bu düşünceleri nasıl evirip çevirdiğini göstermeye yarıyor. Düşüncelerin zihninden dur durak bilmeksizin ve takıntılı biçimde geçtiği bu sayede hemen anlaşılır, ama böyle dur durak bilmeksizin aklından geçen düşüncelerin ne olduğunu bildiğimizden o kadar da emin olamayız. Planlar yapıp tuzaklar kurduğu ortadadır, ancak bu plan ve tuzaklar gazeteci kimliğinin bir parçasıdır; burnunun haber kokusu aldığını, daha doğrusu iki kanaatini gösterir: Birincisi, dünya, üzerinde yaşayanlara daima sahte yüzünü gösterir; ikincisi, büyük bir haber yapma fırsatı yakalayan biri, burnu iyi koku alıyorsa, bu yüzün ardındaki hakikati bulup çıkarır.

Walter, Hildy'yi dışarıda kimin beklediğini gördüğü andan itibaren, hatta bu andan bile önce onu kurtarması, daha doğrusu onun kaçması için bir fırsat yaratması gerektiğini biliyordur. Peki Hildy'nin neyden kaçması gerekir? Bruce'un "Mutlu olma, her zaman istediklerine sahip olma şansı" dediği şeyden değil elbette. Walter, Hildy'nin bir sigortacının eşi olarak geçireceği bu hayatı hatta ağır ironi yüklü bir tonla "macera dolu bir hayat, hem de Albany'de" sözleriyle tarif eder. Ancak Walter'ın, maceranın değerini Hildy'den iyi bildiği söylenemez; maceraperestlik ile örneğin sigortacılık arasındaki farkı tartabilecek konumda değildir. Benim yorumum, Walter'dan istenen yardımın Hildy'yi mutsuzluktan değil (çünkü Bruce ona gerçekten istediği bir şeyi sunmaktadır), sahte bir mutluluktan, onu başka bir şey kadar tatmin etmeyecek bir mutluluktan kurtarmak olduğu yönünde. Hildy'nin bir karar vermesi hiç kolay değildir, ne tarafa dönse kafasının daha da karıştığı bellidir.

Peki kaçıışı nasıl sağlanabilir? Bunu düşünürken kendimizi Walter'ın manipülasyon kapasitesinin ve bu kapasiteyi kullanma biçimlerinin sınırsız olduğu fikrine fazla kaptırmayalım. Hildy'ye karşı davranışlarını yönlendiren ve sınırlayan iki şey vardır: eski karısının eski, asıl haline geri dönmesini (yani yazarlık yeteneğini sergilemesini) ve ona ihtiyaç duyduğunu kabul etmesini istemesi.

Bruce'la tanışma sahnesinde sergilediği abartılı davranışları da (önce yaşlı bir adamın yanına giderek onu Bruce sanmış gibi davra-

nır, yanlış kişi olduğu söylendiğindeyse Bruce'a dönerek eli yerine şemsiyesiyle tokalaşır) Walter'ın hedefine ulaşmak için başvurduğu gizli taktiklerden ziyade, mesajını net bir biçimde iletmek için izlediği bir yol olarak değerlendirebiliriz. Bu tavır sadece Hildy'ye yöneliktir ve yalnızca onun pozisyonundan tamamıyla anlaşılabilir. Walter hatasının nedenini Hildy'ye dönerek şu sözlerle açıklar: "Anlattıklarından çok daha yaşlı bir adam olduğu sonucunu çıkarmıştım." Karşısında onu Walter gibi iyi tanıyan biri varken, hem de bu kişi bir terapistle boy ölçüşecek kapasitedeyken, gerçekten böyle bir intiba vermiş olması pek imkânsız görünmüyor. Birkaç dakika sonra Walter onları öğle yemeğine davet eder ve üçlü asansöre doğru ilerler. Kendisinin ne istediğini diğerinin gayet iyi bildiğini bilir ve bilmesini *ister* ikisi de. Bir sonraki restoran sekansının bitimine doğru, ikisi de akıbetin ne olacağını biliyordur artık. Ama bu sonuçta nasıl ulaşacaklarını bilen yoktur. Bruce asansöre adımını attığında Hildy biraz geride kalarak gizlice "Vaktini boşa harcıyorsun, Walter; işe yaramayacak," diye fısıldar; bu hareketiyle Walter'ı kışkırtıyor gibidir. Buna karşılık Walter, herkesin duyabileceği bir ses tonuyla basmakalıp bir yanıt verir: "Yo, yo, bundan büyük bir memnuniyet duyarım." Walter, sanki Hildy bu nazik yemek teklifine karşı çıkmış gibi göstererek, alttan alta onun gizli, üstü kapalı yardım çağrısını duyduğunu belli eder.

Eski eşin sözümona beklenmedik bir şekilde, yeni sevgilisiyle ilgili tavsiye ve yardım isteğiyle ortaya çıkışı ve bu aşkın mutsuzluk değil de sahte bir mutluluk kaynağı olması, *Bir Yaz Gecesi Tebesümeleri* filminin açılışında da karşımıza çıkar. Tıpkı Walter gibi, Desirée de gerçeği çarpıtmakla itham edilebilir; ancak onun planı, işin aslının anlaşılmasını sağlayacak bir zemin oluşturmak ve böylece tavsiye peşindeki kişinin gerçek hislerini, özellikle de *ona* karşı hislerini keşfetmesini sağlamaktır. Ve yine tıpkı Walter gibi, biraz geçmişî yâd ettikten sonra, işe çömezini yemeğe çıkarmakla başlar; bu yemeğin sonuçları da olay örgüsünün devamını oluşturur. (Sözünü ettiğim Bergman filmi, bu kitabın kapsamını aşan bir alanda, Avrupa sineması içinde yer alıyor. Yeniden evlenme girişimini konu alan bu türden bir başka film de Renoir'ın *Oyunun Kuralı*'dır [1939]; bu kadar belirgin bir örnek olmasa da, Bresson'un *Boulogne Orma-*

ni'nin Hanımları / Les Dames du Bois de Boulogne [1945] filmini de sayabiliriz. Yeri gelmişken, *Bir Yaz Gecesi Tebessümleri*'nin, *Figaro'nun Düşünü*'ne ve olumsuzlama yoluyla da *Güllü Şövalye*'ye gönderme yaptığını da belirtmekte fayda var.)

Walter, Hildy ve Bruce'un restoranda yemek yediği o zekice tasarlanmış sahne gayet tatmin edici ve takdire şayandır. Sürekli klostrofobik mekânlar kullanılan filmde görebildiğimiz tek rahatlatıcı ortam burasıdır; ama sekansın asıl güzelliği bu karakterler için, özellikle de söz konusu çift için yaratılmış olmasından gelir. Bu, sekansın işleyişi açısından temel bir önem teşkil eder. Mekân hem hissedilebilir derecedeki sıcak atmosferi hem de ikisinin de çok iyi bildikleri bir yer olması bakımından, tıpkı evleri gibi iş görmek üzere hazırlanmıştır. Kendi evlerinde kendilerini hiç evlerindeymiş gibi hissetmemiş oldukları aşikâr olduğundan, burası restorandan çok Walter ve Hildy'nin evlerinden uzak evleri gibidir. Hildy'nin boşanma sebebi de özetle, her zaman farklı yerlerde oluşlarıdır. Dolayısıyla sanki misafir ağırlıyormuş gibidir ikisi de; partiyi veren Walter yalnız değildir, keza Bruce'u yönlendiren de yalnızca Walter değildir. Bruce'u (tabii ki dünyadaki en iyi nedenden dolayı) parasını şapkasının içine koymaya ikna etmek üzere bir hikâye uydurarak Hildy de ona katılmış olur. ("*Şapkanın içine,*" diye ısrarla tekrar ederken, filme, Howard Hawks'ın "Meydanının altında" "Seri ilanların içinde" sözlerinin geçtiği ve yüzünde siğil olan Fanny adlı bir kadının bulunduğu en sevdiği yerle ilgili geriye dönük olarak bir dişi ima yüklemektedir. Bu tür imalar daima ayrıcalıklı bir bağın oluşmasına yol açar.) Misafirleri, ikisinin gözünde aynı değere sahip değildir; ama onun anlayamayacağı derin ve karmaşık bir aile içi anlaşma –bir diyalog (telaffuz etmemizi istediğim kelime işte bu)– çerçevesinde bunu görmezden gelirler. Hildy'nin masa altından Walter'ın bacağına indirdiği tekmeler belirli bir yakınlık ve samimiyetin göstergesidir. Üstelik çift yalnızca el ve ayak işaretlerini kullanmakla kalmaz, ancak birbirinin anlayacağı bir dil ve tempoda konuşarak geçmiş ve bugünkü olaylardan bahseder. Bruce'un buna dahil olması pek mümkün değildir. İkisi de herkesten çok diğerinin *kıymetini bilir* ve başkalarından ziyade diğeri onun kıymetini bilsin ister. Her ne kadar aynı çatı altında yaşayamıyor, altında beraber yaşayabile-

cekleri bir çatı bulamıyor olsalar da, ikisi de yan yanayken kendini evinde hisseder.

Bu noktada, aralarındaki yakınlığın birkaç özelliğine değinmek istiyorum. Film bu yakınlığı, yeniden evlilik türünün kurallarını neredeyse hiçbir değişikliğe uğratmadan sergiler. Daha en başından, karşımızdaki kadının yeni yaratıldığı ve onu yaratanın da bu adam olduğu hemen anlaşılır. "Bebek yüzlü taşra kızı" Hildy'yi bugünle re getirmesi, birbirlerini çocukluktan itibaren, diğer bir deyişle yetişkinliklerinden önceki hayatlarından tanıyor olmaları gereğini getirir. Walter, Hildy'yi alıp dört dörtlük bir gazeteci yapmıştır. Bu yaratma süreci, kadınla erkek arasındaki farkların konuyla ilişkili sorunlara dönüştürülmesini içeren bir diğer özelliğe de uymaktadır. Her şeyden evvel, bu film fiziksel görünüşe dikkat etmeyle ilgili olarak kadına ve erkeğe biçilen geleneksel rolleri tersine çevirir. Walter'ı ilk gördüğümüzde kendine çekidüzen veriyordur, ardından sanki savaşa hazırlanıyormuş gibi bir edayla yakasına çiçek takar. Hildy'nin görece daha gündelik ve rahat olan görünümünün fark edilebilmesi biraz zaman alır, örneğin bir haber yakaladığı veya yakaladığı haberi hızla daktiloya çekeceği zaman, şapkasıyla manto-sunu kapıp fırlar ya da üstündekileri aceleyle çıkarıp bir kenara atar. Hangisinin etkin hangisinin edilgen eş olduğu filmin başlangıcındaki görüşmelerinin sonlarına doğru eğlenceli bir şekilde işlenir. *Tehlikeli Bebek*'te mesele kimin kimi takip ettiği, daha doğrusu takip etmesi gerektiği; *Cuma Kızı*'nda ofiste kimin kimden önde yürüdüğü, kimin kime yol verdiği ya da kapı açtığıdır.

Söz konusu bölüm, filmdeki o dört muazzam kaydırmalı çekimden biridir; bu çekimde kamera, çifti Walter'ın ofisinden dışarıda Bruce'un beklemekte olduğu lobiye kadar takip eder. Çekim, en başta Hildy'nin Bruce'un yanından Walter'ın odasına doğru katettiği yolu tersten gider. Ancak önceki geçişin diğerinden çok daha tımarlı olduğu aşikârdır. Burada hareketler takip edilirken kadraja başka öğeler de dahil olur, daha yoğun bir çekimdir bu, kamera Hildy'nin bakışları ve selamlaştığı kişilerin bakışları arasında gidip gelir. Bu selamlaşmalar, kameranın Hildy'ye yönelttiği özel ilgiyi olumlar; onu takip eder ve ona döner; önce Reno'da daha sonra da Bermuda'da geçirdiği dört ayın ardından, bu bildik mekândaki me-

raklı yüzlerin arasından geçmenin verdiği endişeyi aktarır. Hepsi bu kadar da değil. Hildy'nin selamlaştığı kişileri gösteren tersine çekim, belirli bir bakış açısından yapılmıştır. Bu bakış açısının birine ait olduğunu hissederiz, ancak bu kişi kesinlikle Hildy değildir. Bu bakış Hildy'yi bir adım ilerden takip eder, sanki bir şey onun geleceğini önceden sezmiştir ve geçeceği yolu onun için açmaktadır.

Filmin açılış çekiminde, bu hareketin ve pozisyonun yolunu açan bir başka hareket yer alır. Kamera, gazete çalışanlarının bir arada bulunduğu oda boyunca sağdan sola ilerler. Çok geçmeden bunun Walter'ın odasının yönü olduğunu anlarız. Kamera, tam Rosalind Russell içeri girerken duraklar, santralde çalışanlarla iki çift laf ederken bekler, sonra Ralph Bellamy'yle konuşmasını gösterir – bütün bunların ardından anlarız ki ona Walter'ın yanına dek eşlik etmektedir. Kameranın orada bulunma amacı sanki ona yol göstermek ve geri gelmesini sağlamaktır. Başlangıçtaki bu iki kaydırmalı çekim, birini takip etmenin aksine birine yol göstermenin kendine göre bir inceliği olduğunu gösterir.

Cuma Kızı adının, çift arasındaki belirli bir düzeni ya da öncelik sırasını belirttiğini düşünüyorum. Zira tıpkı *Robinson Crusoe*'daki Cuma gibi, bu ilişkide her türlü işi gören Hildy'dir; zaten kendisi de "Walter'ın ayakçısı" olduğunu söyleyerek bunu doğrular. Tıpkı *Robinson Crusoe*'da olduğu gibi çiftin başından geçen badirelerden sonra hayatta kaldığının ima edilmesi, film ilerledikçe göreceğimiz üzere hikâyeye son derece uygun düşmektedir. Ancak filmin adının bir yandan da zamanın popüler radyo dizisi "Pazar Kızı"nı çağrıştırdığını da düşünmeden edemiyorum. Her gün yayınlanan dizinin epizotlarının başında, "Madencilikle geçinen küçük bir Batı kasabasında yaşayan genç bir kızın hikâyesi [bebek yüzlü taşra kızı]. Acaba bu genç kız zengin ve soylu bir İngiliz beyefendisiyle mutluluğu yakalayabilecek mi?" denirdi. Bu filmi ciddi ciddi izleyenlerin, aklıma gelen bu giriş seslendirmesini filmde Rosalind Russell'in Cary Grant'le olan ilişkisinin gülünç bir betimlemesi olarak düşünmesini beklemiyorum. Ancak Walter'ın filmin sonlarına doğru "Bunu bana en son Archie Leach, boğazını kesmeden bir hafta evvel söylemişti," dediğine dikkat çekmek ve Archibald Alexander Leach'in Cary Grant'in gerçek adı olduğunu hatırlatmak istiyorum.

rum. Her iyi komedide boş gitme ihtimaline rağmen yapılan bazı kapalı espriler vardır. Ancak radyoda yayınlanan bu pembe diziye yapılan anıştırma fark edildikten sonra bunun başka türlü yorumlanamayacağını, seyretmek üzere olduğumuz filmin bir anti-pembe dizi olduğunu gösterdiğini düşünüyorum. Bu film, her yeri geldiğinde popüler romansın kullandığı sözcüklere ve yarattığı ruh hallerine meydan okumayı amaçlıyor ve bu sözcük ve ruh hallerine tam da bu nedenle başvuruyor gibi görünüyor. (Burada diğer Hollywood film türleriyle de bir ilişki kuruluyor.) Bu tür filmlerdeki dil kullanımına bir örnek olarak, Walter'ın Earl Williams'ın içine saklandığı çalışma masasını Basın Odası'ndan çıkarmanın yolunu ararken sabırsızlık içinde "Ah, bu gece *dolunay* var," diye homurdanmasını gösterebiliriz; bu tıpkı *Philadelphia Hikâyesi*'nde Dexter'in olup bitenlerle alakasız bir biçimde kıskanç tanrıçadan bahsetmesini akla getiriyor.

Restoranda geçen sekans, Hildy ve Walter'ın hızlı hızlı yürümek ya da konuşmak yerine birlikte oturup sohbet ettikleri ana sahnedir. Walter'ın odasında geçen bir önceki sekansta, ikisi de derhal ortadaki eşyaların, mesela masaların bir kenarına idareten tünerler. Walter, oturuşuna belirli bir anlam yükleyerek kollarını Hildy'ye uzatır, hafifçe dizlerine vurarak oturması için Hildy'ye yer gösterir ve şöyle der: "Senin için her zaman yerim var güzelim. Gel." Hildy'nin yanıtıysa sert olur: "Aynı hatayı bir daha yapmam." Filmin sonlarına doğru bir kez daha birlikte oturdukları yer Ceza Mahkemesi binası olur. Ancak bunun nasıl olduğunu ve ne anlama geldiğini söyleyebilmek için öncelikle Ceza Mahkemesi'nin nasıl bir yer olduğunu, daha doğrusu bu anlatıdaki yerini bilmemiz gerekir.

GÖRDÜĞÜMÜZ diğer yeniden evlilik komedilerinde karşılaştığımız hiçbir yere benzemeyen bu yer, filmin bu türe dahil edilmesini de kuşku hale getirir. Diğer örneklerin hepsinde şehir hayatının ye- isine bazı pastoral alternatifler sunulur; buna karşılık *Cuma Kızı*'nda sürekli teyakkuz halindeki gazete ortamından, şehrin sabaha kadar gözünü kırpmadan tetikte beklemeyi gerektiren çok daha karanlık bir bölgesine geçilir. Hiciv ile romantik komedi arasındaki bu fark,



İkisi de herkesten çok diğ^{er}inin kıymetini bilir ve başkalarından ziyade diğ^{er}i onun kıymetini bilsin ister. Her ne kadar aynı çatı altında yaşayamıyor, altında beraber yaşayabilecekleri bir çatı bulamıyor olsalar da, ikisi de yan yanayken kendini evinde hisseder.

Cuma Kızı'nı diğ^{er} altı film^{den} farklı olarak hiciv tarafına yerleştirir. 1. Bölüm'de Frye'in Shakespeare ve Jonson tarzı komediyi karşılaştırdığını belirtmiştim. Buna göre Jonson tarzı komediler daha sonra İngiliz tiyatrosunda başat komedi geleneğⁱ haline gelen gerç^{ek}çi töre komedisine ilham veriyordu, Shakespeare'in romantik komedi tarzı ise yalnızca operada sürdürölüyordu. Şimdi de Jonson ve Shakespeare tarzı komedi arasındaki fark üzerine değışik bir saptama için Nevill Coghill'in "Shakespeare Komedisinin Temeli" makalesine bakalım: Jonson tarzı komedi "hicivdir", çünkü "orta halli insanlarla, yani kasaba sakinleriyle, mütevazı ve mahrem hayatlarla ilgilidir. Ayıplarından ötürü ana karakterlere karşı biraz acımasızdır ve hayatta neyin faydalı olduğunu ve neden sakınılması gerektiğini öğretir. Romantik olansa [Shakespeare tarzı komedi] hayata tutunmak, [yani hayattan sakınmamak] gerektiğini öğretir. Trajedinin tam tersidir; zira burada felaket, gidişatı olumlu anlamda değıştirerek bütün karışıklıkları ve yanlış anlamaları çözer. Bu komedilerde

genellikle aşk sahnelerine ve kız kaçırımlara yer verilir"; "aşk esasen aristokratik bir deneyimdir, yani ister üst tabakadan olsun ister alttan, yalnızca inceliğe muktedir bir tabiatı olanların tadacağı bir deneyimdir. Bu inceliğin peşinde olan Shakespeare, daha sonra bizim 'altın dünya' olarak adlandıracağımız dünyayı düşlemeye ve keşfetmeye başlamıştır... Bu dünya maceranın ve taşranın dünyasıyken, Jonson'inki bir teşhir dünyasıydı ve şehre aitti". Bu açıklamalar çok işimize yarayacak. Bununla ilgili olarak son bir alıntı daha yapmak istiyorum: "Jonson'ın (ruh hallerini ... temsil eden) karakterleri hiçbir değişikliğe maruz kalmaz... Shakespeare komedileriyle karşılaştırıldığında, Ben Jonson'inkiler gülünç gelmez. Bunun nedeni bir bakıma komedileri için seçtiği ahalidir: şehirlilerden, sonradan görme zenginlerden, şarlatanlardan, hilebazlardan, ikiyüzlülerden, palavracılardan, kabadayılardan ve orospulardan oluşan karman çorman bir yığın. Kimse kimseyi sevmez. Eğer bize acı olaylar içinde bir erdem gösteriliyorsa, önemli olan erdem değil, acının kendisidir. Bütün bunlar inanılmaz ve çok etkileyici bir üslubun gücüyle yapılır."¹

Hicivle ilgili bu aşikâr ya da zar zor fark edilen gözlemler ışığında baktığımızda, *Cuma Kızı* hâlâ bir aşk macerasını anlatmaktadır. Bütün yeniden evlilik filmlerinde olduğu gibi bu filmde de karakterler "hiçbir değişime maruz kalmaz"; buna karşılık çiftin kendisiyle ilgili bu temel olguya karşı tavrının kati bir değişime uğraması açınsındansa bu filmler içinde tek örnektir. Türün diğer örneklerinde olduğu gibi burada da amaç kadının eğitilmesidir; aşkın nesnesinde ya da bu nesne tarafından bir değişimin düşünülemez olduğunu, kadın karakterin bu durumu her şeye rağmen kabulleneneğini göstermektir. Söz konusu eğitimin acı tarafları olduğu gibi, görünüşe bakılırsa tatlı tarafları da vardır.

Cuma Kızı'nın Shakespeare tarzı başkarakterleri Jonson tarzı bir ortama taşıyan bir film olduğunu söyleyebiliriz. (Hawks'ın *Baş Sayfa*'da Hildy'yi –filmde ifade edildiği şekliyle– bir kadına dönüştürmesi de aynı şekilde açıklanabilir. Bu değişimin sonuçları, *Yan-*

1. *Shakespeare Criticism 1935-1960* içinde, A. Ridler (haz.), Londra: Oxford University Press, 1970.

lılıklar Komedyası'ndan *On İkinci Gece*'ye doğru ilerlerken, Plautus'un tek yumurta erkek ikizlerinin bir dişi bir erkek ikize dönüştürülmesi kadar etkilidir elbette.) Bu türden bir tanım, ona fayda sağlayacak gerekçelerden biraz daha fazlasını ifade eder. Başlıca gerekçe olarak gördüğüm şeyle şu asimetrisinin ortaya konmak istendiğini düşünüyorum: Jonson tarzı mekânda, eğer âşık bir çift varsa, aşkın böyle olması öngörülmez, daha doğrusu şart değildir (bu kadarının *Baş Sayfa*'da kanıtlandığını söyleyebiliriz); Shakespeare tarzı bir çift söz konusu olduğunda, eğer Jonson tarzı bir ortamda yer alacaksa, mekânın Ceza Mahkemesi binasındaki Basın Odası türünden bir işleve sahip olması öngörülür, daha doğrusu şarttır. Eğer tespitim doğruysa, bu filmi de tam anlamıyla yeniden evlilik türünün örneği olarak ele almamda bir sakınca yok demektir.

Ceza Mahkemesi binası, filmin bir noktasında ortaya çıkar ve belli bir rol oynar. Türü temsil eden altı örnekten en az dördünde aynı rolü oynayan şeyi Nevill Coghill "altın dünya" olarak nitelendirir. Frye ise "yeşil dünya" olarak adlandırır (Frye'ı izleyerek ben de aynı deyişi kullanacağım). Burası büyük bir şehirde başlayan aksiyonun ilerlediği, olay örgüsünün giriftleştigi ve sonra çözüme ulaştığı, normal dünyanın ötesinde, dünyanın normal kanunlarının sekteye uğradığı, perspektif ve eğitimin olduğu bir yerdir. Ancak bu filmde, söz konusu yer korkunçtur; altın ya da yeşil değil, siyah bir dünyadır. Bu siyah dünyadaki eğlenceler, keyifsiz iskambil kâğıdı oyunları, Merdiven Sam'in dikizciliği (*Bir Gecede Oldu*'daki Shapely gibi), hem savunmasızlar hem de siyasi iktidar sahipleriyle ilgili alaycı espriler ve darağacı mizahıdır. Bu türden eğlenceler muhabirler arasında bir dostluk ilişkisi yaratır, ama aynı binanın içinde başka bir yerde bulunan mahkûmlar da aynı şeylerden zevk alır ve benzer bir dostluk ilişkisi kurarlar. Bunlar dışında film dedikodu, çarpıtma, yalan, yolsuzluk, acımasızlıkla dolu bir mekân olarak haber dünyasının, genel anlamda dünyanın bir resmini sunmaktadır. Bu dünyada kullanılan başlıca araç, ahizeleri Basın Odası'nın ortasındaki masayı orman gibi kaplayan telefondur. Araç, muhabirlerin dış dünyayla iletişim kurabilmek için ona bağımlı olduklarını, o dünyadan tecrit edildiklerini gözler önüne serer. Son olarak, doğal, yani yeşil dünyadaki ışığın tersine, hatta onun karikatürüymüşçesi-

ne, siyah dünyanın tam ortasında devasa bir yapay ışık hüküm sürmektedir.

Bütün bunlarla birlikte, Hildy'nin, özellikle Walter'la kendi arasındaki özel mesafenin üzerine telefon görüşmelerinin kışkırtmasıyla yeniden canlanan duygularıyla mücadele ettiği yer de burasıdır.

Şimdi Hildy'nin, Bruce'u düzmece bir suçtan dolayı tutuklatan Walter'a sinirlendiği âna gidelim: Elinde eşyalarıyla kapı eşiğinde durup gazetecilik oynayan bu enayilere bir veda konuşması yapar, özgürlüğünü ilan eder ve bu hayattan firar edip normal bir hayat yaşamaya başlayacağını duyurur. Tam bunun üzerine makineli tüfek sesleri, ardından da uyarı zilleri ve birinin hapishaneden kaçtığını haber veren siren sesleri duyulur. Acil bir durum olduğunu belirten bütün bu ani sesler, Hildy'nin yaptığı konuşmaya gelen bir tepki gibidir. Hildy'nin gitme kararını açıkladığı, yani bir anlamda firar ettiği bu âna komik bir biçimde uygundur, cuk oturur. Muhabirlerden biri pencereden "Neler oluyor?" diye bağırır. Bir yerlerden gelen ses soruyu yanıtlar: "Earl Williams kaçtı!" Bir an, filmdeki dünyanın örtük bir şekilde ilettiği mesaja ve Hildy'nin kaçmasını engellemek için harekete geçerek tertiplemediği bu oyuna gülecek gibi oluruz; ancak gülüşün ortaya çıkması, daha doğrusu tam olarak bu anlamda gerçekleşmesi için vakit olmadığından, buradaki enerji bu ânın heyecanının daha da artmasına yol açar. Şu âna dek kafamızda oluşan düşünceye dayanarak, alarmin bir komplo, hatta talihsizlik olduğu sonucuna varırız. Dolayısıyla Hildy'nin o binadan kaçmasının en az Earl Williams'ın kaçması kadar zor olduğunu anlarız. Ancak Hildy'nin Walter'dan değil de Bruce'tan kaçtığını, yani Bruce'la ayrılığın dan kaçtığını düşünürsek, alarm da şansının yaver gitmesinin göstergesi, kaçışını gizlemek için mükemmel bir şaşırtmaca haline gelir.

Aynı kaderden mustarip olması, Earl'ün hikâyesini yazması veya her ikisi bakımından, Hildy'nin kaderi Earl'ünkiyle yakından ilişkilidir. Ve her iki durumda da bütün bunların arkasında Walter vardır. Hildy'yi bu haber için oraya gönderdiğinde başına gelecekleri tahmin ettiğini, dahası olacakları kendisinin şekillendirdiğini anlamak için çok çaba sarfetmeye gerek yok. Walter Hildy'yi de, bu mekân da yeterince tanır ve eski karısının kaderinin orada belli olaca-

ğını bilir. Yani, kaderinin Earl'ünkiyle yakından bağlantılı olduğunun farkındadır.

Kamera, Hildy'nin bu siyah dünyaya adım attığı ilk andan ölüm hücreesindeki Earl ile görüşmeye gidişine dek, ikisi arasındaki bu bağın üzerinde durur. Filmin alenen retorik birkaç ânı da bu görüşmede karşımıza çıkar. Sekansta kamera, son derece geniş bir açıdan, Hildy'nin Earl'ün tecrit edildiği kafesin bulunduğu mekâna girişini gösterir; hemen ardından, ışık nedeniyle neredeyse siluet gibi belirdiği boy çekiminde Hildy'yi profilden görürüz, ardında kafesin içindeki Earl vardır. Bu sekansı nasıl okuduğumu ana hatlarıyla anlatmaya çalışayım.

Alman dışavurumcu sinemanın etkisini taşıyan çekimler, Hollywood'dan hürmetlerini sunar yine. Burada maksat, çekimlerin karakterin psikolojik durumunu görsel açıdan yansıtmayı ve özellikle de dünyanın bu parçasını bir haletiruhiye deneyimi şeklinde, belirli bir tekinsizlik biçiminde görünür kılmayı amaçladığını göstermektir. Hildy'nin girişini yüksek açıdan gösteren çekim, bünyevi bir muğlaklık etkisi bırakır. Her şeyden önce, kadının bilinç düzeyinin nasıl arttığını yansıtmaktadır. Nasıl Hildy durumun tamamını görüyorsa, biz de (tepesindeki yatay ve dikey çubuklar da dahil olmak üzere) Earl'ün kafesinin tamamını görürüz – bütün bunlar mahkûmun mahremiyetini kaybettiğini ve görünürliğe, sanki filme çekilmeye tabi kılındığını vurgular. Hükümlü, Hildy için yalnızca bir haber değildir; Hildy bu haberin içine çekilmiştir. Bu kadar geniş bir açıdan yapılan çekim, Hildy'nin kendi hislerine mesafeli durduğunu, daha doğrusu bunları yadırgadığını da ifade eder; ama bunu öyle bir şekilde yapar ki Hildy'nin aslında hakiki hisler beslemeye kadir olduğunu, bunun için mücadele ettiğini anlarız. Görüşmede izlediği strateji, Earl'ün saf ve yorgun duyarlılığından faydalanıp ondan haberinde kullanabileceği bir şeyler öğrenmek ve öğrendiklerini Earl'ün deliliğini abartıp onu idamdan kurtarmak için kullanmaktır. Ağzından aldığı anlamsız ifade, ateş ederek birini öldürmesinin nedeninin, parkta konuşma yapan birinin "kullanım amaçlı üretim" den bahsetmesi olduğudur. Silahı satın almıştır ve silahın kullanım amacı ateş etmektir ne de olsa. Bu makul açıklamayı duyar duymaz Earl'ün cesareti yerine gelir. Hildy'nin stratejisinin vardığı nokta,

muhtemelen meta öncesi ekonomiyle ya da sanayi toplumunun kaynaklarını gerçek ve makul insan ihtiyaçlarını karşılayacak malların üretilmesi için kullanmayla ilgili sosyalist bir düşüncüyü, kişinin bir metayı ihtiyacı olsun olmasın, özellikle de zarar verici bir biçimde tüketmesine dair bir düşünceye dönüştürmektir. Buradaki anafikir, sosyalistlerin düşüncelerinin çılgınca olduğu mudur, yoksa kapitalist uygulamaların insanı çılgına çevirdiği midir? Muhabirler bu önermelerin herhangi birine, hatta ikisine birden inanmaya hazırdır. Bu defa kendi iyiliği için Earl'ü aldatarak istediğini elde eden Hildy geriye çekilir. Aynı anda hem Earl'den hem de bizden uzaklaşır, haber dünyasının özel evrenine döner. Kendine ve kendi gerçekliğine, el değmemiş mahremiyetine dönmüştür, ancak içinde olup bitene henüz bir isim koymamıştır.

Ardından ayağa kalkar, dışarı çıkmadan evvel bir an durur ve çok dikkate değer bir söz söyler (üzerinde düşünülmesi için bu sözlerin altını ilk olarak çizen sanırım Manny Farber'dı): "Hoşçakal, Earl. İyi şanslar." Bu kadının bu adama sarf ettiğini düşününce söz konusu repliği şöyle yorumluyorum: "Earl, seni biliyorum ve eğer sen de bir şey bilebilseydin beni bilirdin. İkimiz de kalpsiz bir dünyanın kurbanıyız ve bunu bilmeye mahkûmuz. Bizim gibilerin umut edeceği en iyi şey, deliliğe sığınıp bu durumdan kurtulmak. İkimize de iyi şanslar."

Yukarıda formülleştirdiğim, Hildy'yle ilgili bu bilgiyi ona aktaran Walter'dır. Hildy'nin bu bilgiye tam olarak sahip olduğu söylene-
mez; bu bilgiyi kabul etmesine karşı çıkan bir dolu güçle, sahte mutluluk olarak adlandırdığım durumundan vazgeçmek için verdiği güçlü mücadeleyle, Walter'dan boşanmış olma halinden boşanma isteğinin yol açtığı panikle baş etmesi gerekmektedir hâlâ. Alarm sesi duyulduğunda öğrendiği de budur. Ötekiler, yani erkekler, bu acil durumun neyle ilgili olduğunu tıpkı gardiyanlar gibi hiç düşünmeden, hemen pencereye fırlarlar. Hildy ise yalnız, düşünceleriyle baş başa kalır, içinde bulunduğu an onu esir almıştır; sonra birden hayata döner, şapkasıyla paltosunu çıkarıp atar; bu giysilerden kurtulduktan sonra telefona sarılır ve derhal Walter Burns'ü istediğini söyler, ve Walter'a neler olduğunu anlatıp heyecanla "Merak etme, iş üstündeyim!" der. Bir kesmenin ardından Hildy'yi dışarıda görürüz; Earl ile

görülebilmek için rüşvet verdiği ölüm hücresi gardiyanı Dooley'nin peşinden koşar ve üstüne atlayıp onu durdurur; bu hareketiyle, dört dörtlük bir gazeteci olduğunu bize bir kere daha gösterir. Yeniden bir kesmeyle, hâlâ boş olan Basın Odası'na döneriz; ortama yeni bir hava hâkimdir, yeni bir hareketlenmenin eli kulağındadır.

Açanı olmayan telefonlar ısrarla, sürekli çalmaktadır; kamera yakın plan çekimle (bu, daha önce saydığımız kaydırmalı çekimlerin dördüncüsüdür) telefonların üzerinde sıralandığı masayı kaygıyla, boydan boya tarar. Hareket, tıpkı filmin başlangıcında olduğu gibi, sağdan sola doğrudur; yine birini, bundan sonra takip edeceği kişiyi beklediğini anlarız. Film yeniden başlıyormuş hissi uyanır. Kamera kapıdan uzaklaşıp masanın karşı ucunda beklemeye devam ederken, içeri ilk giren Hildy olmaz. Önce muhabirlerden biri, ardından bir başkası gelir; telefonları henüz iç yüzünü keşfedemedikleri hikâyeye ilgili yarım yamalak bilgilerle, "idamla ilgili biraz daha fasa fiso"yla besledikten sonra odayı terk ederler. Hildy içeri girip söyleyeceklerini kimse duymasın diye kapıyı kapar ve Walter'ı arar: "Gerçek hikâye bende, tek ulaşan benim, ve büyük olay yaratacak. Hayallerinin fırası..." Burada Walter'la yaptığı konuşmanın farklı, hiç şüphe yok ki eskiden kalma bir havası vardır. Walter'la tatlı tatlı konuşur. Sesinde mahremiyet havası vardır; diğer insanların normalde yakınlaştıklarında tercih ettikleri, ya da normal insanların diğer yakınlaşma anlarında tercih ettikleri türden bir ses tonuyla konuşur. Hildy sanki yeni bir başlangıç yapmaktadır. (Gerçekten de "hayallerinin fırası"dır bu. Walter'ın hem bir editör olarak beklentileriyle hem de Hildy'yi kaderini, yani kendisini bulması için buraya gönderen talibi olarak arzularıyla örtüşür.) Daha sonra Earl pencereden içeri girer, Hildy'nin üzerine yürür, elindeki silahı çıldırmış gibi sallaya sallaya kendi kendine kapanan bir güneşlikten korkup ateş eder; Hildy önce silaha sonra da telefona sarılarak gazeteyi arar ve hattaki kişiye nefes nefese "Walter'a söyleyin, ona ihtiyacım var," der. Böylece eğitimi tamamlanmıştır. Hildy artık nerede olduğunu bilmektedir.

Bu arada film, seyirci olarak bize de nerede olduğumuz konusunda, daha doğrusu bizi nereye koyduğu konusunda; yani tıpkı diğer filmlerimizde olduğu gibi imgelerini nereye yerleştirdiği, bu-

nun nedeni ve nasıl sunulduğu hakkında bilgi vermiştir. Örneğin kamera, kendisi ile o olmasa masanın üzerinde öylece çalmaya devam edecek telefonlar arasında bir ilişki olduğunu ve tıpkı telefonlar gibi onun da bir insanın cevap vermesini beklediğini düşünmemize yol açar. Kurgu açısından düşünenecek olursak, tabii ki hattın öbür ucunda görünmez biri var; ancak telefonun diğer ucundaki görünmez kişiler aslında biziz, bu insanları arayan veya aranan aslında biziz. Bence Hildy'nin konuşması biter bitmez araya Walter veya Bruce'un görüntüsünün girmesi de bunu doğruluyor; sanki onlar ne zaman görünse bizim yerimiz değişir, yine de burada amaç elbette onların da bizi aramasını sağlamaktır.

Filmin imgelerini nasıl yerleştirdiğini, daha doğrusu onlara göre bizi nasıl konumlandırıldığını anlayabilmemiz için, öncelikle bize nasıl bir ışık verdiğini anlamamız gerekiyor. Bu noktada, psikiyatrist Dr. Egelhofer'ın Earl'ü muayene ederken ne kadar gaddar ve sadist bir değerlendirme yaptığını göz önünde bulundurmalıyız. (Bu muayenenin mahkûmlarla yapılan sıradan görüşmelere ışık tuttuğunu düşünürsek, doktorun sadizmi yalnızca o dünyadaki sıradan sadizmin bir uzantısıdır.) Bu durum kafamızda yalnızca (Hawks'tan önce de defalarca sorulan) psikiyatrist mi yoksa hastası mı daha delidir sorusunun belirmesine neden olmaz, aynı zamanda psikiyatristin mi yoksa bir adam öldürmüş hastasının mı daha acımasız olduğu konusunda da düşünmemizi sağlar. Ancak Hawks, Dr. Egelhofer'ın, kocaman siyah bir kafası olan o korkunç muayene ışığını Ceza Mahkemesi binasının bütün odalarında gördüğümüz ve sanki tek aydınlanma kaynaklarıymış gibi duran tavan ışıklarına benzeterek bizi de sorgulama sürecine dahil etmektedir. Hatırladığım kadarıyla bu ışıklar, Basın Odası'nda geçen neredeyse bütün sahnelerde var. Ama ben özellikle, birkaç kere karşımıza çıkan bir kamera açısı üzerinde durmak istiyorum: Birkaç yerde, çerçevenin ortasından ve üst köşesinden sarkan bir tavan lambası görürüz. Bu odadaki ışıkların açıldığı andan itibaren, olayları Dr. Egelhofer'ın aydınlatmasıyla aynı açıdan görmeye başladığımızı düşünüyorum. Bu, olaylara tabi olan kişilere karşı kendi bakışımızla soruşturmayı yapan kişinin bakışının arasında ne gibi bir fark olduğunu ve onları tanımanın getirdiği haksızlığı giderme hissinin aramızdaki bağlılık duygusunu

nasıl sağlamlaştırdığını düşünmektir. Böylece, altında bu kişileri incelediğimiz ışık, altında incelemeye tabi tutulduğumuz bir ışığa dönüşür. Bu şekilde bu muayeneyi bizim tarafımızdan da yapılan bir muayene haline getirmeyi başarırız. Bu da eleştirinin başka derdi, vaat edilen deneyim için bir şey söyleme mecburiyeti olarak dikkatimi çekiyor.

Eğer kendimize dair bu tanıımı bir süreliğine kabul edersek, yani filmin ışıkları dahilinde bir işlevi olan, tıpkı Hildy gibi hem sorgucu hem de kurban konumunda bulunan seyirciler olarak görürsek, acaba o zaman da –Hildy'nin Earl'e veda edişini ifade ederken kullandığım sözcüklere başvurursak– bu kalpsiz dünyadan kurtulma ihtiyacı duyduğumuzu ve bunu ümit ettiğimizi düşünür müyüz? Biraz daha açmak gerekirse, filmdeki bu siyah dünyanın kalpsiz tarafı neresidir?

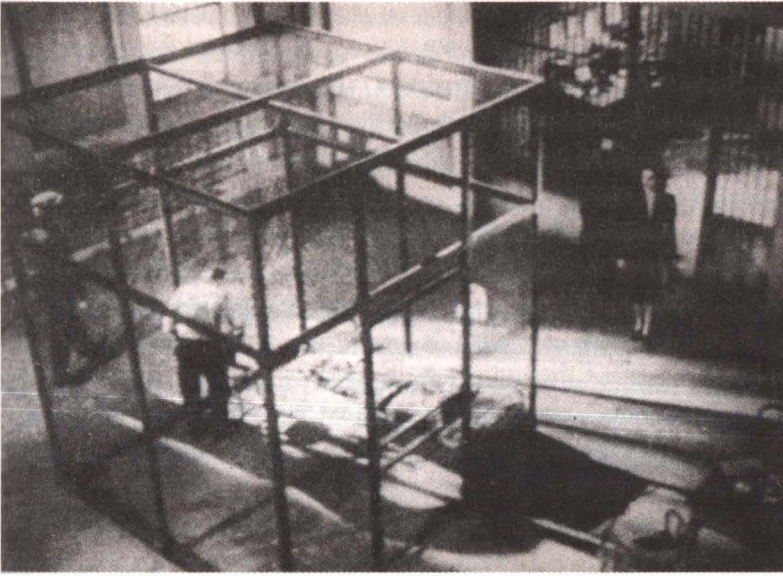
Bunun özellikle, bu dünyanın kalbin arzusuna göre düzenlenmediği, (her ne kadar reform ümidi olsa da, sözgelimi New York'ta LaGuardia'daki gibi yeni bir yönetim olması istense de) aslında düzenli bir dünya olarak düşünölemeyeceği anlamına geldiğini söylersek, bu dünyanın Shakespeare romanslarının komik dünyasından farklı olduğunu bir kez daha vurgulamış oluruz. Yine de bu dünyanın da kendine özgü hazları vardır. Daha önce Walter'ın kapasitesinden, hakikat ve macera arayışından söz ederken bu hazlardan ikisine dolaylı da olsa değinmiştik. Hakikati bulmak ve yayımlamak, o hakikatin etkili olmasını sağlayamasanız dahi bir haz kaynağıdır ve bu iş bir macera olarak tarif edilir. Macera olabilir derken, ne kadar yozlaşmış olursa olsun dünyanın hâlâ bilinebileceğini, hakikatinin yayımlanabileceğini, dolayısıyla hem hakikatin hem de dünyanın bir şansı olduğunu kastederiz.

Bununla ilişkili, bundan türeyen bir haz ve burada maceranın olmasını sağlayan unsur, şeylerin gerçek değerini bilmekten gelir. Daha önce, bu dünyanın görünen yüzünün sahteliğinin farkında olmak şeklinde ifade ettiğim bu bilgi, sanıyorum ki bana filmi benimle birlikte izleyen seyircilere olduğundan çok daha komik gelen bir konuşmada özetlenir. Bu sahnede Hildy, Walter'a telefon edip gerçek hikâyeyi elde ettiğini, bu işin ona 450 dolara mal olduğunu ve bu parayı hemen istediğini söyler. Walter ahizenin ağız kısmını eliy-

le kapayarak pis işlerini yaptırdığı Louis'e döner ve "450 dolarlık sahte paraya ihtiyacım var," der. Louis hemen "Yanımda o kadar para taşımam, patron," diye cevap verir. Walter "Hayır, hayır, sahte 450 dolar diyorum," der; bunun üzerine Louis hemen "Ha, tabii. Yanımda o kadar var zaten patron," diye karşılık verir. Bu konuşmanın beni bu kadar eğlendiren tarafı, Louis'in sanki bu dünyada yaşamıyormuş gibi, birtakım insani kaygılardan uzak olması; diğer taraftan görünüş ve gerçeklik arasındaki ilişki konusunda rahat, bilgili olması ve şüpheleri olsa da bu konudaki bilgisine güvenmesi. Manevi dünyanın öbür ucunda, Bruce'un hayat sigortası hakkındaki bir bakıma klişe sitayişleri var: "Tabii ki hayattayken insana pek bir faydası dokunmuyor. Önemli olan sonrası." Walter bu sözler karşısında önce bir kahkaha atar, sonra birden durarak "Anlamadım," der. Kimse ondan daha dünyevi olmadığından, hayatı bir macera olarak görenleri temsil eden Walter'ın, öbür dünyaya bu hayattan daha fazla önem verilmesini anlamaması pek de şaşırtıcı değil. (Bu arada böyle bir dünyeviliğin, yani faniliğin *Bir Yaz Gecesi Tebesümüleri*'ndeki Desirée'nin en belirgin özelliklerinden biri olduğuna; söz konusu filmin final sahnesinde söylediği şarkının bunu açıkça ortaya koyduğuna dikkat çekmek istiyorum. Amacım, Desirée ile Walter arasındaki benzerliği vurgulamaktan ziyade, seküler bir dünyaya yapılan göndermelerin böyle kesişmesinin, bu filmleri başka bir açıdan da ele alabileceğimizi gösterdiğini, insanın bir başına olduğunu gösterdiğini belirtmek.)

Bunun da ötesinde, Walter'ın tepki gösterdiği bu "sonrası" fikri bence "sonuç" sözüyle kastettiğimiz şeye karşılık geliyor. Eylemlerinin ahlaki sonuçları olacağının farkında değilmiş gibi görünmesi nedeniyle kuşkusuz Walter'ın ahlaksızlığı olarak yorumladığımız şeyin belirleyici özelliklerinden biri bu. Ahlaki bakımdan tam bir ahlak olduğunu düşünmezsek, sonuçları aşması nedeniyle Walter'ı, bir doğaçlama olarak hayat fikrinin tecessümü olarak değerlendirebiliriz. Sinema deneyiminin esaslarından biri olduğunu düşündüğüm doğaçlama kavramı, filmin en önemli anlarından birinin neyle ilgili olduğunu anlamamız açısından da büyük önem taşır.

Tamamen umutsuz olmayan bu kalpsiz dünyada çirkinlik de vardır. Çirkinlik derken yalnızca bariz kaba kuvveti ya da dayılık



Hildy'nin girişini tepeden gösteren çekim, her şeyden önce kadının bilinç düzeyindeki artışın bir yansımasıdır. Biz nasıl tepesindeki yatay demirler de dahil olmak üzere Eerl'ün kafesinin tamamını görebiliyorsak, Hildy de durumu bir bütün olarak görebilir. Bu bakış açısı mahkûmun mahremiyetini mutlak bir biçimde kaybetmesini, filme çekilir gibi görünür olmasını vurgular.

taslamayı kastetmiyorum, daha incelikli ve daha yaygın yollara başvurmak da dahil buna. Filmde, Molly Mallow'un kendini pence-
reden attığı ve bu sırada içeri giren Walter'ın bu eyleme alenen ka-
yıtsız kaldığı sahneyi örnek olarak verebiliriz. İlk bakışta, bu tepki-
sizliği acıya karşı salt kayıtsızlık, kafasındaki planlara katkısı olma-
yacağını düşündüğü hiçbir şeyin yoluna çıkmasına izin vermemek
şeklinde yorumlamaktan kaçınmak gerçekten zor. Böyle bir ânın
seyrimize sunulmasıyla sanki bize çirkin bir şey yapıyormuş gibi
gelir ve bu da çirkin bir his verir. Bu sahne ile Falstaff'ın Hotspur'un
ölü bedenini bıçakladığı sahne arasında bir benzerlik olduğunu dü-
şünüyorum. Bu sorunlu eğlence kaynaklarının ikisinde de, hayat so-
na erdiğinde her şeyin sona erdiği kati bir hakikattir. Bu görüşte öz-
gürlük kadar zalimlik de vardır; bize de bunu romantize etmememiz

söylenmiştir. Daha da önemlisi, bu olayların vahşi, çirkin bir biçimde birleşmesi bence Howard Hawks'ın, yönetmenin filmin seyircisi üzerindeki denetimini teslim etmesi anlamına gelir. Özellikle montaj süreci, yani prensip olarak herhangi bir şeyi herhangi bir şeyle birleştirme kudreti, istediği gibi dikkati çekip filmin üzerinde kafa yorulmasına yol açabilir.

Biraz daha düşündüğümüzde, Walter'ın kayıtsız görünmesinin nedeninin, işe yaramayacağını bile bile bir şeyler yapmaya çalışarak, bir ölüm kalım meselesi için hazırlanmış acil bir planı tehlikeye atmak istememesi olduğunu söyleyebiliriz. Olay yerine koşarak gelenlerin, çoktandır orada olanların Molly için yapmadığı şeyi yapmalarına imkân yoktur; bu durumda Walter'ın da yalnızca acı kaynağı olan bir olayı haber kadar önemli görmesi beklenemez. Walter'ın dünyası halihazırda kriz ve felaketlerin yer aldığı, bu türden şeylerin meydana geldiği bir yerdir. Eski karısını bu iş için onunla kalmaya ikna etmeye çalışırken, "Bu bir savaş, Hildy," der. Normal bir insan bunun böyle bir zamanda normal endişelerin askıya alınması anlamına geldiğini anlar. Ancak Walter için başka bir zaman yoktur. Peki bu, onun için hiçbir şeyin normal olmadığını mı gösterir? Eğer öyleyse, Walter için hiçbir şey anormal de değildir. Hildy "Az buçuk normal bir hayatı görsen bile tanımazsın," dediğine göre, bunu bir bakıma anlamış olmalı.

Walter Molly'nin ne yaptığını bildiğini bile düşünmüş olabilir; hatta bunu başarılı bir doğaçlama olarak takdir etmiş, ne hissettiğini anlamasa da kendi eylemlerinin bir imgesi gibi görmüş olabilir. Entrikacı her türlü sonuca ve sonuçların aldatıcılığına, hatta başkalarının entrikasına ve talihin oynadığı oyunlara katlanmaya hazır durumdadır; düşünüp taşınarak hareket edecek kadar bekleyemez. Sonuçta, aslında kendi gücünün hiçbir kesinliği ya da güvencesi olmayan fani bir güç olduğunu ilan ederek kendini görünmez bir gücün ellerine bırakır; Hildy'nin onu her şeyden önce kendisiyle evlenmesi için tuzağa düşürmüş olduğunu hissettiğini de daha önce ifade etmiştir zaten – tabii birlikte oldukları sürece bunu pek umursadığı yoktur aslında, ama ortada böyle bir gerçek olduğu da yadsınamaz. Peki Molly'nin pencereden atlamasının doğaçlama bir şaşırtmaca olduğu da bir gerçek midir? Bu eylemi arkadaşlık ettiği di-

ğer iki kurbanı korumasını, onların acılarını üzerine almasını sağlamıştır. "Neden ona Earl'ün nerede olduğunu soruyorsunuz? Onun bir şey bildiği yok, nerede olduğunu bir tek ben biliyorum... Artık bunu asla öğrenemeyeceksiniz." Kabadayılık taslayan erkek sürüsüne bunları haykırdıktan sonra atlar. Dolayısıyla bu jestinden öfkesinin o adamlara da yöneldiğini anlarız. Bunun çirkinliğe verilen bir tepki, o adamlara okunan bir bela olduğunu düşünüyorum. Bana göre, Molly'nin Walter'ın eylemine göz yummasına izin veriş, aralarında daha sıkı bir bağ kurulmasına yol açıyor. Yöneltilen bu suçlamada kendini muhatap hissetmesine gerek yok, hatta bu sayede kafasındaki bazı düşünceleri doğrulama fırsatı bile bulmuş olabilir. (Yeri gelmişken, Hildy'nin daha önce Walter'a bir keresinde ondan kurtulmak için bir pencereden atlamak durumunda kalmasıyla ilgili söylediklerini hatırlayın. Bu, Hildy'nin Earl ile uyuşmasıyla, Molly ile kendinin değil de Walter'ın uyuşmasının temize çıkarıldığının ilginç bir kanıtıdır.)

Belki de Walter'ın savaş dünyası tam anlamıyla normal bir dünya değil, Thomas Hobbes ve John Locke'un betimlediği gibi doğal bir durumdur.

LOCKE'UN *Hükümet Üzerine İkinci İnceleme* adlı eserinde doğal durumu savaş durumuyla karıştıracak kadar ileri giden bazı kişilere karşı çıktığı doğrudur. Söz konusu iki durum, onun deyişiyle, "barış, iyi niyet, karşılıklı yardımlaşma ve koruma durumu" ile "hususî, garaz, şiddet ve karşılıklı tahribat durumu" kadar birbirinden farklıdır. Bu, doğal durumun barış durumu olduğu anlamına gelmez; Locke da daha sonra *İnceleme*'de doğal durumun sınırlarını çizer. Ona göre, doğa özgür ve eşit, "korkular ve ardı arkası kesilmez tehlikelerle dolu" olduğundan, insanlar bu koşullardan kurtulmayı ve diğerleriyle birlikte topluma katılmayı isterler. Ancak Locke'un bu geç kalmış açıklaması Hobbes'un savaş durumuyla özdeşleştirdiği doğal durum anlayışına kuşku uyandıracak derecede benzer. Hobbes bu açıdan savaş derken korku ve tehlike, başka türlü söyleyecek olursak güvensizlik ve belirsizliği kastediyor gibidir. "Nasıl kötü havanın doğası bir ya da iki günlük yağmur sağana-

ğından ibaret olmayıp birçok günün eğiliminden oluşuyorsa, savaşın doğası da çarpışma eyleminden ibaret olmayıp tersine bir güvencenin bulunmadığı, çarpışmaya yönelik kesinleşmiş eğilimlerden oluşur." Bunu hayat güvencesinin olmayışı şeklinde de düşünebiliriz. "Dolayısıyla, herkesin herkese düşman olduğu bir savaş zamanı nelere yol açıyorsa, insanların kendi güçlerinden ve yaratıcılıklarıyla sağladıkları şeylerden başka güvenceleri olmadan yaşadıkları bir dönem de aynı şeylere yol açar." Bu bulguyu da doğaçlaşmanın gücü olarak düşünebiliriz. Yine de, Locke'un doğal durumla savaş durumunun özdeşleştirilmesine itiraz etmesi için iyi bir neden var. Locke'un, rızaya dayalı bir sözleşmeyle gelen sivil devletin yerine geçişiyle birlikte doğal durumun nasıl sona erdiğini anlamaya çalışmaktadır. Bu makul bir savaş sonu değildir. Kişinin Amerika'nın idealleriyle ilgili bu kaynak hakkındaki kavramsal şüpheleri ne olursa olsun, Locke'un doğal durum mefhumunun yalnızca ya da basitçe yararlı bir kurgu değil, aynı zamanda bir deneyim meselesi olduğunu da bilmek önemli. Sorunun daha meşhur hale gelmesini sağlayan David Hume'dan bir yüzyıl önce "'Bu türden doğal bir durumda bulunan insanlar nerede ya da hiç öyle birileri oldu mu?' sorusu sıklıkla iddialı bir itiraz olarak yöneltiliyor" diyen ve bu soruya "geçmişte de gelecekte de dünyada bu durumda bulunan insanlar hep oldu ve olacak," şeklinde yanıt veren odur. Burada örnek olarak tebaalarıyla karşılaştırıldığında doğal durumda bulunan Prensleri (yani iktidarı tek başına elinde bulunduranları) örnek vererek bunun nedeninin aralarında "herhangi bir genel, daha yüksek makam olmayışı" olduğunu söyler ve buradan hareketle bağımsız idarelerin birbiriyile ilişkilerini örneklendirir.

Peki *Cuma Kızı*'nda bir araya getirilerek görünür kılınan kişiler arasında, daha açık söylemek gerekirse Earl, Molly ile muhabirler, şerif, belediye başkanı veya bu kişilerden herhangi biriyle Walter arasında "genel, daha yüksek bir makam" var mıdır? Bunlar, örneğin birleşme ve ayrılık sorularını da beraberinde getiren, yaratılışı ve olgunlaşması yüce bir deneyim olarak geçmişte de bugün de sorgulamaya açık, (aslen nereli olursa olsun) Amerikalılar için sağlam akademik sorular değildir. O zaman, yeniden evlilik ve bir yeniden olumlama arayışı olarak anlaşılan evlilik kavramı, yalnızca toplum-

sal bağı bir analoji ya da ona getirilen bir yorum değil, bunun da ötesinde, rıza ve karşılıklık çerçevesinde gerçekleşen bir deneyimdir. Dolayısıyla evlilik yeniden milli bir öneme sahip olur.

Walter'ın son zamanlarda görünmez bir kuvvete yönelmesi, toplumsal bir durumun varlığına dair bir işaret olan "genel, daha yüksek bir makam" istemek ile Locke'un savaş durumunun (örneğin devrim çağrısının) işareti olarak gördüğü "cenneti istemek" arasında kalmak kadar muğlaktır. Walter, Hildy ile sanki devrim tehlike deymiş gibi konuşur ve onunla ilgili bir düşünden, yolsuzluk yapmakta olan bir hükümeti devirip yerine yenisini getirme ihtimalinden söz eder, bunu da "yeni bir sınıfa yükselmek" şeklinde tanımlar. Bu tanıma duyunca Hildy'den gizemli ve şaşkın bir "Ha?" yanıtı gelir. Walter sanki Hildy'ye ülkesinin annesi olabileceğini vaat ediyordur ya da her ne kadar aynı şey olmasa da, en az onun kadar iyi bir şeyden, evli olmaktan söz ediyordur. Ancak tabii ki Walter'ın "buna savaş denir" iddiası, Hobbes'un mu, yoksa Locke'un mu tasavvurlarının toplumumuza daha uygun olduğu konusunda özel bir bilgi içermemektedir. Aslında, kurgusal konumu açısından özellikle muğlak bırakılmıştır. "Buna" savaş denir derken kastettiği şey nedir peki? Durumu düzeltmekten mi bahsediyordur, bir hikâyeye sahip olmaktan mı, yeni bir sınıfa dahil olmaktan mı; yoksa sözünü ettiği yalnızca güya savaş kadar adil olduğu söylenen aşk mıdır?

KADININ FENDİ okumamda, yeniden evlilik türü komediler arasında bilhassa *Cuma Kızı*'nın kadın ve erkeğin birbirinden af dilemesiyle sona ermediğinden, hatta bunun ima dahi edilmediğinden söz etmiş ve bu komedi filmindeki korkunç karanlığı anlamının bir yolunun da buradan geçtiğini düşündüğümü söylemiştim. İncelediğimiz türün *Bir Gecede Oldu* haricinde bütün örneklerinde, buradaki kadar acımasız olmasa da, açıkça karşımıza çıkan bir karanlıktır bu (sınırlandırılmış yeşil bir dünyası olmayan tek film *Bir Gecede Oldu*'dur aynı zamanda). Ancak *Cuma Kızı* dışındaki filmlerin her birinde, dışarıdaki dünyanın çirkinliğine ilişkin bir bakış vardır; bu dünya tanık olduğumuz eylemleri barındırır, bu eylemlerle çevrelenmiştir. Özellikle medeniyetin insanları medenileştirmedeki âciz-

liğine bir bakış atıldığını söylemek istiyorum. Her biri, insanların diğerlerini bir eğlence ve skandal nesnesi olarak gördüğü, kendiyle eşit bulmadığı, diğerlerini medeniyetten mahrum bıraktığı ve onlara medeni bir çirkinlikle davrandığı bir dünyayı (*Philadelphia Hi-kâyesi*'nde babanın anneye karşı davranışları ve Sidney Kidd'in her-kese karşı davranışları, *Korkunç Gerçek*'te kayınvalide ve nişanlı-nın anne babası) ya da acayıplikleriyle medeniyetin onları kendiyle eşit seviyeye getiremediğini düşündüren, onları tanıyan belirli bir çevre dışında hayatlarını idame ettiremeyecekleri kanısı veren insanları (*Tehlikeli Bebek*'teki şerif ve albay) veya kanunsuzluk ve düzenin bütünüyle açıkça mücadele içinde olduğu dünyaları (*Kadı-nun Fendi, Âdem'in Kaburgası*) göstermektedir. Dolayısıyla bu ko-medilerdeki mesele, asıl çiftin kendilerini çevreleyen bu dünyada ilişkilerini nasıl sürdürdüklerini anlamamız, bu dünyanın kötü ta-raflarından nasıl mutluluğu bulabilecek kadar kaçtıklarını görme-mizdir.

Daha önce de değindiğimiz üzere, Walter Burns, bir güvence-nin olmayışına, şu âna dek doğaçlama kapasitesi olarak anlanlan-dırılan macera kapasitesiyle karşılık verir. (Doğaçlama ve risk alma kapasitesi, daha önce kaleme almış olduğum *Music Discomposed* adlı makalede birer erdem olarak ele alınmakta.)² Ancak bu mutlu olmak için yeterli değil, gerekli bir şarttır ve Hildy'nin de macerayı paylaşmak için orada olmasını gerektirir. Ayrıca bu kapasite için dünyada da yer olması gerekir. Bir dünya yokken maceranın ne an-lamı olabilir ki?

Bu karanlık dünya merhamet nedir bilmezken, bildiğimiz ve ele aldığımız türün kurallarının gerektirdiği üzere, içinde dengini, yani cezanın ertelenmesi olasılığını da barındırmaktadır; her bir du-rumda geçici de olsa, bu dünyanın verdiği acıları gerçekten dindir-mek mümkündür. Geçicilik de, yeterince sürdüğü ya da yeniden meydana geleceğinden emin olabildiğimiz sürece kalıcılık kadar iyi olabilir. Peki erteleme nasıl gerçekleşir? Ve ne aracılığıyla gelir?

Vali adına geldiğini söyleyen Bay Pettibone'un aracılığıyla ge-lir. *Morning Post* bir yana Belediye Başkanı dahi günlerdir ona te-

lefonla bile ulaşamazken, balık tutmayı bırakıp ördek avlamaya gittiğini bilen tek kişi olduğu anlaşılan bu gayet budala ve talihsiz bir görüntüsü olan adamın Vali'yle ne işi olabileceği, hatta Ceza Mahkemesi binasının yolunu nasıl bulduğu bile izleyenin kafasında soru işaretleri uyandırır. Bay Pettibone mümkün olabilecek son anda dönüp ortaya çıktığında ve Walter'ın neler olduğunun farkına varmasını sağladığında, Walter bu duruma sevinerek "Sana söylememiş miydim? *Post*'u kanatları altına alan görünmez bir güç var," diye karşılık verir. Bay Pettibone karakteri ve yaptığı işle mitolojik açıdan ilgilenmek için önümüzde özenle hazırlanmış yeterince ipucu mevcut. Son anda, elinde felaketin önüne geçecek bir belgeyle ortaya çıkan bu kişi tam olarak böyle bir düzenden değil (tabii hali-hazırda film imgesinin varlığını ve güvenilirlik gücünü yeterli bir düzen olarak kabul etmiyorsanız), taşıdığı açık şemsiyeyi –yoksa paraşüt mü desek ya da tıpkı haberci Hermes'inki gibi bir asa mı?– geçirmeye çalıştığı kapıdan gelmektedir. Birkaç tahtası eksikmiş gibi duran hali ve neşeli mizacı sanki bunlar dünyadaki fesattan korunmayı sağlayacak en emin özelliklermiş gibi hâlâ hiç bozulmadan kalmıştır. Bana sanki doymak bilmez mutluluk arzumza karşı gelerek tam da komedinin ruhunu temsil ediyormuş gibi geliyor; erteleme biçiminde ortaya çıkarak kabul edilebilir bir biçim almış durumda yalnızca. Valiye ya da başka türlü söyleyecek olursak, Bay Pettibone'un gelmesini sağlayan görünmez güce gelince, bu filmlerin yönetmenlerinin büyü ve görünmezlik kavramlarından faydalanarak kendi varlıklarını filmlere aktardıkları karakteristik bir uygulamaya başvurmak istiyorum.

Bruce ve Bay Pettibone arasında bir ilişki kurulmasının beklenildiği açıktır. İkisi de her türlü güçlüğü katlanarak yanlarında şemsiye taşır, ikisi de aile babası tiplidir ve ikisi de saygın insanlar olduklarını düşünerek kendileriyle gurur duymaktadır. Bay Pettibone tam Bruce bir daha dönmek üzere gittiği zaman ortaya çıkar. Acaba bunun nedeni Bruce'un temsil ettiği değerlerin kurtuluşumuz için vazgeçilmez olduğunun aklımızdan çıkmamasını sağlamak mıdır? Yoksa biz kaderle sağlama almaya çalıştıkça mutlulukla ilişkili olan komik talihin ortaya çıkmasının mümkün olmadığını bir kez daha gösterme amacını mı taşıyor? Bruce ihtiyatlı olduğu için şemsiye

taşımaktadır; yağmur yağmazsa elindeki nesnenin hiçbir yararı yoktur; yük olmaktan, sırtındaki kambur olmaktan başka bir şeye yaramaz. Bay Pettibone ise tinsel nedenlerle şemsiye taşımaktadır; kimliğinin bir parçası olarak görür, ağırlığını vurgulayacak bir süs eşyasıdır, tıpkı enerjisinin bir uzantısı gibidir. Bay Pettibone'un Bruce ile ilişkisi, Hildy ile de aralarında bir bağ kurmamıza neden olur; bu yolla Walter'a şans getirenin Hildy'nin varlığı olduğu sonucuna varabiliriz.

Peki söz konusu ertelemeyi nasıl talep edebilir ve bu ertelemeden nasıl faydalanabiliriz? Şimdiye kadar, Hildy'nin dünyanın merhametsizliğinin farkında olduğu için Earl'e duyduğu saygının asıl hüküm giyenin yalnızca bizim olduğumuzun ve neden ertelemeye ihtiyaç duyduğumuzun, daha açık söylemek gerekirse, bulunduğu-muz sorgulayıcı konumunun nasıl bizi kendi gösterimizin kurbanı haline getirdiğinin altını çizdiğini göstermeye çalıştım. Ancak aslında bu ertelemeden faydalanmak için bizi kurban konumuna getiren seyirci konumumuzu yorumlayarak bunun ne anlama geldiğini düşünmemiz gerek.

Kurbanlaşma, izleme edimindeki edilgenliğin bir yorumunu teşkil eder. "On Makavejev On Bergman" adlı makalemden, Bergman ve Makavejev'in son filmlerinin, beyazperdeye yansıtılan imgeler yoluyla sergilenenlere ilişkin eylemlerin mitolojik açıdan Nietzsche'nin *Şen Bilim* kitabında erkeklerin kadınlara tepkisini (ya da bence daha doğrusu insan karakterinin eril yanının dişil yanıyla ilişkisini) yorumlarken kullandığı uzaktan eylem tanımlamasıyla açıklanabileceğini gösterdiğini düşünüyorum. Bu durum bir mitolojiyi, özetle söylemek gerekirse filmin, yani sanatın baştan çıkarıcı olduğu fikrini ortaya koyar; tabii film sanat olarak kabul edildiği sürece. Bu düşünce biçimine göre Bergman ve Makavejev beyazperdenin, gerçek nitelikleriyle sunulan şeylerin bizi birer taşla dönüştürebileceğini düşünebileceğimiz bir yol yansıttığını düşünür. Söz konusu şeyleri cinselliğimizin ya da dünyada ötekilerle birlikte var olmamızın yarattığı korkuya dair unsurlar olarak görebilirsiniz. Bu mite göre, edilgen, kurban olarak durumumuz, bize sunulan deneyime karşı kayıtsız ya da duyarlı, açık ya da kapalı oluşumuza bağlı olarak bizi lanetleyebilir ya da kurtarabilir, karanlığa sürükleyebilir ya da

aydınlatılabilir. Buradaki duyarlılık düşüncesini Heidegger ve ondan önce değindiğim Emerson'a kadar uzatmak istiyorum, ki bu da sahih bir düşünme gerektirecektir.³ Doğal olarak, bir filmi bu düşüncenin bir biçimi olarak okumak derken ne kastettiğimi anlatmak istiyorum.

Daha önce, bu dünyanın sebep olduğu acıyı erteleyenin, Walter Burns'ün macera kapasitesi olarak ifade ettiği şey olduğunu düşündüğümü söylemiştim. Hildy'nin ertelemesiye, Walter'la olan macerayı –görünüşte hiçbir değişiklik olmadığını fark ettiğimizden, eski macerayı– kabullenişidir. Peki bu macera Hildy için ne anlama gelmektedir? Örneğin son sahnede Basın Odası'nı önde Walter koşar adımlarla terk ederek, nihayet balayına çıkmak yerine bir grev haberi (hem de Albany'de!) yapmaya gitmek midir yalnızca? Bavulu Hildy'nin taşıyor oluşu Walter'ın "Onu elinde taşısan daha iyi olmaz mı?" sözleriyle de vurgulanır. Bu kuşkusuz biraz delilere mahsus bir durumdur ve bunu erteleme için geçerli bir neden olarak görebiliriz. Ancak bu türden doğaçlama bir balayının ikisi için de ne ifade ettiğini göz önünde bulundurmalıyız. Olayın çözülmesinin verdiği rahatlıkla konuşmaya başladıkları sahnede sözünü ettikleri yine böyle karışık bir olay için hazırladıkları haberden de (bir mide çaldıkları için –mahkemede kullanılan delillerden biridir– hapse atılma tehlikesiyle karşı karşıya kalmışlardır ve henüz evli olmadıkları bu esnada bir hafta boyunca gizlenerek çeşitli zevkleri tatmışlardır; Walter bu yüzden de hapse girme tehlikesiyle karşılaştıklarını ekler), restoranda Bruce'un yanında geçmiş günleri yâd edişlerinden de, haber peşinde koştukları hikâyelerin, ikisinin de hatırandan çıkmayacak derecede cinsellik içerdiğini biliyoruz. Hal böyle olunca, insanın içinden balayı denen şeye ne gerek var, demek geliyor.

Ayrıca filmin sonlarına doğru Walter'ın, Hildy'nin yanı başında malzeme topladığı manşet haberiyle ilgili Duffy'yle bağıra çağıra yaptığı telefon konuşması sırasında nihayet oturur konuma geçmesi var. Bruce'un şehirden yanında Hildy olmadan ayrılacağına kanaat getirdiği an, bunu belli eden bir hareket yaparak oturur. Aynı masada oturur konumda olmaları, en başından bu yana düşündüğümüz

şeyi ifade eder; ikisi de kendini evinde hissetmektedir. Eğer bu karanlık dünyada kendilerini evlerinde hissedebiliyorlarsa, bu dünyada herhangi bir yerde de aynı şekilde hissedebilirler. Aşk macerasının gereğini yerine getirmiş durumdadırlar. (Yeniden evliliği sağlama alan komedilerin hepsinde altı çizilen bir olgu varsa, o da dünyanın geri kalanından tamamen izole olmaları değil, kendilerini evlerinde hissetmeleridir ve böyle olmasının da bir nedeni vardır. *Philadelphia Hikâyesi*'nde ikilinin ilişkisini Robinson Crusoe ile Cuma'nın ilişkisine benzetmemizin sebebi budur.)

Böylelikle Hildy'nin artık bir evi, ancak maceranın sağlayabileceği türden bir evi olmuştur. Burada kendisine salt mutluluk sunulmamaktadır ama bunu zaten yeryüzündeki hiçbir şey sağlayamaz. Görünüşe bakılırsa da, Hildy'nin bu insafsız arayış sonucunda mutluluğa ulaşabilmesi için her türlü tertibe katılması gerekmektedir. Kendisinin de katılarak suçortaklarından birine dönüştüğü bu tertiplerin en belirgin örneği, Louis'in Hildy'nin anne dediği kadını kaldırıp sırtına alarak dışarı çıkarmasıyla odadan postalanışına ses çıkarmamasıdır. Bu dünyada bir evliliğin mutlu bir biçimde yerine gelebilmesi için annenin ortadan kaybolması gerektiğini göstermenin düz ve acımasız bir yoludur bu.

Hildy ve Walter'ın yeniden evlenip evlenmeyeceğini bilmiyoruz, son sahneyi bu şekilde terk ettiklerine göre muhtemelen kendileri de bilmiyor. Bu durumun üstüne biraz kafa yorabiliriz. *Cuma Kızı*, evlilik aşkı öldürür önermesi üzerine bir farştır. Sonuca bu önermeden varmayı reddetmek üzere çekilmiş bir yeniden evlilik filmi örneğidir; bunun yerine fars türünün avantajından faydalanarak evliliği bir aşk hikâyesine; içinde kanuna aykırı bir şeyleri barındırdıkları, dişiliğin ahlaki muadiliymiş gibi gördükleri bir maceraya dönüştürür.

"Akli dengenin yerinde olmayışı nedeniyle dünyadan erteleme belgesi almak." Kulağıma komedinin tanımımıymış gibi geliyor bu. Komedi olaylarının akıldışılığında, bu türden bir ertelemeye ihtiyaç duyduğumuz kendi hayatlarımızdaki akıldışılığa dair bir imge görürüz adeta. Komediye erteleme olarak ele alan bu fikrin gündelik konuşmalarda karşımıza çıkan bir başka örneği de filmlerin bir "kaçış" sağladığı düşüncesidir. Her ne kadar kimse neden, nereden ve

hangi yöntemle kaçıldığından bahsetmese de filmin bu işe yaradığı konusunda çoğu insan hemfikirdir. *Cuma Kızı* gibi baştan aşağı filmin ne olduğu üzerine bir alegori olan, yönetmeni hattın öbür ucundaki edilgen bir hilebaz, oyuncuyu görünürlüğünün kurbanı, seyircisini bütün bunlar hakkındaki kendi edilgen bilgisinin kurbanı olarak ele alan; bütün bu meseleler üzerine kendi yorumlarını ortaya koymalarını ve çaba göstermelerini gerektiren bir türün örneği olarak bu filmde bizden beklenen, dikkate değer özgün filmlerin gösterdiklerini göz önünde bulundurarak üzerimizde bıraktığı etki ve bunun neye yaradığı üzerine düşünmemizdir. Bir filmi okumak söz konusuysa, bu kaçınılmaz olmalı. Ancak ne şekilde değerlendireceğimiz, filmin ortaya koyduğuna nasıl baktığımızla, etkin ya da edilgen oluşumuzla; son incelediğimiz örneği ele alacak olursak, burada sunulan erteleme fikrinden ne anladığımızla ilgilidir. Bunu bir açıdan kaçış (bu durumda kaçmaya devam etmelisiniz), diğer açıdan dinlenmek ve eğlenmek (bu durumda da durup düşünmek size kalmış) olarak görebiliriz.

6

EVLİLİK MAHKEMESİ

Âdem'in Kaburgası



Punch-Judy gösterisi derken Adam'ın kafasında ne türden bir resim canlanmaktadır ve neden karısının mahkeme salonunu böyle bir gösteriye dönüştüreceğini düşünmektedir? Filmin bu meseleyi böylesine cesur ve karmaşık bir biçimde bağlamasını sağlayan, kukla tiyatrosundaki perdelerle çiftin sayvanlı karyolası arasındaki benzerliği fark etmesi olmuştur.

Filmin Özeti

- 1 Filmin giriş sahnesinde, Doris Attinger'ı (Judy Holliday) saat beş civarı kalabalık bir caddede görürüz. Zamanın me-sai bitişine yakın olmasından, işten sonra gittiği yere kadar takip edebilmek için kocasının yolun karşısındaki binadan çıkmasını gizlice beklediğini anlarız. (Çok geçmeden, koca-sının birkaç gündür eve uğramamış olduğunu öğreniriz.) Binadan çıktığında, Doris kocasını (Tom Ewell) işten çıkış saatinin yoğun kalabalığı içinde takip ederek metroya ge-lir. Burada gişelerden geçmekte olan yolcuların çarpma-sıyla el çantasını düşürür ve çantanın içinde bir silah oldu-ğu ortaya çıkar. Neler olduğundan habersiz, racon kesip ıs-lık çalarak metrodan çıkan Bay Attinger, peşinde karısıyla bir apartmana ulaşır ve içeri girerek gözden kaybolur. Bu-nun ardından, Bayan Attinger tabancasını çıkarır ve infazı gerçekleştirmeden evvel silahın nasıl kullanılacağını öğ-renmek için talimatnameyi okur, sonra kapının kilidine ateş ederek omzuyla kapıya yüklenir ve kocasıyla üzerinde davetkâr bir kıyafet olan arkadaşı Beryl Caign'in (Jean Ha-gen) üzerine ateş açar. Kadın çılgık atar, adam yere düşer, Doris kafası tamamen karışmış bir halde hıçkırıklara boğu-larak kocasının bedeninin üzerine yığılır.
- 2 Farklı bir sınıfa ait olduğu göze çarpan bir apartman daire-sinin kapısının önüne gazeteler bırakılır. Üniformalı bir hiz-metçi gazeteleri alarak üzerinde yiyecek olan bir tepsiyle beraber kapalı bir kapının yanında duran masanın üzerine koyarak kapıyı tıklatır ve gider. Kapının öteki tarafında Amanda Bonner (Katharine Hepburn), (Spencer Tracy ol-duğunu muhtemelen çoktan anladığımız) kocası Adam'ın yanından kalkıp kapıya doğru yürür, anahtarı çevirerek ka-pıyı açar ve tepsiyi alarak yataklarına götürür. Meyve suyu-nu yudumlamaya başlayarak gazetelerden birini açar. Bütün bu işlerin arasında, hiç orali olmayan kocasını uyandır-

maya çalışmaktadır. Önce gece tuhaf sesler çıkardığını söyler, ama asıl kendi gazetesinin manşetinde gördüğü bir habere gösterdiği abartılı tepkiyle bu işte başarılı olur. Haber, az önce tanık olduğumuz Attinger olayıyla ilgilidir. Amanda erkeğin hak ettiğini söyler; Adam ise hak etmiş olsa bile kadının yasaları çiğnediğini söyler.

- 3 Amanda, arabayla Adam'ı bürosuna bırakırken yolda tartışmalarını sürdürürler; sonra Amanda kendi bürosuna doğru yola devam eder.
- 4 Adam'ın bölge başsavcısının yardımcısı olduğunu öğreniriz. Başsavcı onu Attinger davasına bakması için görevlendirir; bu durum Adam'ı kaygılandırır.
- 5 Amanda da kendi hesabına çalışan bir avukattır. Adam telefon ederek atandığı görevi haber verir ve bürodaki özel konumunu gösterdiği için sanki bu atamadan gurur duyuyormuş gibi davranır.
- 6 Amanda sekreterine telefonda duyduklarının bardağı taşıran son damla olduğunu söyler ve derhal Doris Attinger'in savunmasını üstlenmesi için gerekli hazırlıkların yapılmasını ister.
- 7 Adam, hastane yatağında oynaşısıyla birlikte rahat bir nekahat dönemi geçirmekte olan Bay Attinger'in ifadesini alır.
- 8 Amanda, hapishaneye giderek biraz perişan halde olsa da açık konuşan Bayan Attinger'in ifadesini alır.
- 9 O gece, birkaç hâkimin yanı sıra müzisyen komşuları Kip'in de (David Wayne) katıldığı yemekli partide, içki servisinin bitip de konukların yemeğe buyur edildiği sırada, Amanda, kocasının da duyabileceği bir şekilde, hâkimlerden birine Doris Attinger davasını üstlendiğini söyler.
- 10 Yemeğin ardından, Adam ve Amanda'nın aldıkları kredinin son taksidini yeni ödedikleri kır eviyle ilgili amator bir film izlerler. Amanda'nın az önce verdiği haber yüzünden rahatsızlık duyan Adam, bütün film boyunca sessizliğe gömülür. Rahatsızlık ve sessizlik, Kip'in filmi gülünç ve sinir bozucu bir şekilde seslendirmesiyle daha da çoğalır.

- 11 Partiden sonra yatak odalarında, Adam Amanda'yı davadan vazgeçmesi için boş yere ikna etmeye çalışır. Çok sert davranmaktadır, ama Amanda'nın sarılmasıyla yumuşar.
- 12 Mahkemedeki ilk gün. Jüri üyelerinin seçimi. Amanda'nın bu olayı feminist bir dava haline getireceği açıktır.
- 13 Mahkemeden sonraki ilk gece. Yemekten önce ve biraz oynadıktan sonra bir ritüel haline geldiği anlaşıldığı üzere içkilerini içerler. Hizmetçi o gece izinli olduğundan, yemek için önceki gecedan kalanları beceriksizce hazırlamaya başlarlar. Amanda akşam gazetesinde duruşmaya geniş yer ayrıldığı için mutludur, Adam ise mutlu değildir ve bir kez daha Amanda'dan davayı bırakmasını ister. Amanda, onun da istediği şey konusunda kendiyile hemfikir olduğunu bildiğini söyler. Kip, akşam gazetesinde çıkan haberi vesile ederek kapıyı çalar (Adam, Amanda'ya yalnızca iki kişiye yetecek yemekleri olduğunu hatırlatır). Kip onlar için Amanda hakkında, kendisinin bestelediği bir şarkıyı çalar. Amanda şarkıyı sever, Adam sevmez.
- 14a Mahkemedeki ikinci gün. Amanda ve Adam'ın müvekkilleri sorguya çekmesiyle Attinger çiftinin çirkin geçmişini öğrenilir.
- 14b Mahkemeden sonraki ikinci gece. Birbirlerine masaj yaptıkları ânın mahremiyeti, Amanda'nın Adam'ı ona kötü muamele etmekle suçlamasıyla bölünür: "Şaplakla tokadı ayıriabilirim!" Amanda önce ağlar, sonra da Adam'ın baldırını tekmeler. "O halde ikimiz de erkek gibi davranalım."
- 15 Mahkemedeki üçüncü gün. Karar anından önce avukatların yaptığı konuşmalar. Adam, aşırı heyecanlandığı zamanlarda olduğu gibi, yine konuşmakta zorluk çeker. Jüriye Amanda'nın Doris Attinger için yaptığı feminist savunmanın neden gülünç olduğunu açıklamaya çalışır; hatta Amanda'nın, eve ona hediye olarak götürdüğü şık şapkaı Bayan Attinger'a giydirmiş olduğuna işaret eder; hiç kimse gülmez.
- 16 Mahkemeden sonraki üçüncü gece. Amanda eve geç gelir. Adam aperitiflerin hepsini tek başına içmiştir ve suratı

mahkeme duvarı gibidir. Amanda onu oda oda takip ederek konuşmaya çalışır. Adam kıyafetlerini bir bavula tıklar, Amanda'nın mahkemedeki davranışlarının yanlışlığıyla ilgili uzun ve sert bir konuşma yapar; evliliklerini bozduğunu, onları birbirlerine bağlayan nitelikleri tanınmaz hale getirdiğini söyler. Öfkesine hâkim olamaz ve artık şu Yeni Kadın dedikleri türden biriyle evli olmak istediğinden o kadar da emin olmadığı gibi ağır laflar eder. Ortalığı birbirine katarak orayı terk eder.

- 17 Mahkemedeki dördüncü gün. Bayan Attinger'ın beraat kararının ardından Amanda, bunun ikimizi bir araya getirecek bir bağ olmasını dilerdim, der; bunun üzerine Adam vergilerin üzerinden geçmek üzere muhasebecileriyle randevuları olduğunu hatırlatır.
- 18 Kip'in dairesindeki o gece Amanda, kulağı Adam'dan gelecek telefonda, Kip'in verdiği resmi bir belgeyi incelemektedir. Şapkası tehditkâr bir havada kaşlarına kadar inik duran Adam, elinde onlara doğrulttuğu bir silah ile içeri girer ve ölmeye hazır olmalarını söyler. Amanda bu şekilde davranmaya hakkı olmadığını söyleyince, savunduğu değerlerin doğruluğu onaylanan Adam kendini şekerden yapılmış tabancasını ısıarak kutlar. Birbirleriyle gürültülü bir kavgaya tutuşurlar, sonra da hepsi kendi yoluna gider.
- 19 Muhasebecinin bürosunda paralarını nerelere harcadıklarını gözden geçirirlerken, hayatlarını birlikte geçirirken tattıkları sadece ikisine özel tatminlere dair anılar canlanır; bunun üzerine Adam ağlamaya başlayınca Amanda kır evine gitmeyi önerir. Muhasebecinin kalan sorularını yanıtlamadan büroyu terk ederlerken, Amanda hiçbir şeyi vergiden muaf tutmak için uğraşmamasını, çünkü vergi ödemeyi sevdiklerini söyler.
- 20 Çift o gece, Connecticut'taki evlerinde yatmaya hazırlanırken, film boyunca birbirlerinden alıp birbirlerine verdikleri şeylere dair hem anlatısal ve imgesel hem de filmdeki şarkıyla ilgili pek çok bağ kurulur ve çözülür. Amanda çantasında, Doris Attinger davasını kabul ettikten sonra Adam'ın barış teklifi olarak ona hediye ettiği, onun da gururu kırılmış eş ve anne tarafını temsil etmesi için Doris'e verdiği

şapkayı bulur ve geceliğinin üstüne şapkayı takar. Soyunma odasından gelen Adam bunu fark eder ve o da pijamasının üstüne kendi şapkasını takar. Eşit derecede tuhaf kıyafetler içinde erkekler ve kadınlar arasındaki farkları tartışmaya başlarlar. Adam gözyaşlarıyla bir gösteri sunar. Böylece onları orada bırakırız, daha doğrusu yataklarına çıkıp perdeyi dünyanın geri kalanına kapayarak onlar bizi bırakır ve uzlaşmacı çekişmelerine başka yollardan devam ederler.

CUMA KIZI'ndaki çiftin paylaştığı dünyanın tam tersine, *Âdem'in Kaburgası*'ndaki (1949) çift evinde kendisini kesinlikle evde hissetmektedir. George Cukor, çiftin özel yaşamını nasıl sürdürdüğünü bize etraflıca gösterir – oturma odasından çalışma odasına, mutfığa, yatak odasına, giyinme odasına ve banyoya kadar, iki katlı apartman dairelerinin her odasına davet ediliriz; kurlaşmalarına, birlikte içki içip yemek ve masaj yapmalarına kadar aralarındaki her türlü etkileşime tanık oluruz. Oradaki varlığımız öylesine doğal bir hal alır ki çiftin her gece kendi evine dönmesi açısından –küçük bir istisnayı saymazsak– incelediğimiz türün tek örneği olduğunu şaşıracak fark ederiz. Taşıdığı öneme rağmen küçük olan bu istisna *Korkunç Gerçek*'tir: Filmde kadın ve erkek eve ayrı ayrı, yollarında başkalarıyla girerler; yalnız kaldıklarında, Cary Grant'in (aklı başında herhangi biri gibi) felsefi olarak nitelendirdiği bir konuşmaya başlar ve bunun sonucunda da boşanmaları gerektiğine karar verirler.

"*Görülen Dünya'ya Devam*"da, *Âdem'in Kaburgası*'nın esas çiftiyle aramızda itina ve tatmin edici bir biçimde kurulan mahremiyet hissine dikkat çekmiş; kameranın (sanki bizim oturduğumuz yerden) sabit bir açıdan çekim yaptığı, çiftin arada bir kadraja girdiği anlar haricinde boş olan yatak odasını gösterdiği bir sekansı örnek olarak seçmiştim. Bu sekansta çift, karşılıklı giyinme odalarından birbirleriyle konuşur ve kadının odası kadrain solunda, erkeğinkiyse sağındadır. "Kendimizi bu kişilere daha yakın hissederez, çünkü görünmez ve her tarafa yayılmış mevcudiyetleri ikisiyle de

onların bu bölümde kendi aralarında kurdukları gibi bir ilişki kurmamızı sağlar.¹ Filmin, film izlemenin doğasına ilişkin alegorisi de buradadır. Filmin işleyişi açısından, aralarındaki mahremiyete katılma ve ortak olma hissi şarttır, çünkü kadının evliliğini mahkemeye taşıdığına yargılandığı tam olarak bu mahremiyettir. Eğer aralarındaki mahremiyetin, özel yaşamlarının, evlerinde kendilerini evde hissetmelerinin kadının hemen her şeyi olduğunu bilmezsek, onun (aynı şekilde kocasının da) ne kadar cesurca davrandığını anlamamız mümkün olmaz. Bunu böylesine iyi yapan kuşkusuz adının konmaması ya da her yerde gösterilmemesi, dolayısıyla buna sadakat belirli bir riski de beraberinde getiriyor.

Peki neden şimdi? Amanda Bonner (Katharine Hepburn) sanığı savunmayı kocası Adam (Spencer Tracy) Bölge Başsavcısı'nın yardımcı sıfatıyla iddia makamı olarak görevlendirildiği için üstlenir. Ancak sekreterine kararıyla ilgili açıklama yaparken söylediği gibi, kocasının bu davayı alması, daha doğrusu kabul etmesi kadın için "bardağı taşıran son damladır", yani bardak ne zamandır dolmaktadır. Peki nasıl bir dolmaktır bu? Bardak nasıl dolmuştur? Son damladan kastı, kocasının toplumun sistematik bir biçimde uyguladığı haksızlıklara bir yenisini eklemiş olması mıdır? Yoksa kocasının sistematik bir biçimde katılımını sağlayarak toplum mu haksızlıkların bir yenisini eklemiştir? Aslında ikisi de doğru sayılır, çünkü başarılı bir Amerikalı avukat olarak Amanda Bonner'ın toplumsal hayat ile hukuki hayatın iç içe olduğunu bilmemesi ve genel olarak bunu tasvip etmemesi pek mümkün değildir. Bu iç içelik, birinin öbüründen daha iyi olduğu anlamına gelmez; dolayısıyla burada açıkça, bu durumun bir parçası olarak evlilik kurumunun da daha iyi olmadığı öne sürülmektedir. O halde, içlerinden biri bardağı taşırmamayı beceriyor mu, öyleyse bunu beceren neden o, diye sormamız gerekir. Kusurlarını katlanılabilir kılan durumlardan biri, evliliğin mahkemeye götürülebilmesi, tartışılabilmesidir.

Amanda'nın –filmin giriş bölümü sayabileceğimiz bölümde kocasını (Tom Ewell) başka bir kadının (Jean Hagen) evine kadar takip ettikten sonra vurduğunu gördüğümüz– Bayan Attinger'ın (Judy

Holliday) davasında kocasına meydan okuyuşunu evliliğini mahkeme salonuna taşıması olarak görmemin nedeni, filmin başından sonuna kadar davanın yasallığı konusunda bir belirsizlik olduğunu varsaymam; yasallık meselesi, Amanda'nın Bayan Attinger'ı temize çıkarmak istemesiyle mazur göstermek istemesi arasında bir yerlerde gibi. Üstelik Amanda'nın yalnızca kendi evliliğini suçlamakla kalmadığını, aynı zamanda mahkemelerin evliliğin geçerliliğini tayin edip edemeyeceklerini sorguladığını da farz ediyorum. Adam, incelediğimiz türün olmazsa olmazı haline geldiği üzere karısına ders vermeye başladığında, "Evlilik nedir?" diye sorar. Ardından "Bir sözleşmedir, kanundur," şeklinde cevap verir ve karısının kanunlara saygısızlığının saygı duyulacak hiçbir şey kalmamasıyla sonuçlanacağı anlamına gelen açıklamalar yapar. Ancak Adam, Amanda'nın ne kadar kararlı olduğunu görünce, ona çok gücünir; öfkeyle Yeni Kadın dedikleri türden bir kadınla evli olmanın hoşuna gittiğinden artık o kadar emin olmadığını, kadınla erkeğin farklı olması gerektiğine inanan eski kafalı biri olduğunu söyler. Bunlar, Amanda için kocasından duyabileceği en çirkin sözlerdir. Ayrıca son derece tutarsız açıklamalardır. Peki Amanda evliliğin meşruluğunu ne açıdan inkâr ediyor olabilir? Ertesi gün (Adam'ın verdiği dersle dalga geçercesine) Attinger'ların evliliğinin, bu evliliği korumak için ölüm-cül bir silahla saldırmayı meşrulaştıracak kadar kutsal olduğunu ileri sürer. Peki ya Adam, karısının evliliklerinin meşruluğunu inkâr ettiğini ya da buna ihanet ettiğini mi düşünüyordur? Amanda'yı, evliliğinin ihtiyaç duyduğu koruma için şekerden yapılmış bir tabancanın yeteceğini bilecek kadar iyi tanıyordu.

(Türünün en yetkin yeniden evlilik komedilerinden biri olan bu son örnekte, Adam'ın evliliği bir sözleşme olarak tanımlayışındaki tutarsızlık, bu türün iki toplumsal olgudan ayrı düşünülemeyeceğinin altını çizer: Boşanma mümkündür, ahlaki ve dini açıdan kabul edilebilir bir seçenektir; dolayısıyla evliliği itibarlı bir mevki haline getirenin ne olduğu konusunda kararsız kalırız. Yeniden evlilik türünün, boşanmanın ahlaki ya da dini bir seçenek olmadığı bir durumdaki mizahtan –sözgelimi zinanın farsından– ziyade bu durumdaki mizahı tercih ettiğini söyleyebiliriz. Bu en can alıcı noktada "sözleşme" kelimesi, yasal toplumu teşkil eden rızayı ifade etmek

üzere kullanılan toplum sözleşmesini, kralların tanrısal yetkilerinin yerini alan doktrini çağrıştırıyor. Burada ele aldığımız türdeki evlilik bağının akıbeti bir kere daha demokratik toplumsal bağın somut bir örneği olarak karşımıza çıkıyor. Tıpkı *Philadelphia Hikâyesi*'nde aristokrasinin evlilikle toplumu bir sayması ya da *Cuma Kızı*'nda kurbanla kadın kahramanın bir tutulması gibi. Bunların akıbetinin böyle ilişkilendirilmesi, daha önce de ileri sürdüğüm gibi, Milton'ın boşanma üzerine tezinin temelini oluşturur. Bu noktada –başka herhangi bir noktada da olabileceği gibi– bir parantez açıp aynı meseleleri bir kez daha ele almamın nedeni, bu komedilerin ortaya koyduğu sorunsalın ne kadar dikkate değer olduğunu tam anlamıyla idrak edip edemediğimiz konusunda tekrar tekrar şüphe duymam. Toplumun bütünlüğünün ailenin bütünlüğüne bağlı olduğunun ailenin söylenmesi dikkate değer bir şey değil. Ancak burada başka bir şey söyleniyor; evliliğin ne aile ne de hukuk tarafından onaylandığı yerde, toplumun bütünlüğünün evliliğin bütünlüğünün bir işlevi olduğuna veya tam tersine dikkat çekiliyor.)

Adam'ın (evliliğinin meşruluğunun bozulduğu hissinden ziyade) bir anlaşmanın, sözcüğü evlilik anlaşmasının bozulduğu hissiye kapıldığını düşünüyorum – bu öyle bir anlaşmadır ki karısının toplum içinde, yani mesleki anlamda kendisine karşı çıkmamasını gerektirir. Bu, sorun edecekleri en son şeydir; zira Adam Amanda'ya, hâkim karşısında ona zıt düşmemesini, böyle bir durumda kendisinin ağlamaya başlayacağını ve sahte bile olsa (Amanda'nın gözyaşları için "yine o sulu numara" der) gözyaşlarına saygı göstereceğini söyler. Gördüğüm kadarıyla bu anlaşmada Adam'ın payına düşen, kusurlu bir dünyada, Amanda'nın feminizme yakın düşen kanaatlerini hem kamusal hem de özel alanda desteklemek. Bu nedenle Amanda, kocasının Attinger davasını kabul etmesini aralarındaki anlaşmanın ilk ihlali olarak görmüş, keza asıl bu anlaşmanın bardağı giderek doldurduğunu, bir damlalık ömrü kaldığını hissetmiş olmalı.

Evde kendine süs bebeği gibi davranılmadığından, Amanda, bir bebek evinde yaşamadığına hükmetmek ister. Ancak ev ve dünya arasındaki uçurum, Nora'nın hissettiği hapsedilmişlik duygusunun yeni bir çeşididir. Amanda'nın meslek sahibi bir kadın olarak dünyadan henüz elde edemediği bir isteği vardır, o da bütün dünyanın

Amanda'nın kendi evinde eşit bir birey olduğunu, mahremiyette ve yetkide eşit olduğunu bilmesidir. Bunun bilinmesini istemesinin nedeni belli ki sadece dünyada değil, evde de daha fazlasını istemesidir. Kocasının, Amanda'nın dış dünyada, kamusal alanda ondan ayrı olduğunu kabul etmesini ister. İçerideki ve dışarıdaki bağımsızlık birbirinin tersi olduğundan, biri olmadan öbürü de olmaz.

Bu yüzden Amanda içeriği ve dışarıyı, yani evliliğini ve dünyayı mahkeme salonunda bir araya getirir. Kocasını, onu davayı üstlenmekten caydırmak için, mahkemeyi bir Punch-Judy gösterisine dönüştürmesine izin vermeyeceğini söyler. Punch-Judy gösterisi derken Adam'ın kafasında ne türden bir resim canlanmaktadır ve neden karısının mahkemeyi böyle bir gösteriye çevireceğini düşünmektedir?

Bu sorular bizim için olduğu kadar Adam için de geçerli; zira bir evliliğin sıkıntılarını ve imtihanını, çiftin birbirine vurması ve birbirini tekmelemesini de göstererek popüler bir eğlence kaynağı olarak sunması filme zaten bir Punch-Judy gösterisi tadı verir. Bence, filmin animasyonu çağrıştıran yazıları ve (çoğunlukla sıradaki sahne de aynı günün akşamı olanları izleyeceğimizi belirten) arayazıları, filmde bunun bilinçli olarak yapıldığını gösteriyor. Bu yazıların arka planındaki sahneyi ve perdeyi görünce aklıma hemen bir kukla tiyatrosu sahnesi geliyor. Filmin bu fikri böylesine cesur ve karmaşık bir biçimde bağlamasını sağlayan, kukla tiyatrosundaki perdelerle çiftin sayvanlı karyolası arasındaki benzerliği fark etmesi olmuştur. Film bu karyolanın önünde sona erer ve çift karyolanın perdelerini çekerek ardında kaybolur. Bu durum, Punch-Judy gösterisindeki nihai mekânın evli çiftin yatağı olduğunu hatırlatır. Bu imgenin evlilikte dışarıdakiler için görünmez olan her şeyi temsil ettiğini, esasen bir evlilikteki ve bir evliliğin esasındaki her şeyin de bu olduğunu düşünüyorum. Bir çiftin evdeki yaşamı böylesine ayrıntılı bir biçimde ortaya konduğunda, her gece sahne arkasında olmanın, o günle ilgili yorumlara ortak olmanın ayrıcalığını yaşarız; ertesi günle ilgili planlar yapılmaya başladığında ise perde yüzümüze kapanır.

Adam, Amanda'yı mahkemeyi bir Punch-Judy gösterisine çevirmekle suçlarken daha muğlak ya da gündelik konuşmalara dair bir şeyi kastediyorsa, mesela bir şekilde hukukun kutsallığıyla alay

etmek istediğini düşünüyorsa, o halde bu ithamı neye dayandırmaktadır? Amanda rencide olmuştur, Adam bunun nedenini anlayamaz; anlayamaması üzüntüyü daha da artırır, bu üzüntünün bir parçasıdır. bundan kaynaklanmaktadır. Evliliğin karşılıklı olması, ödeşmek ya da dersini vermek adı altında intikam almak için verimli bir ortam yaratır. Ancak yalnız oldukları bir anda intikam almak yerine (belki de Doris Attinger'ın yaptığı buydu), Amanda Bonner kanunlara baş vurur; bu açıdan da hukuka gerçekten uygun hareket etmektedir. Yine de onun için verilmesi gereken bir ders vardır, buna "haksızlığı sahnelemek" adını verir. Amanda bu sayede, Doris Attinger'ın geleceğini tehlikeye atmasını, onun sorununu fırsat bilip kamusal bir meselenin kamusal alanda karara bağlanmasını sağlamaya çalışmasını haklı göstermeyi amaçlamaktadır. Yine aynı şekilde, bu kadar farkında olmasa da, kocasıyla arasındaki özel bir meseleyi özel bir karara bağlamak için de bu sorunu kullanır. Daha önce de söylediğim gibi bu muğlaklık, ileri sürdüğü hukuki savın belirsizliğini korumasını sağlar. Toplumu eğitmek veya günah çıkarmasını sağlamak amacıyla herkesin gözü önünde yapılan gösteri, kadınların zekâ, başarı, sorumluluk açısından erkeklerle eşit olduğunu, dolayısıyla eşit haklara sahip olması gerektiğini gayet net ortaya koyan feminist bir manifestodur. Kocasını eğitmek için sunduğu gösteriyi ise mahkemedeki davranışlarını göz önünde bulundurarak değerlendirmemiz gerekir.

Bu davranışlara gelmeden evvel, bu meseleyi kocasıyla bu şekilde neden şimdi ilişkilendirdiğini ve herkesin gözü önünde ona karşı çıkmamasını gerektiren anlaşmayı neden şimdi bozduğunu bir kez daha soralım. Soruyu böyle sormak, bunun için şimdi fırsat bulunduğu şeklindeki basit yanıtı geçersiz kılar; bu yanıt, anlaşmanın önceden yürürlükte olduğunu reddeder. Bence Amanda, kocasının bu davayı *istediğini* ve özel nedenlerden ötürü, ona bir gösteri sunmak amacıyla istediğini keşfetmiştir. Kocasının, Attinger davasına bakmak üzere atandığını söylemek için aradığı zaman, telefonda "Savaşmaya başladığında çok şirin oluyorsun," demesi Amanda için elle tutulur bir kanıt olacaktır. Bu ciddiyetsiz tavır, yalnızca karşısındakini hafife aldığını göstermektedir. Adam bunu fark eder, ama bu defa kendinin de bu savaşın bir parçası olduğunu görmek istemez.

Karısının Adam hakkındaki zımni bilgisinin, Adam'ın bu davayı istediğini doğruladığını düşünüyorum. İkisinin de birbiri hakkında sahip olduğu bu kelimelere dökülmeyen bilgi, somut değildir belki ama, kötü ruh halleri gibi bir şeyin sonucudur. Onları ilk defa gördüğümüz açılış sahnesinde, Amanda hizmetçinin üzerinde gazetelerle birlikte yatak odalarının kapı eşiğine bıraktığı kahvaltı tepsi-sini alıp kocasını uyandırır ve ona uyurken bazı sesler çıkardığını söyler. Ardından abartısız bir biçimde, arzu ve acı arasında bir şeyler çağrıştıran sesleri taklit eder. Ona göre, rüya görürken Adam'ın aklından geçen bir şeyler vardır. Buradaki imgelerden çıkardığım kadarıyla, Amanda kocasının uykusunda çıkardığı inleme ve sızlanma seslerinin, ona gazeteden okuduğu haberde yazanlarla ilgili olduğunu düşünür. Adam, geceleri ses çıkarmasını kastederek, "Böyle sesler çıkardığımı hep söylüyorsun," der; Amanda da "Evet, hep çıkarıyorsun, ama..." diye cevap verir ve normal bir anlatıda olacağı gibi bu defa neyin farklı olduğunu açıklamak yerine, bir şey fark etmiş gibi gözü gazeteye takılır. (Sonradan anlaşılacağı üzere, Adam'ın gazetesinde bu haber yoktur, en azından manşette değildir.) Kapılarının önüne bir gazete bırakılmış, alınmış ve sabah güne rahatça başlamaları için hazırlanan tepsiyle birlikte yukarı, ardında daha mahrem bir alanı gizleyen kilitli yatak odası kapısına kadar ulaşmıştır. Bu durum, Attinger olayıyla bozulmadan evvel Bonner'ların evindeki yaşamı açığa vurmaktadır.

Kapılarının önüne, derinlerden gelen bir şey bırakılmıştır; rüyaların, sorumlulukların ve eğlencenin hammadde olan, toplumsal ve ruhsal bir şey. Adam ve Amanda o andan itibaren gazetede yazanların önemiyle ilgili bir tartışmaya başlarlar, o anın hemen öncesindeyse yataktan kalkmışlardır; içgüdüleri bir sınır çizgisiyle birbirinden ayrılmış gibidir. Daha sonra söz konusu davanın sorumluluğu Adam'a verildiğinde, Amanda sanki kocasına bu davaya ilişkin bir rüya, teslim edilmemiş bir içgüdü ya da kadınların aleyhinde bir bilgi isnat etmiş gibidir; Adam'ın Bayan Attinger'in çapraz sorgulaması esnasında sarf ettiği ve Amanda'nın araya girerek kestiği "hırçın olmanız, evle ilgili işlerinizi aksatmanız" sözlerinin kaynağı da budur. Bir yandan eşyalarını toplarken bir yandan da Amanda'ya evlilik üzerine bir ders vermek için son söylediklerinin de bir o kadar

suçlama yüklü olduğunu düşünüyorum. Karısına, onları izleyen insanların ne düşüneceklerini sorar ve yine kendi yanıtlar: "Medeniyetten nasibini almamış vahşiler olduğumuzu düşünecekler. Vahşi olduğumuzu düşünecekler." (Freud, ailelerini her şeyin üstünde tuttukları için kadınları medeniyet karşısında tehlike teşkil etmekle suçlar. Adam'ın suçlamasıysa, tam tersine, Amanda'nın medeniyeti her şeyin üstünde tutmasından kaynaklanıyor gibidir.) Adam, erkeklerin dünyasının rüyasına katılır ve her ne kadar incelikli bir biçimde dışa vursa da, Bay Attinger gibilerle aynı içgüdüleri paylaşır.

Adam'ın kadınlara, dolayısıyla Amanda'ya dair rüyasına karşı çıkmak için, Amanda kendi evliliğiyle bu evliliğin içinde bulunduğu dünyayı birbiriyle yüzleştirmek, ikisinin birbirine haddini bildirmesine izin vermek zorundadır (tıpkı Amerika ve Amerikan hukuku gibi). Hem evliliğinin hem de dünyasının bu teşhirden fayda görebilmesi için, ikisinin de yeterince iyi ve yeterince sağlam olması gereklidir; bu teşhiri kabul etmeleri değerlerinin en büyük göstergesi olacaktır. Kocanın teşhiri için, incelediğimiz bütün yeniden evlilik türü komedilerde olduğu üzere, bir dereceye kadar aşağılanması, itibarının ayaklar altına alınması şarttır (Gable'in lastiğinin inmesi, Grant'in süslü püslü bir kadın sabahlığı içine girmek durumunda kalması veya tüylerle kaplanması, Fonda'nın ikide bir düşmesi, Tracy'nin şaşkınlığı ve mahkemede kelimeleri yanlış söyleyip durması gibi). Adam'ın, değer anlayışından bir şey kaybetmeksizin komik görünmeye rıza gösterme kapasitesi, onu dinlemeye değer biri yapar; ona kadına ders verme yetkisini, eğitilmek için kadın tarafından seçilme ayrıcalığını verir. Bu kapasiteyi de onun öğrenme, değişime maruz kalma yeteneği olarak yorumlayabiliriz. Egosunu bir kenara bırakmaya razı olduğunu, bunu atlatacağını gösteren bu yeti, Adam'ın kudretinin kanıtıdır.

Amanda'nın bu şekilde davranmasına ikna edici bir gerekçe bulmaya çalışıyorum. Bir kadının kocasını vurduğunu okuduğu an (Adam merakla, "Öldürmüş mü?" diye sorar; Amanda da "Hayır. Ama durumu ağırmış," yanıtını verir) duyduğu tarafgir heyecana (Adam'ın eril vahşeti için "içgüdüsel" kelimesini kullanacaktır) inanmak için, II. Dünya Savaşı sonrası Amerikalı kadınların ahlaki, psikolojik, hatta maddi açıdan örneğin İç Savaş öncesi Güneyli kö-

lelerle aynı durumda olduklarını düşündüğünü varsayalım – o zamanlarda da bir köle, yine kendisi gibi başka bir kölenin zulme karşı harekete geçerek isyan ettiğini duysa, aynı şekilde tarafgir bir içgüdüsel tepki verirdi. Bu duruma sempatiyle yaklaşan bir yabancı da benzer bir tepki verebilir. Bu durumu bir de ülkesi yabancıların işgali altında olan ya da ordunun zulmünden mustarip, kocası da aklı çelinerek düşman saflarına çekilen bir kadını ele alarak düşünmeye çalışabiliriz. İşin aslı, Amerikalı kadınlar için ne şimdi ne de II. Dünya Savaşı'nın hemen ardından durumun böyle olduğunu düşünmüyorum, Amanda Bonner'ın böyle düşüneceğini de sanmıyorum. 1950 ya da 1980 civarlarında Amerika'da yaşayan kadınların durumunun da insana zaman zaman bu kadar kötü, bu kadar katlanılmaz gelmediğini kastetmiyorum. Ancak geçerli olduğuna inandığım bu algılama biçimi, köleliğin zulmü altında ezilenlerin ya da yabancı veya askeri işgal altında yaşayanların mustarip olduğu mezalimden iki noktada ayrılır: İlki, algının kalıcı değil de gelip geçici olmasıdır, bu da durumun basit değil karışık olduğunu gösterir. İkincisiyse, durumun korkunçluğundan sarsılmaya vesile olan uyarıcı nispeten önemsiz olabilir – belki kaba bir sözdür, belki de ortada bariz bir neden yokken sizin kültürünüzde doktor ve avukatların erkek, hemşire ve sekreterlerin kadın olması gerektiğinin varsayıldığını fark etmenizdir; yani keyfilik ve haksızlığı gözler önüne seren bir şeydir. Bay Attinger'ın –ve tabii ki Bayan Attinger'ın– evden uzak kalmak için iyi bir nedeni olabilir; ancak adaletsizlik söz konusu olduğunda, hiçbir neden geçerli olamaz.

Peki Amanda'nın içgüdüsel tepkisini neden *bir biçimde* gerçekten inandırıcı kılmaya çalışıyoruz? Tepki vermesini neden bazı eleştirmenlerin deyişiyle "öncül" saymıyoruz ve hikâyeyi tepki verdiği andan itibaren değerlendirmiyoruz? Peki, eğer inandırıcı değilse, öncül ne işe yarar? Şu an yalnızca, bu haliyle kabul edersek karışımıza ne gibi sonuçlar çıkacağını tartıyorum. Değerlendirmelerimi fazlasıyla düz bir bakışla yaptığım ya da gerçekliğin sarhoşluğuna kapıldığım şeklindeki sabırsız bir algılamamın, alt tarafı bir film olan şeyden birtakım taleplerde bulunmamam gerektiği hissiyatına dönüşebileceğini düşünüyorum. Ne var ki bu türden bir hissiyatın, iyi tarafları ya da ifade ettiği anlam ne olursa olsun, şu an işaret et-



Ne Kadar İpotekli O Kadar Neşeli'yi bir melodram olarak düşünmeye çalışırsak, aklımızda en az iki soru işareti uyanır hemen: Birincisi, burada anlatı diye bir şeyin olup olmadığıdır; ikincisi, eğer varsa, içinde erdeme düşman bir kötü adam olup olmadığıdır. Bu olmadan melodramdan veya adına layık bir erdemden söz etmek neredeyse imkânsızdır.

tiğim noktayla bir bağlantısı yok; bu noktaya dikkat çekmemin sebebi filmdeki bir bölüme yönelik *ilgim*, bu konudaki deneyimim ve hayatımın onunla geçirdiğim kısmı. Birinin deneyimine, belki de insanın (her şeye rağmen) kendisinin olduğunu söyleyebileceği en iyi şeye ilgi duymayı savunmanın ne ifade edeceği, nasıl görüneceği üzerine düşünmek, Giriş bölümünü yönlendiren çabalardan biriydi. Yazımın gidişatının deneyimi kontrol etme ve ekonomisini takip etme iddiasına her noktada sadık kalıp kalmadığını sorgulamayı sağlıyor, amaçlarıma uygun bir eleştiri işlevi görüyor.

ÇİFTİN ÇEKİŞMESİ mahkeme salonunda, erkeğin özel kalmasını sağlamaya yönelik çabasına karşı kadının aleni hale getirmek için gayret sarf ettiği bir şey biçimini alır. Çekişmenin nedeni Amanda'nın bir isteği, kocasının onun farkına varması, onu tanıması, sözgelimi onu onaylamasıdır. Amanda'nın mahkemede olmasının nedeni özel olanı kamusala taşımaktır, Adam ise sürekli (tıpkı özel hayatlarında alışkın oldukları gibi) bire bir görüşme talep ederek kamu önünden çekilmek ister.

Adam, dört gün süren duruşmanın son gününde bile aynı tavrı korumaktadır. Umuma açık yapılan oturumda Amanda'ya Pinkie diyerek, mahkeme kâtibinin kafasının karışmasına neden olur. Bu noktada Amanda da, Adam da, biz de Amanda'nın kazandığını ve Adam'ın kamu önünde onunla dengi olarak mücadele etmeye gücünün yetmediğini biliriz. Ayrıca bizim bildiğimiz bir şey daha vardır, o da bunu göstermenin mahkemenin hem biçimini hem de içeriğini oluşturduğu ve Amanda'nın temize çıkarma gayretinin hem kamusal hem de özel alanda bir zaferle sonuçlandığıdır. Adam ise kamusalardan özele doğru ilerleyen en unutulmaz ve etkileyici çabasını, mahkemedeki ilk günde gösterir. Amanda'ya avukat masasının öbür ucundan sessizce işaret vererek yaptıklarını tekrarlamasını belirtir ve kazara kalemini yere düşürmüş gibi davranır, böylece masanın altından birbirlerini beğendiklerini gösteren hınzır bakışlar atabileceklerdir. Erotik ve yasal arasındaki doğal, hatta mantıki husumete daha önce farklı bir biçimde, Walter Burns'ün Hildy'ye neden hapse girmiş olabileceklerini hatırlattığı noktada da değinmiştik. George Stevens'in *Kasabada Dedikodu* filminin olay örgüsünde de bu husumet açıkça görülür. Bu filmde, iki ayrı yol şeklinde sunulan duygular ve yasalar (Cary Grant ve Ronald Coleman) eşit derecede çekici ve eşit derecede (saygıdeğer olmasa da) soyludur, ama birbirini dışlar ve dolayısıyla da kadın (Jean Arthur) ikisinden birini seçmek zorundadır. Yanlış anlamaya fırsat vermemek için, duygularıyla hareket eden adam bir anarşist olarak betimlenmiştir. Aşk maceralarını konu alan yeniden evlilik filmlerinin komikliği, bu türden bir seçimin son seçim olmak zorunda olmadığı fikrinde yatar.

Amanda'nın, kocasının mahkeme salonundaki davranışlarına aynı şekilde karşılık verdiğinin bir işareti veya Adam'ın bu şekilde davranarak karşılık verdiği şeyi (Amanda'nın özel alandan, yani kendisinin açıkça reddettiği ama Adam'ın bariz bir biçimde özlem duyduğu alandan kamusal alana geçmesini) sahnelediğinin işaretlerinden biri, Adam'ın mahkemede karşı karşıya geleceklerini bilmeden evvel ona hediye ettiği şapkayı Bayan Attinger'a giydirmesidir. Adam'dan ayrı olarak, davada kendi tarafında sergilediği en önemli şeyin bu olduğu söylenebilir. Şapka gerçekten bir hediyedir, ancak Adam'ın yürüttüğü kovuşturmaya sesini çıkarmaması için verdiği bir rüşvettir aynı zamanda. Dolayısıyla, Amanda şapkayı rüşveti kabul etmediğini belli etmek için olduğu kadar, kocasının (örneğin Bay Attinger'ın ifade biçiminin tersine) kendini ona ifade ediş biçimini beğendiği için de gösterir. Adam kelimeleri yanlış söyleyerek jüriye son konuşmasını yaparken, şapkayı Bayan Attinger'ın başından hışımla alıp cebine koyar ve bu şapkayı kendisinin aldığını gösteren fişi delil olarak mahkemeye ibraz eder. Bu hareketiyle tam da Amanda'nın ona yönelttiği suçlamayı hem lehinde hem de aleyhinde doğrulamış olur. Amanda da bu gösteriden aldığı muazzam hazı gizlemez.

ÖZELLİKLE kadının verdiği tanınma mücadelesi biçimindeki cinsiyet savaşı, mahkeme salonu sekanslarındaki sinemasal sunumu anlayabilmek için bize yol gösterecektir. Örneğin mahkemedeki ikinci ve en uzun, Adam ve Amanda'nın sırasıyla Beryl Kane, Bay Attinger ve Bayan Attinger'ın ifadesini aldıkları günü ele alalım.

Farkına varılmak için sürdürülen mücadele, sekans boyunca özellikle Hepburn'ün göz hareketleriyle dışa vurulmaktadır. Amanda'nın Doris Attinger'ın ifadesini aldığı sırada bir dizi olay meydana gelir. Amanda Bayan Attinger'a, kocası ve Beryl'i birlikte yakalamasıyla ilgili olarak "Öfkeden deliye döndünüz," deyince, arkasında duran Adam da "İtiraz ediyorum. Yönlendirme var," diyerek araya girer. Bunun üzerine Hepburn'ün gözlerinin önce sola, sonra da sağa doğru kaydığını fark ederiz, sanki omuzlarının üzerinden birer bakış atarak Adam'ı yokluyor gibidir. Sonra ondan uzaklaşıyormuş

gibi ve belli birine bakmaksızın yürüyerek sorgusuna devam eder: "Siz ikisini kucak kucağa gördükten sonra ne oldu?" Sorusunun yönü, tabiri caizse, gözlerinin ifadesiyle belirlenmiştir. Mahkeme salonundaki çok yönlü iletişimi, sanki bizim anlamamız için şematik bir biçimde sergilenir. Bayan Attinger'ı sorguladığı sahnedeki giriş çekiminde Amanda, ellerini jüri bölmesinin tırabzanına dayamış, jüriye dönük durur. Sol tarafındaki tanığa soru yöneltirken, bir yandan kocasıyla diyalogunu sürdürür. Bu onun gösterisidir ve gelecekteki mutluluğu her birinden doğru yanıtları alabilmesine bağlıdır.

Adam'ın karşılık niteliğindeki hareketleri de Amanda'nın Doris'i sorgulayışı esnasında şu bir dizi olay vesilesiyle sunulur. Doris, ayrıntılı ifadesinde, kapıyı açtığı anda kocasının "Şu aşüfteye sarıldığını" gördüğünü söyler ve mahkeme salonuna bir bakış atar, çenesiyle işaret ediyor gibidir. Sinemada sık sık karşımıza çıkan bu göstergenin ardından sözü edilen aşüftenin ya Doris'in bakış açısından gösterilmesini ya da ona taktığı lakaba verdiği tepkinin karşı açıdan gösterilmesini bekleriz. Bunların yerine Cukor kamerayı Doris'in üzerinde tutmaya devam eder, sonra da bir kesmeyle mahkeme salonunun tamamını gösteren (bakış açısı çekimi olmadığı çok açıktır) genel çekime geçer; salonda bulunanları seçmek ya da nerede bulunduklarını tespit etmek bile neredeyse imkânsızdır. Bu çekim de beklediğimizden uzun sürer; sonra Adam itiraz etmek için ayağa kalkar. Bu iki otomatik hareketi şu şekilde okuyorum. Kameranın Doris'in yüzünü yakın plandan gösteren çekimde bir süre duraklaması, daha sonra ne olacağıyla ilgili bir endişe yaratmaktadır; daha sonra kameranın mahkeme salonunu gösteren çekimde bir süre duraklamasıyla beraber bu endişe daha da artar. Ardından Adam itiraz etmek için ayağa kalktığı anda, endişemiz söze bürünmüş olur. Adam, kelimeleri bir türlü yan yana getiremediğinden zor anlar yaşar. Daha doğrusu, sözün ne zaman ona düştüğünü ve ne söyleyeceğini kestiremediğini anlarız. Adam'ın kafa karışıklığı genel olarak, bir yanının bunun cinayete teşebbüs olduğuna inanmasından, karısına bağlı olan başka bir yanının farklı düşünmesinden kaynaklanır. Biraz daha açacak olursak, o zamana kadar, karısının ona sergilediği gösteriye karşılık vermesi beklenir, ama o anda ne diyeceğini bilemez. Çünkü Amanda önceki gece ona, bu meseleyle ilgili bir şeyler ya-

pılması gerektiği fikrine katıldığını bildiğini söylemiştir. O halde Amanda Adam'ın ne söylemesini bekler? Özel bir şey söylemesini beklemes, özellikle bir şey söylemesini de. Adam'ın ne düşündüğünü çok iyi bildiğinden, öncelikle onun düşündüklerini mahkemede göstermesini bekler; herhangi bir şey söyleyip söylemeyeceğini, bu konuyla ilgili olarak alenen mahkûmiyet talep edebileceği bir şey olup olmadığını görmek ister. Eğer yoksa, jürinin kararı ne olursa olsun, Amanda zaferini ilan edebilir.

HAWKS'IN TERSİNE, Cukor'ın kamerası karakterlerin ilgisine göre hareket eder. *Âdem'in Kaburgası*'nda bu ilişkiye dair iki çeşitleme görürüz. İlki, sohbet ederlerken kadraja girmeleri dışında boş halde gördüğümüz yatak odasının olduğu çekimde, kamera ikisine de eşit ilgi gösterme gayretiyle *sabit* kalır. İkincisi, kamera bir karakter adına konumlanır; bunun nedeni karakterin ilgisinin ondan bir talepte bulunması değil, sanki kameranın onun ilgisini bir şey söylemesinin, bir şeylerin farkına varmasının ona bağlı olduğuna çekmesidir. Az önce değindiğimiz sekansta, Amanda'nın arkasında bulunan Adam'ın konuşmak için ayağa kalktığına dikkat çekmek istiyorum. Bu hareketi tam Amanda'nın onunla konuşuyormuş gibi gördüğü yönde, karısının omzunun üstünden görülür. Biraz ileri giderek, bu görüntüyü, nasıl Amanda onun kaburga kemiğinden ortaya çıktıysa, o da Amanda'nın *omzundan* ortaya çıkmıştır şeklinde okuyabiliriz.

Film okumak derken, kameranın durmasına ve ilerlemesine ve belirli bir durumda hareketinin nasıl olduğuna (küçük ya da büyük, yana ya da uzağa, yukarı, aşağı ya da çevresel, hızlı ya da yavaş, devamlı ya da fasilalı) önem vermeyi kastediyorum. Bunun için sinemasal olayın neden *burada*, filmin bu ânında olduğunu; esasen sinemasal olayın *ne olduğunu* belirleyecek bir eleştiri gerekir. Kamera genellikle ne *öylece* olduğu yerde durabilir ya da ilerleyebilir, ne de *öylece* devamlı ya da kesikli olabilir; bir şey üzerinde durması, bir şeyden başka bir şeye geçmesi gerekir. Zihin genel olarak *öylece* düşünemez, göz *öylece* göremez; bir şey *üzerine* düşünmek, bir şeye *doğru* bakmak, bakışlarını bir şeyden uzağa çekmek zorunda-

dır. Fenomenologlar zihnın nesneleri yönelmiş olarak aldığını söyler. Ben de kameranın öznelere bükümlü olarak aldığını söylemek istiyorum. (Ama aslında yönetmenden kameraya, oradan da yansıtılan tasarımlara görüntüye kadar uzanan bu koca istek ve aygıt zincirinden kısaca kameranın işi olarak söz etmek, zaten filmi bükümlü, daha doğrusu fotografik olarak ele almak anlamına gelir. Bu bükümlülüğü alt etmek isteyen bir yönetmen, tasarladığı görüntülere ulaşmak için kamerayı, daha doğrusu kameraya olan bağımlılığını da alt etmek ister.) Dolayısıyla bir filmi okumak için, kameranın saiklerini anlamak, bükümlerinin ve değişikliklerinin nedenini açıklamak gerekir. Belirli durumlarda neden kendini o şekilde değiştirir, neden o şekilde bükülür ve nasıl öyle eğilir, kendi içinde ve dışında neye karşılık verir gibi sorulara yanıt bulmak film eleştirisinin işidir. Film eleştirisi konusunda bunu söylemek, işi genel olarak kameranın varlığını, olanaklarını, gerekliliklerini ve eleştirinin belirttiği şekillerde nasıl harekete geçirilebileceğini belirlemek olan film teorisi hakkında da bir şey söylemektir. Teori, diğer işlerinin yanı sıra, burada insanbiçimciliğini temize çıkaracak ya da onun yerini alacak "saik"i tanımlamak durumunda kalabilir. Bütün bunlar, ne film eleştirisi ile teorisi arasındaki ilişkiyi nasıl kavrayabileceğimiz hakkında bir şey söyler ne de bunların ayrı çalışma alanları olduğunu gösterir.

Kameranın sahip olduğu bu tür güçlerin, "*Görülen Dünya*'ya Devam"ın da ana konusunu oluşturan gerçeklik kavramı, yani fotoğrafın yeri olarak gerçeklik açısından sonuçlarını yeniden tartışmak istemiyorum. *Bir Gecede Oldu* filmi okurken, bu sonuçları filmi değerlendirmenin aşkın koşulları olarak tanımlamıştım. Ayrıca film üzerine düşünen kimilerinin, kameranın değiştirme güçlerinin (yani kameranın bükümlülüğü olarak adlandırdığım şeyin) farkına varmasıyla, kameranın bize gerçekliği sunmadığının anlaşılacağını düşündüğünü biliyorum. Bunun aşıkârlığına kanıt olarak şu heyecan verici dizinin sık sık alıntılandığını işitmiştim: "Olduğu hali, değişiyor mavi gitardan yükselirken." Sanki bu sözcüklerde aşıkâr olan bir şey vardır, sanki sözcüklerin güzelliği ve delalet ettiği nokta, dengeli muğlaklıklarını aşar. Değişen tam olarak şeylerin olduğu halidir, muhtemelen bir elden diğerine veya çalgıdan kulağa ulaşır-

ken değişmektedir. Gitardan yükselen değişiklikler, onun akor yürüyüşleri, armonik devinimleridir, yani kendi üzerindeki değişikliklerdir; nitekim, Stevens'in dizesinde dile getirildiği gibi, bu değişikliklerin nesnesi hâlâ şeylerin olduğu halidir. Dolayısıyla bunların da kendilerini söz konusu değişikliklere bırakıyor, tıpkı bir serenatta olduğu gibi bu değişiklikler tarafından değiştiriliyor olmaları gerekir. Bu, Kant'ın bilemeyeceğimizi düşündüğü kendinde şeyler kavramının bir olumlaması değil, ona getirilen bir itirazdır. Söz konusu şiirin sorgusuz sualsiz kabul edeceği en son şey, bir enstrüman olarak kendi doğası, değişikliklerinin doğasıdır; kameranın ya da kamerayı anlamaya çalışan birinin sorgusuz sualsiz kabul etmemesi gereken ilk şeyse, kameranın doğasıdır. Kamera daha ziyade, veya bazı kişilerin elinde, kasvetli bir viyola ya da Beckmesser tarzı bir lavtadır. (Tıpkı Wallace Stevens'in dizelerinde olduğu gibi, J. L. Austin de sözcüklerin ve dünyanın iç içe olduğunu düşünüyordu. "Hakikat" adlı makalesinde, bunu şu sorusuyla dile getiriyordu: "İmgeye mi yoksa savaş gemisine mi odaklanırsınız?")

MAHKEME SALONU sekansında kameranın bükümleri ya da bağılılıkları konusundaki fikirlerimi bir kenara koyarak (bu sekansla ilgili olarak verdiğim çeşitli örneklerle öne sürmek istediğim araştırma, incelediğimiz her bir filmde, sahnesi sahnesine tamamlanmalıdır) bu spekülasyonlara yönelmemin nedeni, *Âdem'in Kaburgası*'nda yer alan amatör film gösteriminde kameranın kendini afişe ettiği uzun sekansla ilgili bir fikirdi. Amatör filmi izlediğimiz bölümde, bu filmin gösterimi ile izlediğimiz filmin (yani *Âdem'in Kaburgası*'nın) gösterimi neredeyse tamamen özdeş hale gelir; filmin çerçevesi, asıl filmin çerçevesine oturacak şekilde ayarlanmıştır. Bunu görünce –ne kadar tamamlanmış olursa olsun– kameranın saikin belirlenmesinin, yani film eleştirisinin bir kamera incelemesi için bütünüyle kuşatıcı olmadığını düşünmeye başladım. Film teorisiyle ilgili bir meseleyi, kameranın varlığını da ele almak gerekiyordu. Bu düşüncenin ardındaki akıl yürütme yöntemini, daha doğrusu bu düşüncenin ortaya çıkmasını sağlayan şeyleri açıklamak isterim. Aradaki benzerlik, bu iki filmde kameranın rolünün temelde birbirin-

den farklı olmadığını ortaya koyar. Ancak amatör filmde, kameranın ilerlemesinin altında yatan saik ilgiden yoksun olduğundan, veya bu önemli sorunu daha ziyade kameranın varoluşuyla, hepten mevcudiyetiyle ilgili teorik bir meseleye indirmek için gösterdiğinden, *Âdem'in Kaburgası* gibi filmlerde teorik boyut genellikle, eleştiri söyleyebileceği her şeyi söyledikten sonra dahi bir mesele olarak varlığını sürdürür. (Doğrudan bir sanat teorisine başvurarak eleştiriden kaçmak, sanattaki modernin saiklerinden biri olarak görülebilir.)²

Âdem'in Kaburgası'ndaki amatör filmin adı, *Ne Kadar İpotekli O Kadar Neşeli: Çok Gerçek Bir Destan*'dır. Gelin şimdi bu filmle *Âdem'in Kaburgası* arasındaki bazı benzerlikleri ve farkları bulalım.

Birincisi, iki filmde de asıl oyuncu ve karakterler aynıdır, ayrıca bazı yardımcı karakterler de ortaktır. İkincisi, anlatı boyunca ikisi de ara başlıklar kullanır. Üçüncüsü, film içindeki film ara başlık olarak "Sansür"ü kullanır, asıl filmse (film içindeki film hariç) bu

2. (Bir filmi) okurken, eleştiri ve teorinin eninde sonunda birbirine başvuracağını düşündüğümünden, asıl amacı eleştiri olan bu kitapta –tıpkı *The World Viewed* ve buna ek olarak yazdığım makalede olduğu gibi– karşımıza sürekli teorik soruların çıkması, teorik savların daima eleştiriyle ispatlanması şaşırtıcı olmasa gerek. Bu meseleleri elverişli olduğunu düşündüğüm bir yöntemle "What Becomes of Things in Film" makalemde ortaya koymuştum. Kitabı okuyan herkesin halihazırda bu makalenin yayımlandığı dergiye (*Philosophy and Literature*, University of Michigan, Dearborn) ulaşamayacağını göz önünde bulundurarak, son paragrafı burada tekrarlamak istiyorum: "Filme çekilip perdeye yansıtıldıktan sonra nesnelere ne olduğu sorusunun (tıpkı filme çekildiğinde bazı insanlara, belirli yerlere, özneler ve motiflere ne olduğu sorusu gibi) cevabı için yalnızca tek bir veri kaynağı vardır: bizim için önem taşıyan filmlerdeki ve film parçalarındaki nesnelerin ve insanların görünüşü ve önemi. Nasıl gördüklerini ifade etmek, neden önemli olduklarını düşünmek, bu meselenin doğası üzerine yorum yapmak, film eleştirisi olarak adlandırdığımız şeyi teşkil eden eylemlerdir. [Önemlerini önsel olarak, örneğin bir koda başvurarak bilemezsiniz, yorum yapmak gerekir.] Bu görünüşleri, önemleri ve sorunları (fotojeniklikle ilgili bu özgül olayları) filmin bütünündeki genel fotojenikliğin nasıl mümkün kıldığını; *The World Viewed*'da az çok ortaya koyduğum gibi, filmdeki nesnelerin zaten hep yer değiştirmiş, *trouv  * (buluntu) olduğunu (örneğin seyirci olarak bizim zaten hep onların nezdinde yer değiştirmemizi) açıklamak film teorisi olarak adlandırdığımız şeyin görevlerinden biridir.

ara başlığı kullanmaz, ama aynı sansür olayını esasen ikisi de perdeye yansıtmış olur. Bu sahnede erkek kadını ani bir hareketle yakalayıp kapıdan içeri çeker, böylece görüş alanımızın dışına çıkmış olurlar. Dördüncüsü, tam da aralarındaki kapsayan-kapsanan ilişkisi aracılığıyla, aynı anda iki film de diğer filmin yönetmeninin kimliği ve rolüyle ilgili bir soru ortaya atar. Yönetmeninin görünmez olmakla kalmayıp açıkça namevcut olduğu amatör filmin gösterimini çerçeveleyerek, bu Hollywood yönetmeni çoğu Hollywood yönetmeninin kültürel açıdan görünmezliğini gündeme getirir. İki filmin birbiriyle ilgili soruları, Kip'in (David Wayne) *Ne Kadar İpotekli O Kadar Neşeli*'nin gösterimi esnasında yaptığı yorumlarda yüksek sesle dile getirilir. Kip, "Bu filmi kim çekti peki? İneğiniz mi?" diye sorar. Bu atfı *Âdem'in Kaburgası*'nın bütününe, seyrimize sunduğu "filmlerin" tamamına yöneltilmiş bir soru olarak almamak özel bir çaba ister. Beşincisi, *Ne Kadar İpotekli O Kadar Neşeli* gerçek bir olaya gönderme yapar, ama bu olayın en azından kameraya alınan kısmı bir performanstır; bunu söylerken, filmin bir performans olduğunun bilincinde olmasını kastediyorum. Gösterim sırasında orada bulunanlardan biri (bu kişi filmde de karşımıza çıkar) "Bunların hepsini tabii ki daha sonra oynadık, canlandırdık. Gerçek değil," açıklamasını yapar (Tıpkı o dize gibi mi? Gösterim gibi mi? vs.). Altıncısı, olay örgüsü aynı şekilde ve çiftin Connecticut'taki yerinde, yani aynı yerde sonlanır; dolayısıyla iki film de aynı mekânı kullanmaktadır.

Kapsayan ve kapsanan filmler arasındaki büyük farkın bizatihi bu kapsama ilişkisinden ileri geldiği söylenebilir. Acaba bu fark aralarındaki benzerliklerden daha mı büyüktür? Burada kapsama kelimesiyle tanımladığım şeye Fransızcada *mise en abîme*, yani –kelimesi kelimesine tercüme edecek olursam– dipsize, sonsuzluğa yerleştirme dendiğini duymuştum. Bu sonsuz yeniden yerleştirme, sözünü ettiğimiz filmlerin birbiri için yarattığı sonsuz ve karşılıklı yansımayı gözler önüne seren iyi bir deyiş bence. Bu Fransızca deyişi açıklamak için kullanılan iki örnek vardır. Birincisi, eski berberlerdeki karşılıklı duran ilgilidir: Her ayna karşısındakinin yansıttığı şeyi ve öteki aynanın yansımalarını yansıtır; bu yansımalarından biri de kendisi olduğundan, her ayna kendisini gözün ve kendi ışığı-

nın ulaşabildiği yere kadar yansıtır. Söz konusu fenomen hayranlık verici, analogi de çarpıcı olmakla birlikte yanıltıcıdır; zira ayna fenomeni kapsayan-kapsanan ilişkisini geçersiz kılar. Çünkü her ayna bir o kadar orijinaldir. Dipsize yerleştirme deyişini açıklamak için kullanılan diğer örnekse, kendisinin bir temsilini sunan, dolayısıyla kendisinin bir temsilini sunan şeyin bir temsili haline gelen bir kaptır (Morton tuzluklar gibi). Bu kadarını görebilirsiniz, devamını da zihin getirir. Bu örnekte kapsayan-kapsanan ilişkisi mevcuttur: Asıl kutu, kapsadığı en büyük temsilden daha büyük olmalıdır. Ancak ilişkinin asimetrisini bu şekilde muhafaza etmek esas itibariyle filmlerdeki kapsayan-kapsanan ilişkisine uyarlanamaz; çünkü daha küçük olan, yani kapsanan film, kapsayan filmin bir temsili değildir. Ayrıca kapsadığı bir film de yoktur. İki film de bir o kadar gerçek, bir o kadar filmidir; ikisi de, tabiri caizse, aynı boyuttadır.

Yine de *mise en abîme* deyişi, kimi teorisyenlere bu yer değiştirmenin yeterli bir açıklamasını veya teorisini bildiğimizi düşündürüyor. Ben, bu konu hakkında bildiğimiz her şeyi, *mise en abîme*'nin bu filmler içindeki işlevi sayesinde edinmemiz gerektiği düşüncesinden yola çıkıyorum.

Kapsayan-kapsanan ilişkisi, kapsayan filmi esas itibariyle kapsadığı filmde daha karmaşık hale getirir (zira diğerinin kapsayamadığı bir şeyi kapsar), ama bu karmaşıklığa nasıl bir anlam yüklediği belli değildir. Ayrıca amatör filmin özel bir seyirci için, ticari filmin ise herkes için yapıldığını; ancak ikisi arasındaki ilişkinin bütün olarak daha karmaşık bir filmin hedefi olduğunu göz önünde bulundurmakta da fayda vardır. Bu hedeften önce, söz konusu farklılıktan bu filmlerin film olarak doğasına ne gibi bir anlam aktarıldığı da belli değildir.

Kapsayan filmin daha karmaşık olmasını ve karakterleri, olay örgüsünü ve mekânı daha ayrıntılı işlemiş olmasını, ayrıca her filmin farklı bir izleyici kitlesini hedef almasını bir yana bırakırsak, görünüşe göre geriye iki fark kalır: *Âdem'in Kaburgası*'nın yapım değerleri *Ne Kadar İpotekli O Kadar Neşeli*'den daha iyidir (yani ayrıntılı olarak işlenmiş kurgusal amatör filmin taklit ettiği namevcut amatör filmde daha değerlidir); ayrıca *Âdem'in Kaburgası* sesli, *Ne Kadar İpotekli O Kadar Neşeli* ise sessiz filmidir.

Filmler arasındaki benzerliklerin de farklar kadar önemli olduğunu anladığımıza göre, *Âdem'in Kaburgası*'nın bünyesine dahil ettiği filmin özerkliğini tanımasını ve başlı başına (ilkel) bir film olduğunu ilan etmesini anlamaya çalışabiliriz. Kendi girişimini *Ne Kadar İpotekli O Kadar Neşeli*'ninkiyle özdeşleştiren *Âdem'in Kaburgası*, sesli Hollywood komedilerinin devamı olduğunu film sanatının iki ana kaynağına dayanarak gösterir: belgesel filmin olgu ve gelenekleri (sıradışı olmasalar da amatör filmlerin çok büyük bir kısmı bu türe dahildir ve bize gösterilen amatör film de bunun kurumsal bir temeli olduğuna işaret eder) ve sessiz filmin, özellikle de melodramın olgu ve gelenekleri (burada, ipotek karşılığı krediyle alınan evin mülkiyeti ve güvenliği meselesi, olay örgüsü, karakter ve mekânı belirleyebilir).

Bir süredir üzerinde düşündüğüm anafikre gelebiliriz: Film içindeki hiçbir olay film olayı kadar önemli değildir. Peki ne açıdan önemlidir bu? Bence hiçbir otomatizm filmin otomatizmi kadar "sinemasal" değildir. Bu anafikir sadece sinemayla ilgili önemli noktaları açığa çıkaran *Âdem'in Kaburgası* gibi bir filmin açığa çıkardıklarını kabul etmeye dayandığından, bu anafikre tez muamelesi yapmak –kendi deneyimine sadık kalmaya ve bir film kanonuna bağlılığını değerlendirmeye devam etmenin ötesinde bir şey güvenilir, rasyonel bir sonuca ulaşmayı sağlayabilirmiş gibi– anlamsızdır, daha doğrusu fazla anlamlıdır. Bu yine de az önce ortaya attığım anafikre karşı çıkmak için bir seçenek bırakır: sinemasallığın temelinde film hadisesi ya da olgusunun olduğu kanaatini bir yana bırakıp sinemasallığın esasen filmin olgularıyla ne yapıldığına dayandığını düşünmek. Ne var ki, ileri sürdüğüm anafikri açıkça reddetmek, onu teyit etmek, daha doğrusu izah etmek şeklinde anlaşılmalı. Bizatihi film hadisesi en temel sinema hadisesidir demek, filmi çeken kişinin filmin olgularıyla yaptığı şeyin (buna onun üslubu diyelim) bu hadiseyi açığa vurmak ve yeni yeni ortaya çıkan önemin keşfedilmesine katkıda bulunmak olduğunu söylemektir (ki bu önemin tamamını ancak sanat tarihi görebilir).

Ancak bu türden bir görüşün kabul edilmesinin *Âdem'in Kaburgası* ve *Ne Kadar İpotekli O Kadar Neşeli* filmlerinin karşılıklı değerlendirilmesiyle sunulan deneyimlere bağlı olduğunu düşünmek-

te haklıysam, bu görüşe, yani (bu inanca tabi olan) anafikre her zaman güçlü bir inanç duymayacağımız da anlaşılacak; aslında bu inancın durumuna karşı ilgimiz bir artıp bir azalacaktır. Ben şu anda, ne kadar uçsuz bucaksız bir mesele olduğunu görene dek filmle-ri karşılıklı olarak değerlendirmeye devam etmekle ilgileniyorum.

Diğer amatör filmler düğünler, evden ayrılmalar, doğum günü partileri veya gidilen yerlerle ilgilidir; buna karşılık *Ne Kadar İpotekli O Kadar Neşeli* evlilik ve mülkiyetle ilgili bir belgedir. Konusunun ne olduğunu düşünürsek, *Âdem'in Kaburgası*'nı da onunla ilgili kılavuz niteliğinde bir belge olarak görebileceğimizi düşünebiliriz. Örneğin bu filmi yeniden evlilikle ilgili bir belge sayacak olursak, evlilikle ilgili bir belgenin mülkiyet veya (kapitalist kültürde?) ikamete ilişkin bir belge biçimini alacağına dair bir anlam çıkarabiliriz. Bence bu bağlantıyı kurmamızın nedeni, kendimize evlilik hakkındaki düşüncemizin (ya da düşünegeldiğimiz şeyin) aynı anda hem yeni bir kamusal hem de yeni bir özel ilişkinin içine girmek olduğunu hatırlatmaktır. Böylece aynı anda hem komünal hem de özel yeni alanlar yaratır, hayatımıza yeni bir iç ve dış taraf katarız. Bunu ifade eden en iyi durum, kendinden daha geniş bir yerleşim alanının içinde, hem bu alanın bir parçası hem de ondan ayrı olan bir mekâna, yani bir eve ya da apartman dairesine sahip olmaktır. Her zaman olduğu gibi bu noktada da, sarıh bir ekonomik mesele muğlak bir biçimde kendini belli eder. Bu meselenin, yalnızca müstakil bir ev, hatta iki ev satın alacak kadar çok parası olanların evliliklerinde mutluluğu yakalayabileceklerini gösterdiğini düşünebiliriz rahatlıkla. Ayrıca ekonomik meselenin daha genel bir insan mutluluğu meselesinin parçası olduğunu, dolayısıyla bunun bir mecaz olduğunu düşünebiliriz. Duruma ister müşterek ikametinin getirdiği zorunluluk, ister bunun için ödediğimiz bedel olarak bakın, karşılıklı olarak alan yaratmak için temel bir gereksinimdir bu ve söz konusu alanın (ekonomik, manevi, epistemolojik, metafizik, coğrafi) kaynakları hâlâ tam anlamıyla ortaya konulamamıştır.

Evlilik hakkındaki bir filmde bundan daha net bir şey beklenebilir mi? İnsan mutluluğuna gereken mahremiyet için özel bir mülke sahip olmanın kesinlikle şart olduğu elbette iddia edilemez. Ancak bunun ampirik bir soru olarak kalmasını sağladığımız sürece,

insanlık tarihinin özel mülkiyetin (*bir şeye sahip olmanın*) şart olmadığını göstermediğini söylemeye hazırım. İnsan mutluluğunun önünü kesen şeyin yanlış bir mahremiyet, daha doğrusu yanlış bir mahremiyet fikri olduğu da söylenebilir. *Âdem'in Kaburgası*'nın ne hakkında olduğuyla ilgili argüman, Amanda Bonner'ı mutlu evliliğini mahkeme salonuna taşımaya yönelten algı, bunun makul bir formülasyonudur.

Amanda'nın, yaşadığı aşk hikâyesini bir melodrama dönüştürme riskine girerek ne yaptığını da formülleştirebiliriz. Patlayan silahları ve dökülen gözyaşlarıyla Attinger'ların giriş melodramı, Bonner'ların hikâyesine yönelik bir tehdittir; zira bu hikâyedeki sahte silah ve sahte gözyaşları nihayetinde gerçek bir etki yaratır. Bunun nasıl bir tehdit olduğunu anlamak için, amatör filmin melodramatik niteliğinden yola çıkabiliriz.

Ne Kadar İpotekli O Kadar Neşeli'yi bir melodram olarak düşünmeye çalışırsak, aklımızda en az iki soru işareti uyanır hemen: Birincisi, burada anlatı diye bir şeyin olup olmadığıdır; ikincisi, eğer varsa, içinde erdeme düşman bir kötü adam olup olmadığıdır. Bu olmadan melodramdan veya adına layık bir erdemden söz etmek neredeyse imkânsızdır.

İkinci soru işaretine gelince, Adam'ın iki defa o klasik veya klişe kötü adam bakışını takındığını hatırladığımda, yeterli bir cevap bulduğumu düşündüm. İlkinde, ipotek ödemelerinin bittiğini gösteren belgeyi barbeküye atmak üzereyken, burnunun altına bir sosis koyarak kötü adamların bıyıklarını anıştırır; ikincisinde, Amanda'nın peşinden gidecekmiş gibi yapıp ahır kapısını kapatır, sonra da sessiz bir tavırla ve bir komplo peşindeymiş gibi kameraya, yani seyircilere şehvetle onu gösterir. Peki Adam'ın bu amatör film için maymunluk yaparak vakit geçirmesine bakıp, onu gerçek bir kötülük kaynağı, Amanda'yla evliliğinin romantizmine yönelik melodramatik bir tehdit olarak görebilir miyiz?

Açıkça öne sürülme de, Amanda'nın bu noktada Adam'a karşı olduğunu düşünüyorum. Bu, mahkeme salonunda bir suç olarak görülmez; ama Amanda kocasını evde, yine iki defa, bu şekilde suçlar. Bu suçlama birbirlerine masaj yaptıkları sırada, ikinci kez ve komedi olarak ortaya çıkar. Sıra Adam'dayken, masaj Amanda'nın

şaplakla tokadı ayırt edebileceğini ve Adam'ın ona vurmaya hakkı olduğunu düşündüğünü hissettiğini söylemesiyle sona erer. Adam –belki tam anlamıyla bir kötü adam gibi değil ama– bir zorba, vahşi ya da samimiyetin lütuflarını hiç hak etmeyen biri gibi davranmıştır. Sekansın sonunda Amanda "Öyleyse hepimiz erkek gibi davranalım," der ve Adam'a tekme atar. Böylece erkeklik vahşilikle, dolayısıyla erkek olmak da kötü adam olmakla özdeşleştirilir. İlkinde ise karşılıklı bir ciddiyet hâkimdir; yemek hazırladıkları sırada, Adam Amanda'dan Attinger davasından vazgeçmesini ister. Amanda bir adaletsizliği dramatize etmek istediğini söyleyerek Boston Çay Partisi örneğini verir; kocasına eğer kendisinin istediği, umut ettiği, inandığı her şeye katılmasa, daha doğrusu bu konularda kocasının kendisine katıldığını düşünmese bu kadar yakın olamayacaklarını hatırlatır. Amanda'nın bu sözlerinden yola çıkarak, aksi takdirde aralarındaki yakınlıktan rahatsızlık duyacağını, Adam'ın bunu kabul etmesini büyük bir terbiyesizlik olarak gördüğünü, belki de kirayı ödemesine karşılık Amanda'dan böyle şeyler talep ettiğini düşünebiliriz.

Maymunluk yaparak vakit geçirme fikrini kontrol etmek, erkeğin sebep olabileceği kırgınlıkları etkisiz hale getirir; çünkü bu hareketler Adam'ın yaptıklarını şaka kaldırabilen herkesin kaldırabileceği neşeli jestlere dönüştürür, Adam'ın kamera yüzünden soytarınlık yaparak vakit geçirdiği gerçeğine odaklanır. Adam'ın kendi kendine söyledikleri kamerayla ve izleyenleriyle, yani toplumla suçortaklığı içindedir. Ve bu da çekici ve coşkulu kötü adam tiplemesinin (Iago, Edmund) klasik konumudur. Kameranın varlığının alenen belirtilmesi, kameranın kötü adam rolünü aradığını, doğal besin kaynaklarından birinin bu rol olduğunu gösterir; dolayısıyla kötü adamın kameranın iştahına kurban edilişi, kurbanınınınsa kendi iştahının kurbanı oluşu, bir adım daha ileri giderek kameranın tertibinin tersine işler. Kamera ve toplumun birbirlerinin arzularına hizmet eden gizli anlaşması, kötü adam dahil olmadan önce yürürlüğe girmiştir. (Bir anlığına Spencer Tracy'nin oyunculuk gücüne karşı koymaya, daha doğrusu bunu incelemeye çalışırken, bazen Katharine Hepburn'ün kendine espriyle yaklaşmadığını, kendini biraz fazla sorguladığını hissettiğimi de söylemeliyim. Ama sonra, yaşamak iste-

diğim dünyayı genellikle oyunculuk ve ciddiyet kapasitelerimin birbirinin, yani benim aleyhime kullanılmayacağı bir yer olarak tasarladığım aklıma geliyor. Testereyle ikiye bölmek istedikleri o kadının ben.)

Kapsanan filmi melodram, onu kapsayan romansı tehdit eden bir melodram olarak düşünürsek karşımıza çıkan ilk soru, anlatısal bir ilerleme gösterip göstermediği, dolayısıyla anlatıya ilişkin işleyen bir kavrayışı olup olmadığıdır. Bunun bir söylem olduğunu var sayalım; içinde bir şeyler meydana gelir, fark yaratan bir olay bulunur, dolayısıyla bir önce ve sonra gerektirir, yani başlangıç ve bitiş için nispeten olaysız bir bağlam gerektirir. Kip'in amatör film üzerine yorumları seyahat anlatısı biçimini alır ("Ahır öpme, eski bir Connecticut geleneği"), böylece bağlam ile olay arasındaki fark en aza indirilir; zira bağlam egzotiktir, dolayısıyla başından itibaren bir olay kadar ilgi çekicidir. Amatör filmle ilgili en önemli olayın, bu filmin gösterimi olduğu açıktır. Gösterim, Amanda'nın konuk yargıçlardan birine Doris Attinger'in savunmasını üstlendiğini söylediğini duyan Adam'ın elindeki tepsideki bütün bardakları düşürmesiyle başlar; bir kesmeyle, Adam ve Amanda'nın yatak odalarındaki daha mahrem bir âna bağlanarak sona erer. Bu sırada Amanda'nın sesini duyarız: "Tamam, tamam, tamam! Aynı şeyi dokuz defa söyledin!" Böylece amatör filmdeki tatlı eğlence, buhran duyguları ve Kip'in sinir bozucu yorumlarıyla dolu bir anlatıyı başlatan farklılık olayının yerini işgal eder.

Bu olayı teşkil eden nedir? İlk gözümüze çarpan, projektörün genelde tam da amatör filmi göstererek kendine gönderme yapması; özelde de çerçevesini bizimkiyle bir tutması, projektörün bazı ciddi aksaklıklarına yer vermesidir (sözelimi film şeridinin yanlış eklenmesi nedeniyle bir sekans perdeye baş aşağı yansır).

Film ortamıyla ilgili bitmez tükenmez sorular söz konusu olduğunda böyle atıflar, burada ortamın yüzeyinin doğasıyla ilişkilendirilmiş meseleye dikkat çekebilir. Film üzerine yazan ve filmin (muhtemelen daha pek çok şeyin yanı sıra) görsel bir ortam olduğunu düşünen biri, bu meselenin hakkını verebilmek için, filmi sanki özünde bir resimmiş gibi düşünmeyi deneyebilir. Bu girişimin bir biçimi, 50'lerin ve 60'ların "biçimci" sanat eleştirisinde kullanılan

birtakım terimlerin aynı anda fotoğraf ve sinemanın yanı sıra resim için de kullanıldığını düşünmeye dayanır (bilgilerinden en fazla yararlandığım sanat eleştirmenlerinin hayıflanması gereken bir prosedürdür bu, çünkü bizatihi çeşitli sanat biçimleri kadar bu eleştirmenler de çeşitli sanat biçimlerini birbirinden ayıran koşulları belirlemek için büyük zahmetlere katlanmışlardır).³ Filmleri konu edilen böyle yazarlar zaman zaman "perdenin yüzeyi" denen bir şeyden söz eder. Öncelikle bu tanımın anlamının açık olmadığını; daha sonra da *Âdem'in Kaburgası*'ndaki amatör filmin, perdenin bir yüzeyi olmadığını, asıl perdenin bir yüzey olduğunu göstermeye yaradığını belirtmekte fayda var. Projeksiyon makinesinin ışığını yansıtan herhangi bir yüzey film perdesidir (bu işi görebilir). Söz konusu gerçeğin ontolojik bir öneminin olup olmadığı, kişinin ontolojik önemden ne anladığına bağlıdır. Ancak bir filmin bir film gösterimini resmetmesi (resmedilen filmin çerçevesi o anki gösterimin çerçevesinden daha küçüktür) ile bir filmin –tabiri caizse– gösterimi, yani diğer filmi göstermesi (burada çerçeveler örtüşür) arasındaki özel yakınlığı ve özel mesafeyi mümkün kılan da budur. (Kenarları örtüşüyorsa, bir fotoğraf ile o fotoğrafın fotoğrafı aynı şeydir, bir sonraki baskıda çoğaltılmış halidir. Bir resmin resmi ise o resim değildir, o resmin iyi ya da kötü bir kopyasıdır. Resim yapabilenin birinin yanında çalışarak resimle ilgili bir şeyler öğrenebileceğiniz gibi, sizin ilginizi çeken türden fotoğraflar çeken birinin yanında çalışarak da fotoğraf çekmeyle ilgili bir şeyler öğrenebilirsiniz. Buna karşılık, resim tarihine bakarsanız, resimleri kopyalayarak resim yapmayı öğrenebileceğinizi görürsünüz; ama fotoğrafın tarihine bakarsanız –baskıyı öğrenmekten bahsetmiyorsak eğer– fotoğrafları fotoğraflayarak bu işi öğrenemeyeceğinizi görürsünüz.)

Film içinde film gösterimini resmetmekten diğer filmi göstermeye geçiş, film gerçeğinin ve filmin doğasının (örneğin filmin göstermek için yapıldığının, film içinde bir film göstermenin her halükârda doğrudan o filmi göstermek anlamına gelmediğinin) net bir biçimde kabullenilmesidir. *Âdem'in Kaburgası*, keza Vertov'un

3. Bilgilerinden en fazla faydalandığım sanat eleştirmenleri derken özellikle Michael Fried'i ve onun vasıtasıyla tanıştığım Clement Greenberg'i kast ediyorum.

Kameralı Adam filmindeki benzer otomatizmler bu durumu açıkça ortaya koyar. Ancak burada öz itibariyle bir kesinlik vardır, dolayısıyla biz daha kesin konuşmaya çalışabiliriz. *Âdem'in Kaburgası*'ndaki film içinde film sekansında, kâh amatör film perdesini gösteren çekimler kâh amatör film seyircisini gösteren çekimler vardır; bu ikisi asla birbirine karışmaz. İlk iki çekimde, asıl filmin belirgin bir biçimde ayırt edici bir tarafı yoktur; buna karşılık amatör filmin perdesi bizim izlediğimiz filmin perdesinden belirgin bir biçimde küçüktür, hatta amatör filmin yansıtıldığı perdenin arkasında gösterimin yapıldığı odanın tavanının bir kısmı ve sütunlarından birinin tepesi göz çarpar. Sonraki çekimlerde perdeye biraz daha yaklaşırsınız, filmin gösterildiği perdenin arkasındakileri artık göremeyiz; yine de amatör filmin çerçevesi bizimkiyle tam olarak örtüşmez. Dolayısıyla *Âdem'in Kaburgası*'ndaki film içinde filmden bahsederken, burada film gösteriminin resmedilmesinden izlediğimiz filmle özdeşleştirilen bir filmin gösterimine geçiş olduğu söylenemez (ancak *Kameralı Adam*'daki film içindeki film hakkında böyle bir yorum yapılabilir). *Âdem'in Kaburgası*'nda daha ziyade, film gösterimini açıkça resmetmekten, filmin artık içindeki film gösterimini mi resmettiği yoksa kapsadığı filmi mi gösterdiğinin belli olmadığı bir duruma geçiş söz konusudur. Film ortamının kabul edilmesi, burada da *Kameralı Adam*'daki ilgili geçişte olduğu kadar açıktır; ancak nasıl ifade edildiği düşünülürse, bu kabulün gösterme tekniği açısından yakın olmakla beraber örtük içerik açısından öngörülemez kadar uzak olduğu söylenebilir. *Âdem'in Kaburgası*'nda, filmin doğasının kabulü oyuncularının gerçekliğini kabul etmeye uzanan bir yoldur; amatör filmdeki kişilerin, yani Katharine Hepburn ile Spencer Tracy'nin *Âdem'in Kaburgası*'nda kendini amatör bir filmde izleyen oyuncular olduğunu ve amatör bir filmde kendini izleyen insanlar rolü yapan oyuncular olduğunu ilan eder.

ANCAK AMATÖR FİLM gösterimi olayını teşkil eden diğer koşullar alanına, yani Kip'in filmle ilgili yorumlarına da bakmalıyız.

Kip'in yorumları onu bir film eleştirmeni konumuna yerleştirir, dolayısıyla eleştirdiği şeyin bir film olduğunu doğrular. George Cu-



Şapkalarını takıp yanımızdan ayrılırlar ve arzu maceralarına, mutluluk arayışlarına kaldıkları yerden devam ederler; bazen konuşurlar, bazen susarlar ama diyalogları hep devam eder.

kor ile senaryo yazarları Garson Kanin ve Ruth Gordon burada iki tür film eleştirmeniyle dalga geçmektedir. Doğrudan, Tracy'nin yüzündeki öfkeli ifade aracılığıyla, insanın hayatındaki duygusal zayıflıklar hakkında parlak, kışkırtıcı espriler yapan kişilerin ağzının ortasına bir tokadı hak ettiğini gösterirler. Biraz daha dolaylı olarak, gereksiz ayrıntılar üzerinde duran ve açıklamaları alay konusu olmaya davetiye çıkaran bir tip aracılığıyla – örneğin "Bunların hepsini sonradan canlandırdık tabii. Gerçek değil," diyen bir tip aracılığıyla. Kip de buna karşılık kaba bir üslupla, ama lafı da gediğine koyarak "Anladık geveze, sakın ol," diye cevap verir. Bugün gereksiz ayrıntılar üzerinde duran kişilere, her şeyi açıklamaya meraklı olanlara, bizi filmin gerçeklik yanılsamasına kapılmaktan kurtarmaya çalışanlara (örneğin "gerçeklik yanılsaması" deyişi "gerçek gerçeklik" deyişinden daha açıktır adeta) verilmiş bir cevaptır.

Nükteli sözler eden eleştirmenin, genellikle bir beleşçi, başkalarının partilerinden, keza mahremiyetlerinden otlanan biri olarak

betimlenmesi çok yerindedir. (Kip'in kötü bir Cole Porter şarkısı yazması hakkında ne söyleyeceğimi bilemiyorum; bu konu hakkın-da bildiğim tek şey, beleşçiliğin normalde biraz yetenek ve birtakım getiriler sağlayacak kadar cazibe gerektirdiği. Ama iyi bir Cole Porter şarkısı yazmış olsaydı, Kip'i böyle karakterize etmekte zorlanırdım.) *Âdem'in Kaburgası*, keza *Ne Kadar İpotekli O Kadar Neşeli* gibi filmlere yöneltilen eleştirinin mutlaka bir evlilik eleştirisi, bu filmlerde yansıtıldığı ve eleştirildiği şekliyle evliliğin bir eleştirisi olacağı kanaatindeyim.

Bu Adam'ın gözünde Kip ile Amanda arasındaki bağı oluşturur. Adam'ın, Kip'in Amanda'ya gösterdiği ilgiyi ciddiye aldığını düşünmeyiz; Kip'in sadece kadınla değil –güçlü, enteresan evliliklerde çoğu zaman karşılaşıldığı gibi– bizatihi bu evlilikle ilgilendiğini anlamış olmalı. Buna karşılık, Adam ikisini birlikte yakalar. Bence bu, Kip'in gösteri dünyasına has hafif eşcinsel havası ile Amanda'nın alttan alta Adam'a yönelttiği kabalık ve terbiyesizlik suçlamaları arasında bir bağlantı kurmak için yapılmış. (Daha önce de bu bağlantıyla ilgili birkaç ipucu verilmişti. Konuklara bir şarkı çaldıktan sonra Kip Adam'ın ilgisini çekmek için Amanda'ya "Beni o kadar ikna ettin ki şimdi gidip kadın olabilirim," der. Bu ifade, cinsiyetlerin tersine çevrilmesiyle ilgili spekülasyonlara hazırlık işlevi de görür; bu konuya biraz sonra döneceğiz. Yine Kip'in amatör filmle ilgili yorumları sürerken, diz çökmüş Adam'ı iki buldoğu severken gördüğümüz sahnede, izleyenlerden biri olumlu bir tepki verir: "Ah, ne sevimli köpekler." Bunun üzerine Kip yavaşça saymaya başlar: "Bir, iki, üç.") Adeta erkek olduğu için üstüne yapışan kötü adam yaftasından kurtulmak için, Adam kabadayılık taslayarak ikisini de öldürmekle tehdit eder; ardından muzafferane bir edayla Amanda ile Kip'in kafasındaki Adam imgesiyle dalga geçer ve tabancasını yiyerek onları kesinlikle bir tehdit olarak görmediğini belli eder. Tathı olduğu söylenen intikamının tadını mı çıkarmaktadır, yoksa gururuyla birlikte öfkesini de mi yutmaktadır?

BU OLAYLARIN değindiği mitin derinliğini, kadınlarla erkekler arasındaki farkları resmetme çabasını hafife alamayız. Adam başarısını istediğini almasına, Amanda'yı geri almasına, istediği gibi gözyaşı dökme yeteneğine, yani belli bir teatral yeteneğe bağlar. Etrafa tehdit saçarak (sahte) bir silahla içeri girmesi de istediğini elde etmesini sağlar, zira Amanda söylediklerini kabul eder: "Ne düşündüğünü düşünüyor olursan ol, benim düşündüğümü düşünüyorsun; yani benim yasaları çiğnemeye hakkım olmadığını, hatta hiç kimsenin buna hakkı olmadığını." Zihinlerin bu buluşması, ikisinin gözünde de, Adam'ın Amanda'yı geri kazanmasını sağlar. O halde Adam'ın kabalığının zaferinde kesinlikle önemli bir rol oynamadığını söyleyebilir miyiz? Hem silahı hem de gözyaşları, incelediğimiz film türündeki eril rekabetin gereği olarak, Adam'ın açıkça kadın üzerinde hak iddia edişini resmeder. (Peki hangi film türünde romantik bir kahramandan bu talep edilmez? Mesela *Sahip Olmak ya da Olmak* / *To Have and Have Not*'ta, erkeğin –hâlâ– masumiyeti kanıtlamak ya da sağlamak için yeniden dünyaya gelmesi gerekir. Bacall Bogart'a "Ben elde etmesi zor biriyim, Steve. Tek yapman gereken ıslık çalmak," der. Çok haklıdır, çok da sempatik. Gerçekten zordur. Hawks'ın daha önceki filmi *Melek Kanatları* / *Only Angels Have Wings*'te Jean Arthur, Cary Grant'e neredeyse kelimesi kelimesine aynı sözleri söyler, ve o da haklıdır.)

Erkek gözyaşları kadının anneliğe özgü, daha müşfik içgüdülerini hedef alırken, silah daha sert, hatta hoyrat bir tarafına, elde edilme talebine karşılık gelir. Silah jesti, yakınlığın evlilik için yeterli olmadığını, evliliğin bu ayrıcalıklı mahremiyeti açıkça ilan etmeyi de gerektirdiğini gösterir. Açıklık hem kamudan evlilik için onay istemek, toplumun bunda payı olduğunu kabul etmek hem de buna ihtiyaç duyulduğunu ifade etmek için gerekli bir koşuldur. Aralarındaki bağ bir kararı veya anlaşmayı ve bunu uygulama gücünü gerektirir; doğal değildir, tabiri caizse bir aile meselesi değildir. *Âdem'in Kaburgası*'nın anafikri genel olarak mahremiyetin aynı anda hem tesis edilmesi hem de aşılması, yani mahremiyetin (örneğin bir çalgıdan kulağa) tercümesidir. Yeniden evliliğin diyalektiğinin yorumudur, yani yeniden evliliği de evliliği mahkemeye taşımak kadar

gerekli görmenin neden iyi olduğuna dair bir yorumdur: Açıkça sınamazsanız karşılıklı bağımsızlık, birbirinin farkında olma ve başlangıcı, birer yabancı olduğunuz zamanları hatırlama tehlikeye düşer; ama yalnızca mahremiyet söz konusuysa, karşılıklı bağımsızlığı tehdit ettiğini düşündüğünüz bir durum varsa bu sınava tabi olmaya değer.

Duruşmadan sonra, Adam ve Amanda mahkeme salonundan çıkarken, Amanda bunun aralarında bir bağ olmasını dilediğini söyler. Bir açıdan olmuştur da; günü kazanan Amanda'dır, özel meselesini kamuya açmıştır. Adam ise geceyi kazanarak kamusal meselesini özele dönüştürmüştür. Bu ikisinin de dünyada, birbirlerinden en çok istedikleri şeydir. Ancak sonuçlar, yani zaferler kalıcı, bağ da henüz, daha doğrusu yeniden evlilik bağı değildir. Başka bir deyişle ayrı ayrı kazandıkları zaferler kalıcıdır. Aralarındaki diyalog henüz yeniden başlamamıştır.

Yeniden başladığında, konu gelip erkeklerle kadınlar arasındaki farklılık ve benzerliklere dayanır. Aralarındaki diyalogun birkaç safhada kesildiğini görmüştük; en başta da bu defa Amanda'nın elinde bir hediyeyle eve geç geldiği ve ağzını bıçak açmayan Adam'ı boş kokteyl karıştırıcısıyla birlikte bulduğu sekansta. Amanda apartman dairelerinin içinde odadan odaya Adam'ın peşinden koşar ve onunla konuşması için yalvarır; Adam nihayet ağzını açtığında gözlerini de yumar ve en uzun konuşmasını yaparak evliliğin bir anlaşma olduğu üzerine bir nutuk çeker. Bu iki örnekteki konuşma biçimi, ertesi gece Adam'ın şekerden yapılmış tabanca gösterisiyle zafer kazandığında ağız dalaşı haline gelir. Bu noktada ikisinin hayatını Attinger'ların hayatından ayırmak bir melek için bile zor olurdu; çünkü bir meleğe göre komedi ile trajedi arasında fark olmadığını söyleyebiliriz. İnsanlara özgü bir aleladelige tabi olmaları Bonner'lar açısından önemli bir derstir, onlara medeniyetin kendi talihli hayatlarında Attinger'lardan daha fazla yolu olduğunu gösterir; çünkü medeniyet ne sonsuza dek süreceğinin ne de adının hakkını vereceğinin güvencesini beraberinde getirir.

Evlilik diyalogunun nereye varacağını kestirilememesi, bence Amanda'nın kapanış konuşmasını yaparken verdiği mesajdır. Amanda jüriden bir kadının da erkekler için uygulanan aynı yazılı olma-

yan kanunlardan faydalanmasını sağlamalarını talep eder, ardından da duruşmanın üç kilit ismine işaret ederek bir an için onların karşı cinsten olduğunu hayal etmelerini ister. Adeta hipnotize eder gibi, jüriyi bütün dikkatlerini sırayla bu üç yüze yöneltmeye çağırırken, yüzler gözlerimizin önünde sırayla değişime uğrar. Sürecin hemen yarattığı etki, seyirci olarak ve bütün film boyunca bilgilendirilmesi ve karar yetkisi öne çıkarılan bir jüri olarak özdeşleşmemizi netleştirir. Bu dönüşüm çabasını evlilik meselesinin nereye varacağına kestirilemeyeceğine dair bir kanıt olarak alarak, dönüşümlerin başarılı olmadığını, her halükârda Amanda'nın yapmalarını istediği şeyi yapmadıklarını, yani bu kişilerin karşı cinsten olduklarını hayal etmemizi sağlamadıklarını vurgulamak istiyorum.

Aslında söz konusu dönüşümleri grotesk buluyorum; bunun nedeni kısmen iki kadının gencecik delikanlılara ve erkeğin de daha yaşlı, daha sert ve daha kaba hatlara sahip bir kadına dönüştürülmesi. Burada bize karşı cinsi canlandırmanın tamamen simetrik olmayacağı hatırlatılır. Delikanlılar kadın rolünü (Elizabeth dönemi tiyatrosunda olduğu gibi), kadınlar da delikanlı rolünü (operada olduğu gibi) canlandırabilir; ancak olgun bir erkeğin bir kadını canlandırması için sanatında ustalaşmış olması gerekir; üstelik kadın rolüne giren bir erkek oyuncu olduğunu da hatırlamıyorum. (Arka planda ifadeleri değişen kadın ve erkekler arasında tepkili heteroseksüel adamları görebiliriz, bunlara adam taklidi veya sahte adam da diyebiliriz. Bu sonuncusu insanların, kuşkusuz çoğunlukla erkeklerin Hepburn'de görebilecekleri bir niteliktir, bu insanlar onun ne olduğunu ve kadın olma biçiminin bir bakıma oğlansılığına dayandığını fark etmezler. Sorgulaması esnasında Amanda sigara ikram edince Doris'in verdiği yanıtla da bu duruma dikkat çekilir. Doris, Amanda'ya kadınların sigara içmemesi gerektiğini, çünkü bunun hiç de kadınsı olmadığını ve sözleri için kusuruna bakmamasını söyler. Hepburn/Amanda'nın bu sığ görüşe tepki göstererek söylenenleri mazur gördüğünü düşünürüz.)

Buradaki asimetrierler Amanda'nın yaptığı deneyden ve kullandığı yöntemlerden istediğini elde edemediğini düşündürür. Kameraının karakterlerin cinsiyetlerini dönüştürmesi, bana onlara uygulanan bir şiddet gibi geliyor; keza şahit olduğumuz için bize ve bunu

istediği için de Amanda'ya uygulanan bir şiddet. Amanda mahkeme salonunda Doris'in performansını sahnelemiştir. Ancak onun kamera tarafından dönüştürülmesini denetleyememiştir. Yalnızca kendi kontrolünün ötesinde bir güce müracaat etmiştir ve ortaya çıkan sonuçlar da bence bunun için azarlandığını gösterir. Filmin gerçek yönetmeni, Amanda'yı kendisinin konumuna yerleştirmekten ziyade, bir oyuncunun sahip olduğu güçlerin sınırlarını resmeder.

DAHA ÖNCE CUKOR'IN, tıpkı iyi bir dinleyici gibi, kamerasının bir karakterin ilgisini takip etmesine izin verdiğinden söz etmiştim. Bu türden takiplere ilerleme değişiklikleri diyelim. Dönüşüm değişiklikleri, kanlı canlı şeylerin filme tercümesi büsbütün başka bir şeydir. Kameranın asli şiddetinin, dolayısıyla da filmin yönetmeninin asli sorumluluklarının kaynağıdır. Cukor bu durumu 1941 tarihli *Bir Kadının Yüzü / A Woman's Face* filminde ve bir sonraki yıl da *Philadelphia Hikâyesi*'nde açık açık ve derinlemesine ele almıştır. (Senaryo Donald Ogden Stewart'la –muhtemelen Avrupa'da geçtiği için– Elliot Paul'ün kaleminden çıkmıştır.) *Philadelphia Hikâyesi*'ndeki hayal gücünün başkalaşması temasının bir versiyonu olarak aktrisin bir yıldızla dönüşmesi, en başta oyuncu-seyirci ilişkisini göz önünde bulundurarak ele aldığım bir meseleydi. *Bir Kadının Yüzü* ise, yönetmen-oyuncu ilişkisi bakımından, bunu tamamlayan veya destekleyen dönüşümün alegorik anlatımı olarak ele alınabilir. Bu da yine iki erkek (Conrad Veidt ve Melvyn Douglas), daha doğrusu onlara olan aşkı arasında kalmış bir kadının (Joan Crawford) hikâyesidir. *Bir Kadının Yüzü*'nü romantik bir melodram olarak çekmek (mutlu sonu garantilemesi açısından) *Philadelphia Hikâyesi* gibi romantik bir komedi olarak çekmekten daha kolaydır, çünkü melodramda öteki adam açıkça kötü adam olarak sunulur. Ancak bu bir aşk türüne uygun bir sinemasal kod olarak anlaşılmamalıdır, aşk söz konusu olduğunda böyle bir seçim yapmak hiç kolay değildir. (*Bir Kadının Yüzü*'ndeki küçük olaylardan biri, kadın karakterin mahkeme salonunda öteki adama karşı hissettiklerinin aşk olmadığını söylemesidir: Joan Crawford, "Artık biliyorum," der.) Kadın yine erkek tarafından dönüştürülecek, baştan yaratılacaktır; ancak bu kez yerin

yedi kat üstünden değil de altından, soğuk bir güzellikten değil de kaynayan bir çirkinlikten doğacaktır. Film, dönüşümlerin hayata geçirileceği karşıt süreçleri ele alır; film yönetmek üzerine bir kısısdan hisse olarak değerlendirilmesinin nedeni de budur. (Zannedersem eleştirmenlerin Cukor'a kadınların yönetmeni demelerinin sebebi de böyle meseleleri ele almasıdır.)

Kötü adamla ilgili süreç filmde tıpkı hipnoz ya da bir büyüün etkisine girme gibi betimlenmiştir. İncelikli sözleri, talepkâr gözleri ve elleri, muhteşem piyano çalma yeteneğiyle girdiği her ortamın havasını değiştirebilen bir adam vardır burada. Kahraman olan adamla ilgili süreç ise estetik ameliyat gibi betimlenmiştir; cerrahın kadına sürekli "Galatea'm" demesi, yeniden yaratma girişiminin tamamlandığını vurgular. Cukor'ın kamerasının işleyişi açısından estetik ameliyat metaforunu kabul etmesi, bence kameranın cerrahi müdahalenin sonuçlarını görmemize engel olduğu bir dizi ânı anlamlı kılar. Kamera öyle bir açıdan çeker ki, her zaman o çirkin yara izini görmemizi engelleyen bir şeyler olur. Daha sonra, kadının mahkeme salonunda şapkasını çıkarmasıyla sonuç gözler önüne serildiğinde, doktorun kadının yüzünü acımasız bir ışık altında tekrar tekrar muayene ettiği sahnelerin ardından (ki bu ışıkla kameraya maruz kaldığını anlarız), yüzü arada hiçbir engel olmadan yakın plandan, romantik bir biçimde aydınlatılmış, açıklık koyulu gölgelerin bulunduğu portrelerden biriyle gösterilir. (Hollywood siyah beyaz döneminin zirvesindeyken bu işi çok iyi beceriyordu, kendi eserinin sonuçlarından emin olmanın tadını çıkarıyordu.) Sinemadaki kahramanlık sürecinin aksine, kötü adamla ilgili süreç daha ziyade tiyatrodakine benzer.

Kötü adamla ilgili sürecin kötücül tarafı, kadını serbest bırakmayı vaat ederken onu değiştirmemesi, her şeyden önce ahlaki bzulmaya hapsedmesi, kendini evinde hissettiği şeytani diyara ve intikama susamışlığa çağırmasıdır. Kahramanla ilgili sürecin iyi tarafıysa, dayanılmaz fiziksel acıların manevi değişim meselesini kadına bırakmasıdır; doktor sürekli ona bir canavar mı yoksa bir kadın mı yarattığını sorar ve onu iyilik meleğinin bulunduğu yöne çeker. Bu nedenle yönlendirmeleri tedavi edicidir. Yara izinin yok edilmesi, kadının üstündeki damgayı ortadan kaldırmıştır, potansiyel ola-

rak kadını sağlıklı ve masum kılmıştır. Bekâretten doğru bir şekilde vazgeçme aracılığıyla masumiyetin yaratılışı – incelediğimiz tür dışındaki daha pek çok film de bu fantazi etrafında şekillenir. (Cukor'ın 1950 yılında çektiği yetkin bir Yeni Komedi örneği, Garson Kanin'in *Dünkü Çocuk / Born Yesterday*'i için de aynı durum geçerlidir. Robert Siodmak'ın *Katiller / The Killers*'inin sonunda, kötü, isterik bir Ava Gardner'ın, yerde yatan Albert Dekker'in yanına diz çöküp, sanki cevap alabilecekmiş gibi "Kitty'nin masum olduğunu söyle. Kitty'nin masum olduğunu söyle," diye haykırmasını *film noir*'in [kara film] bu fantaziyle bağını ilan etmesi şeklinde yorumlayabileceğimizi düşünüyorum.) Coğrafi referansları çoğaltmak için, *Bir Kadının Yüzü*'ndeki iyi kahraman ve kötü adam rollerinden ilkinin bir Amerikalı'ya, ikincisininse bir Avrupalı'ya verildiğini hatırlatmak isterim. Melvyn Douglas sofistike bir adamdır, filmde de İsveçli olduğu söylenmektedir; ancak Conrad Veidt ve Albert Basserman'ın yanında Connecticut'taki Berlin kadar Amerikalı kalmaktadır. Savaş başlamıştır veya başlamak üzeredir; Veidt, Joan Crawford'un servetini Avrupa'da yeni düzenin kurulması için kullanacaktır; ancak bu, Amerikan romanında Henry James'le en üstün biçimine ulaşan bir tasarının güncel bir biçimde ele alınışdır.

Pat ve Mike (1952) Cukor'ın bu temalarını, keza yeniden evlilik komedilerinde bulduğumuz diğer olanakları özetleyen bir antolojidir. Tıpkı *Dünkü Çocuk* gibi, Yeni Komedi'nin yetkin örneklerinden biridir. Bununla temelde iki şeyi kastediyorum. Birincisi kadını, otoriteyi ellerine almasını isteyen bir adam aracılığıyla, sahte veya köhne bir otoriteden (seneks) uzaklaştıran bir yapısı vardır. Seneksle ilgili sorun gerçekte yaşla ilgili bir sorun değildir; zira kadın karakterin "yakışıklı" dediği sevgilisi, yani seneks figür, Spencer Tracy'ye "babalık" şeklinde hitap eder. İkincisi, filmde kaybedilmiş bekâretin yerini bütünlük, benlik alır; dramın hedefi yeni bir başlangıçtır. *Pat ve Mike* bu yer değiştirmeyi Hepburn'e kendi için "dul" dedirterek mümkün kılar. Bunu duyunca, haklı olarak Mike'in yakın bir arkadaşının (Sammy White) kafası karışır: "Şen dul manasında mı?" diye sorar. Film bu meseleleri, yönetmenin neredeyse bütün işlerinin bu iki adam arasında paylaştırıldığı bir bağlama yerleştirir. "Yakışıklısı", kadın karakterin nasıl hareket edeceği, davra-

nacağı, giyineceğı veya performansının nasıl olması gerektiğı gibi konuları dert eder. Tracy kendini kadının "menajeri ve destekçisi" olarak tanımlar, hızını nasıl ayarlayacağı konusunda tüyolar verir, kendini bulma yolunda önüne çıkan engelleri kaldırmaya gayret eder ve bir yönetmene özgü sözlerle ona güven vermeye çalışır: "İzlemesi güzel bir şeysin – hareket halindeyken." Film böyle şeylerle doludur. Dahası, kadınınkinden daha aşağı bir sınıfa mensup bir adamın (Katharine Hepburn neredeyse istisnasız olarak üst sınıflardan kadınları canlandırır) büyük bir başarı göstererek kadının gözü-nü açması, onu özgürleştirmesi ve böylece kadının gönlünü kazanması söz konusudur. Hem yıldızın hem de kadının yaratılışı konusuna, masalları anımsatan üçlü soru dizileriyle tekrar tekrar değinilir. Mike, ödüllü bir boksör olan diğer yıldızını (etkileyici Aldo Ray) sorguya çeker: "Seni kim yarattı?" "Sen, Mike"; "Başarında en çok kimin payı var?" "Senin Mike"; "Ben olmasam ne yaparsın?" "Heba olur giderim"; "Yani?" "Bir daha kendimi toparlayamam." Filmin sonlarına doğru, Pat aynı soruları Mike'a yönelterek durumu tersine çevirir. Mike üçünü de tatmin edici bir biçimde yanıtlar, yani hem onu menajer yapanın Pat'in yıldız olması olduğunu hem de tam tersini kabul eder. Ancak Pat son kez "Yani?" dediğinde, verdiği cevapla durumu tekrar tersine çevirir. "Heba olur giderim, ama seni de beraberimde götürürüm." Tıpkı başından bu yana söyledikleri gibi, "Her şey yarı yarıyadır" ya da *Âdem'in Kaburgası*'ndaki gibi "Her şeyde eşit". Bir yönetmenin yıldızına bu kadar ince bir teşekkür gönderdiğini görmemiştim. Yine de Cukor burada bile kendine pay çıkarır. Kamera Hepburn'ün fiziksel başarıları üzerinde fazla durur, bu iyi yönetmenin yerini alan Tracy'nin parlak oyunculuğu ise hak ettiği kadar ilgi görmez.

Kadının baştan yaratılmasıyla veya mahvolmasıyla sonuçlanan dönüşüm meselesi, Cukor'ın baştan sona bütün filmlerinde etraflıca incelenmeyi hak eden bir meseledir. Bence *Kadınlar / The Women* (1939) filminin Hollywood'un stüdyo sinemacılığının bir alegorisi olduğunu (Dolayısıyla meta üretiminin de mi alegorisidir? Görünmez eril dünyanın insanları birer metaya çevirme kudretinin veya toplumsal olanın sahip olduğu gücün?) açıkça ortaya koyan taraflarından biri, açılış sahnesinde güzellik endüstrisini ele alış biçimidir.

Cukor'ın *Benim Tatlı Meleşim / My Fair Lady*'de (1964) açıkça Pygmalion ve Galatea'yı işlemesi, az çok Hollywood'a özgü yaklaşımının şansı olarak görülebilir belki de. Ancak bir de *Işıklar Sönerken / Gaslight* (1944) vardır; burada, manevi açıdan tabi olma bağlamında, iyi ve kötü güçler tek bir adamda toplanır ve deliliği önceden sezen kadın tarafından içselleştirilir. (*Işıklar Sönerken*, Cukor'ın hem Victor Fleming'in *Dr. Jekyll ve Bay Hyde* [1941] filmine hem de Hitchcock'un *Şüphenin Gölgesi / Shadow of a Doubt* [1943] filmine cevabı olarak görülebilir. Bu film ilk filminden Ingrid Bergman'ı, ikincisinden de Joseph Cotten'ı almıştır.) Daha genel bir tespitte bulunacak olursak (bundan özel bir memnuniyet duyduğumu da belirtmeliyim) geçenlerde geç bir saatte televizyonda *Çifte Hayat / A Double Life*'a (1947) rastlayınca, George Cukor, Garson Kanin ve Ruth Gordon üçlüsünün *Othello*'yu (filmle ilgili bir şeyler hatırlıyorsanız, bunu unutmuş olmanız neredeyse imkânsız demektir) bir çiftin başarısızlıkla sonuçlanan yeniden evlilik hikâyesinde (işte bu hikâyeyi unutmuşum) kullandıklarını fark ettim. *Çifte Hayat*'ta karşımıza çıkan özel durum, *Âdem'in Kaburgası*'nda aynı mesleği yapan bir çiftin özel hayatıyla kamusal hayatı arasındaki bağın karmaşıklığıyla sunulmuştur. *Âdem'in Kaburgası*'ndaki kişisel hikâye, mahkemede ki durumun evliliklerini etkilemesi şeklinde tanımlanabilir;⁴ buna karşılık, vurgunun daha ziyade öbür tarafta olduğunu, yani evliliğin mahkemede olanları etkilediğini ve bunlar aracılığıyla ifade edildiğini öne sürmüştüm – diyalektik elbette sona ermemiştir, evlilik zaten kamusal malzemenin bir ifadesi olduğu için bu kamusal ifadeyi gerektirir. Bu döngünün *Çifte Hayat*'ın özeli ile kamusal arasındaki örüntü olduğu açıktır. Söz konusu örüntü insan hayatının, insan bilincinin ikiliğini olumlar. Mecnun ve şair, yalnızca delilik ya da ölümle ortadan kalkan bu ikiliğin ötesine geçmeyi hayal eder.

Cukor'ın diğer filmlerine ilişkin bu açıklamaların amacı, ele aldığımız türe dair süregelen tanımımı anımsatma amacından başka bir amaç taşıyor. Yönetmenlerin yapıtlarını nasıl oluşturduklarını inceleyerek, söz konusu tür ile diğer türler arasındaki ilişkiyi ve bağlantıyı kıyaslamakta. Bu noktada, yeniden evlilik filmleri ile ka-

dının (ya da insanın) yaratılışını konu alan filmler arasındaki mesneti başka açılardan ele almak istiyorum. Buna verebileceğimiz tek ve belki de en iyi örnek Hitchcock'un *Vertigo*'sudur; ancak kamerasının işleyişinin bir yaratığa daha en baştan insan hayatı bahsettiği ya da bir yaratığı bundan mahrum bıraktığı bütün eserleri de göz önünde bulundurmamız gerekir. Bunun başlıca örneği *Frankenstein*'dir; her zaman Pygmalion'un gölgesi gibi olduğu düşünülürse bu durum hiç şaşırtıcı değildir. *Şeytan/The Exorcist* gibi bir film de önemlidir; zira yönetmen burada, şeytanın bedenini ele geçirdiği kızın sesini ve gözlerini kendisi seçerek, kıza özel güçler (oradan oraya savrulma, şiddetle kusma) bahşederek kendisini Frankenstein'la neredeyse özdeşleştirir. Filmin insanlığın yaratılışına katkıda bulunduğu dair mitin kötü ve karanlık tarafı, insanlığımızın bizim elimizde olduğu düşüncesiyle ilgili soru işaretleri uyandırması, kendimize yalnızca sahip olduğumuzu ve bir yaratık gibi içimizde ikamet ettiğimizi ortaya koymasındır. Buna göre kilise de yalnızca Şeytan'a değil, bedeni bu kadar hor görerek Şeytan'ın yaratılmasına bizzat katkıda bulunmuş olabileceği fikrine karşı çıkmaktadır. Bazı korku filmlerinin yeniden evlilik komedilerinin gölge türünü oluşturdukları düşüncesiyle devam edeceksek, konumuzla yakından ilgili korku filmleri ile bizi dehşete düşürmekten başka amacı olmayan filmler arasında ayırım yapmamız gerekir. Burada korkuyu –*The Claim of Reason*'da yaptığım gibi– insan varoluşunun istikrarsızlığını, insanlık dışı yani canavarca olana yakınlığını algılama anlamıyla kullanıyorum. *Yaşayan Ölülerin Gecesi/The Night of the Living Dead* buna gayet uygun örnektir, ama *Ölüm Gecesi/Dead of Night* için aynı şey söylenemez. Yeniden evlilik komedisi tıpkı korku filmi gibi toplumdan ayrılmayla, yani mahremiyetle ve tıpkı Batı gibi bir medeniyet kurmayla ilgilidir. (Burada aklıma hemen Nevill Coghill'in Shakespeare komedileri ile Johnson komedileri arasında yaptığı ayırım geliyor. *Cuma Kızı* okumamda aktardığım bu ayrıma göre, Shakespeare komedileri trajedinin tersi veya gölgesidir, Johnson komedileri ise böyle bir nitelik taşımaz.)

CİNSİYETLERİN başkalaşmasından anladığım kadarıyla, Amanda Bonner'in azar işitmesinin nedeni Tracy Lord'un "yanlış bir muhayyile" dediği şeye, müvekkilini savunmak için yaptığı konuşmada özel saiklere başvurmasıdır. Sanki fazla ileri gidip imkânsız hayal etmiştir; çünkü Doris Attinger'in aslında sefil ve bağımlı bir hayat yaşadığını, bu suçu sadece tahrik sonucu işlediğini, esasen hiçbir şeyi beceremediğini düşünmeye hakikaten katlanamaz. Filmin en uzun çekiminde (ki kuşkusuz sessiz sinema günlerinin başlangıcından bu yana bir ticari filmde görülen en uzun durağan çekimlerden biridir), Amanda Doris'i hapisanede sorgularken, her şey Doris'in ifadesine bağlıdır – Judy Holliday'in rolünü hakkını sonuna kadar vererek canlandırması, Hepburn ve Eve March'in onun söylediklerine dikkat kesilmesi, kameranın bütün ilgisini ona yöneltmesi bunu gösterir. Doris "rüyada gibiydim, sanki kendimi seyreliyordum" deyince, Amanda hemen bu açıklamaya yoğunlaşır; daha doğrusu kocasına ateş ettiği zaman amacının ne olduğunu iyice düşünmesi ve bu konuda aceleci davranmaması konusunda uyarır, zira özgürlük ile hapiste geçecek on yıl arasındaki fark gülünüp geçilecek bir şey değildir. Ancak mahkemedeki ilk gün Amanda, kanun önünde kadın ve erkeklere eşit muamele edilmesi fikrine önyargıyla yaklaştığı için bir jüri adayına karşı çıkar, zira savunması tamamıyla bu fikir üstüne kurulu olacaktır. Bu savunma, öyle veya böyle, Amanda'nın kafasını karıştıracaktır. Örneğin trans halinde, kendi kendine konuşan, bütün gün volta atıp aptalca bir şey yapmamak için kendini telkin eden bir kadın ile, sadakatsizliğinden dolayı karısından intikam alma planları yapan ve bir koca olarak –bununla ilgili yazılı bir kanun olmasa da– hakkını kullandığına tamamen inanan bir adam, kanuni (ve ahlaki) açıdan aynı konumdadır. (İkisinin de delirdiği öne sürülse daha inandırıcı bir eşitleme olurdu.) Çapraz sorgu sırasında ayağa kalkar ve Adam'ın Doris'i deli gibi göstermeye çalıştığını, halbuki onun normal, sağlıklı bir kadın olduğunu söyleyerek itiraz eder; ama daha sonra jüri karşısında yaptığı son konuşmada, antropolojik bir göndermede bulunarak, Amazonların soyundan gelenlerin bir kısmının erkeklere çok uzun zaman zalimce davran-

dığından, sürekli boyun eğen erkeklerin zayıflayıp beceriksizleştiğinden söz eder.

Ancak benim sorum hâlâ aynı: Kamera neden azarlar, deney neden grotesk bir sonuç verir? Cukor'ın başkalaşımıyla ilgilendiğini hatırlattıktan sonra buna vereceğim cevap, kameranın zaten, daha doğrusu doğal olarak, eril fizyonominin kadınsı yanını yakaladığı (ve bazı nedenlerden dolayı bunu söylerken biraz tereddüt etsem de, kadınsı olanın eril tarafını yakaladığı); dolayısıyla Amanda'nın bize yaptırmak istediği şey için gereken tahayyül (eğer düzgün bir şekilde kullanılırsa), zaten insan fizyonomisinin yansıtılmasıyla yeterince verilmiştir. Tom Ewell'i (yani Bay Attinger'ı) ilk gördüğümüzde, bir iş gününün ardından dışarı çıkarken kendine çekidüzen verir, bayiden gazetesini alırken mutlu bir şekilde salınır, ardından metroya yürür; bu haliyle, klasik kriterler dahilinde düşünecek olursak, yüz hatlarının sertliğini ve eril kötülüğü ortaya çıkaran kadın giysileri içindeki halinden daha kadınsıdır. Buna karşılık, kırılğan delikanlılar gibi görünen iki kadın, birbirlerinden farklı görünmelerine yol açan alametlerden sıyrılarak kamera önünde birlik-beraberlik etkisi yaratmıştır. Amanda'nın "bu davada yargılanan bütün kadınlardır" derken kastettiği kadın dayanışması da budur. Eğer ortaya çıkan etki buysa, Amanda'nın isteği hâlâ özeldir; zira kadınların erkeğin zalimane kötülüğü karşısındaki görsel dayanışması, Beryl Kane'in yuva yıkan kadın olarak görülmesini gerektiren savunma stratejisinin bir parçası değildir.

(Kameranın insan öznelerinde karşı cinsin doğasını ortaya çıkarmasıyla ilgili sezgilerim, kamerayla ilgili diğer iki sezgiyle de uyum içindedir. Birincisi, *Philadelphia Hikâyesi*'yle bağlantılı olarak, kameranın aksi takdirde görünmez olan bir benliği ortaya çıkardığından söz etmiş ve bunu Blakeçi Hortlak ve Sızıntı'yla ilişkilendirmiştım. İkincisi, *The World Viewed* kitabımın genişletilmiş baskısının önsözünde, filme çekilerek perdeye yansıtılan nesnelerin bünyevi düşünümSELLİĞİNDEN ve özgönderimselliğinden; yansıtılan nesnelerin kendi fotografik sunumlarına, namevcudiyetlerine işaret eden bir mevcudiyete "katılımlarıyla" [Platoncu iştiaYaklara dikkat çeken bir kelimedir] kazandıkları parlaklıktan söz etmiştim. Maddi nesnelerle ilgili bu ontolojik spekülasyonu –mevcudiyetlerinin na-

mevcut, görünmez veya tamamlayıcı cinsiyetlerine işaret etmesi bakımından— insanlar, yani bilinçli nesneler hakkındaki spekülasyona benzetiyorum. Nesnelerin düşünümSELLİĞİNDEN bahsederken aklıma hemen *The World Viewed*'daki bir iddia geliyor: Bir perde-deki nesneler doğanın çerçevesi içine alınmış gibi görünür, bir bütün olarak dünyaya işaret eder. Dolayısıyla insanların cinsel düşünümSELLİĞİ de bireyin insanlığı ifade ettiğine, *The Claim of Reason*'da her insanın geriye kalan herkesle kurduğu içsel ilişki dediğim şeye işaret eder.)

Cinsel dönüşüm ânının Adam ile Amanda arasındaki diyalogdaki kopmanın, yani evlilik bağı olmaksızın varoluşlarının bir ifadesi olduğu bir noktaya geldik. Tam da bu koşulu gerçekleştirecekleri sırada, evraklarını toparlayıp daha sonra ayrılmak üzere mahkeme salonunu birlikte terk ederlerken, akıllarının ucundan bile geçirmeyecekleri bir biçimde, dört bir yanlarında diyalog yeniden başlar. Gördüklerini belgelemek isteyen muhabir ve fotoğrafçılar, Bayan Attinger ve üç çocuğunun yanına Bay Attinger'ı, bu beşinin yanına da Beryl Kane'i alarak altısının fotoğrafını çekerler. Fotoğraftakiler, her ne kadar gergin olsalar da, bir aile fotoğrafındaki gibi gülümserler. İşte size saçma ve geçici olduğu için de bir o kadar sahici bir mutluluk arayışı; üstelik yasalarımız bunu bir suç olarak görmüyor. Suçsuz kararının bizi memnun ettiğini düşünmüyorum; bence buna ne anlam vereceğimizi, kararın ne olması gerektiğini bilmiyoruz. Ancak kararın sonuçları, çocukların anne babalarına kavuştuklarını görmek bizi memnun ediyor; hatta bu yapmacık barışmaya biraz katkıda bulunduğumuz bile oluyor. Dünya değişmediği sürece, nasıl bir sonuç bundan daha mutluluk verici olabilir ki? (Türümüze giren girmeyen daha pek çok önemli film de evlilik muammasına—*Philadelphia Hikâyesi*'nin sonundaki fotoğrafların da buna dikkat çektiğini düşünüyorum— saçma veya imkânsız bir çözüm önerir. Türümüze dahil olanlardan, Preston Sturges'in *Palm Beach Hikâyesi*/ *The Palm Beach Story*'sinde [1942] yeniden evlilikler gereğinden fazla, inandırıcılığını kaybedecek kadar çoğaltılır; türümüzün dışında kalanlardan *Bazıları Sıcak Sever*/ *Some Like It Hot*'ta ise [Billy Wilder, 1959], Joe E. Brown kimsenin mükemmel olmadığı gerekçesiyle erkek bir gelini kabul eder.)

Adam ve Amanda arkalarına bakmadan bu curcunadan uzaklaşır; burada asıl ilgimi çeken, çocuklara dahi bakmamaları. Bu durumu, Amanda'nın Doris Attinger'in özgürlüğünü riske atmakla aslında onun çocuklarının mutluluğunu riske attığına dair bir yorum olarak görüyorum; tabii bir de çocukların önünde evlilikle ilgili bir diyaloga kolay kolay girilemeyeceğinin bir ifadesi olarak değerlendiriyorum. Bu film başlıca yeniden evlilik komedilerinin sonuncusudur. Tarafların eşit olmadığı, artık daha geniş aile yapıları tarafından denetlenmeyen evliliklerin can sıkıcılığı, on beş sene öncesinin *Bir Gecede Oldu*'sundaki gibi bir şaka değildir artık; dünyada kol gezmektedir, toplumun kapısına gelip dayanmıştır.

ÇİFTİMİZİN ARASINDAKİ diyalog yeniden başladığında, konunun nihayetinde erkeklerle kadınlar arasındaki farka geleceğinden söz etmiştim. (Diyalog bariz bir biçimde bu yöne doğru gelişir. Adam son sahnede aceleyle "Yaşasın bu küçük fark!" der. Ayrıca Amanda'ya çektiği uzun nutukta "Aramızda küçük farklar vardı, her zaman senin meseleye nerden baktığını anlamaya çalıştım," der. Peki bu fark nedir? Sözüünü ettiği fark gerçekten farklı mıdır? Neden? Tartışmaya açık olmadığı için mi? Bu ne anlama gelir? Küçük farklar için iyi niyetle yaşasın demek, bu farklar hakkında konuşmaya da yaşasın demektir.) Peki diyalog nasıl yeniden başlar? Muhasebecinin bürosunda parayla ilgili meseleler açılınca diyalogları da yavaş yavaş başlar. Öncelikle geçmişte nerelere para harcadıklarını konuşurlar (birbirlerine hediye ettikleri iç çamaşırları ya da muhasebeciye ne olduğunu söylemedikleri bir şey üzerine girdikleri aptalca bir bahis gibi özel şeyler), daha sonra söz Connecticut'taki çiftliklerine gelir: "Tek kuruş borcu yok." Bunun üzerine Adam gözyaşlarına boğulur, Amanda da inisiyatifi ele alması gerektiğini düşünerek kendini toplar ve Adam'a muhasebeciden ayrılıp çiftliğe gitmeyi teklif eder. Tracy timsah gözyaşlarıyla "Gerçekten mi," diye karşılık verir, "köpekleri de görecek miyiz?" – bu ikisi söz konusu olduğunda, diyalogun yerini çocukların veya başka herhangi bir şeyin alıp almayacağını kestirmeye çalışmanın âlemi yoktur; sorunun cevabı çok açıktır: Evlilikleri diyalogdan başka bir şey değildir.

Connecticut'a varınca, kabul edilebilir bir konu olarak gördükleri duruşmadan söz etmeye başlarlar; daha sonra başka bir konuya atlarlar, Cumhuriyetçiler Adam'dan yerel mahkemenin hâkimi olmasını istemiştir, Adam bu meseleyi yarın konuşmayı önerir. Amanda onunla gerçekten gurur duyduğunu söyler; Amanda'nın uzattığı elini sıkarken, Adam ondan bunu duymanın kendisi için her şeyden daha önemli olduğunu söyler. Aralarında geçen bu diyalogun heyecan verici yanı, diyalogun yerini giderek cinselliğin almasıdır; daha doğrusu diyalogun buna muktedir olmasıdır, diyalogun kesinlikle bir yeri olduğuna büyük bir güven duyulur. Bu güvenle, Adam pijamasını giymek için odadan çıkar. Amanda, Adam'ın evrak çantasında kocasının kendisine hediye ettiği, onun da Bayan Attinger'a verdiği, daha sonra Adam'ın Bayan Attinger'ın kafasından çekip aldığı şapkayı görür; şapkayı yakmak için şömineye yönelir, bir anda fikrini değiştirip şapkayı başına takar. Ardından yan odaya seslenerek, "Demokratlar bir aday belirledi mi peki?" diye sorar. Adam pijamasının son düğmelerini iliklerken yavaşça içeri girer. Amanda'ya "Bunu yapamazsın," der. Rakip olmaya kalkarsa kendisini zorlayıp ağlayacağını söyler, nasıl gözünden yaş getirdiğini gösterir ve en azından o an için Amanda'yı ikna eder. Gösterisinin ardından Amanda'nın şapkasının başında olduğunu fark eder, kendininkini de başına takar; sonuna kadar eşit ve her şeye hazır durumdadırlar. Şapkanın eski bir özgürlük sembolü olduğunu duymuştum, ama bunu nereden öğrendiğimi hatırlamıyorum. Bunu düşününce aklıma hemen Anthony Asquith ve Leslie Howard'ın *Pygmalion*'u (1938) geliyor. Filmin sonunda Profesör Higgins'in şapkasını yakından görürüz; döner koltuğunda dönüp arkasına yaslanan Profesör Higgins, hem geri gelen Eliza'dan hem de bizden uzaklaşır; sanki şapkasını göstermek istiyor gibidir, siperliği kadrajı tamamen kaplar. (Sanıyorum Cukor bu imgeyi bir saygı göstergesi olarak *Benim Tatlı Meleşim*'de ön plana çıkarmıştı; ama ne yazık ki bu konuda hafızama pek güvenemiyorum.)

Amanda'nın şapkayı takmasını hem kocasının hediyesini bir kez daha kabul etmesi hem de –bunu yaparken Demokratlarla ilgili bir soru sorması nedeniyle– bir meydan okuma ve bir bağımsızlık gösterisi olarak yorumlayabiliriz. Peki neye meydan okumaktadır?

Ve neyden bağımsızdır? Amanda burada tam da diyalogun yeniden başlamasına meydan okumakta ve bundan bağımsızlığını göstermektedir. Bu bir mutluluk kaynağıyken, acaba bu mutluluğa o kadar da güvenmemek mi gerekir? Saflar belirlenmek üzeredir, zaten diyalog ne anlama gelir ki? Sanıyorum böyle bir şeydir.

Ne var ki Amanda'nın şapkayı yakmaktan, yani savaş baltasını gömmekten vazgeçmesinin ve şapkayı aceleyle başına takmasının nedeni, kadraj dışındaki Adam'ın pijamasını giyerken filmin şarkısını söylemesidir. Adam'ın üstünü değiştirmek için odadan çıkışı ile Amanda'nın şapkayı ateşten çekışı arasındaki tek yeni unsur budur. Bence Amanda'yı mücadeleye çağıran bu şarkıdır, zira kulağa bir serenat kadar zafer şarkısı gibi de gelmektedir.

Filmi geride bırakmadan evvel, Cole Porter'ın olaylara çok tuhaf bir şarkıyla katkıda bulunmasını ele alalım. Şarkının adıyla ilk sözleri aynıdır: "Elveda, Amanda." Üç farklı dildeki veda sözlerinden sonra, Amanda'dan yeni hayatında verandadaki o muhteşem geceyi hatırlaması istenir. Daha önce, Cole Porter şarkısında "bunun" "çok eğlenceli" olduğunu dile getirmiş; şarkıcının sevdiğiyle ara sıra buluşmayı umut etmesine, biraz mizah ve zarafetle ikisinin de aldıkları hazzı kaybetmemelerine olanak tanımıştır. John Dryden "Elveda, güzel Armeda" yazdığında, aşkı karşılıksız olduğu için ölüm yolculuğuna çıkan âşık veda etmektedir. Ancak Kip serenadını ölmek üzere olan bir kişiye söylüyor gibidir ("sen gökteki yıldızlarda yürürken"), belli ki duygularını ilan etmek için uygun bir zaman bulmuştur. Belki de şarkı kendisinin Adam adına söylemesi içindir. Yaptığı neredeyse budur. Amanda eve geldikten sonra uzun süre tek kelime etmeyen, ardından da upuzun bir konuşma yapan Adam evi terk etmek üzereyken, Amanda "Adam, sakın kapıyı çarpayım deme," der. Bunun üzerine Adam inadına kapıyı çarpınca (şizofrenik bir Rube Goldberg mekanizması) yakınlardaki her şey birbiri ardına devrilir. Tarihin garip bir cilvesiyle ya da anlatının mantığı doğrultusunda, son olarak da pikap çalmaya başlar ve Kip'in şarkısı duyulur. Üzerine düşenler nedeniyle pikap yavaş çalışmaktadır ve bu haliyle Kip'in sesini Adam'inkinden ayırmak mümkün değildir. Böylece Kip, Adam'ın çıkış müziğini sağlar, Adam'ın hem Amanda'yla hem de kendisiyle yüzleşmesi gerektiğini doğrular. Zafer se-

renadında Adam durumu tersine çevirir, sözleri biraz da kendisi yazar. Adam'ın şarkısı "Merhaba, Amanda," sözleriyle başlar; eğlenmeli olduğu söylenen bir mücadeleden sonra gelen, daha doğrusu geri dönen Amanda sevinçle karşılanır. Sözleri yeniden yazarken, "sen gökteki yıldızlarda yürürken" sözlerini "sen yıldızları seyrederken" şeklinde değiştirerek Amanda'nın ayaklarının yeninden yere basmasını sağlar. Amanda bundan hoşlanmış olabilir; ama bu değişikliğe içerlemiş de olabilir, Kip'in onun için yazdığı şarkıyı keyfine göre değiştiren bu zorba yeteneğe biraz içerlemiş de olabilir. Bundan hiç hoşlanmamış olması mümkün müdür? Adam, Amanda üzerinde son defa hak talep eder, hem silahın vahşetiyle hem de gözyaşlarının çocuksuluğuyla başa çıkar. Amanda bu ince eşeyssel uyumun başarısını kabul edecek ("Yaşasın bu küçük fark!"), ama mücadeleyi elden bırakmayacaktır. Nihayetinde bu kimin farkıdır?

Şapkalarını takip yanımızdan ayrılırlar ve arzu maceralarına, mutluluk arayışlarına kaldıkları yerden devam ederler; bazen konuşurlar, bazen susarlar ama diyalogları hep devam eder.

7

AYNI VE FARKLI

Korkunç Gerçek



"Kız kardeş" numarasına başlamadan önce, Jerry'yi dairesinde ziyaret ettiğinde, Lucy'nin ona söyleyeceği tek bir şey vardır: Biraz sonra Jerry'nin yıllar önce onun için yazdığı şiiri okuyacak ve Jerry'yi güldürecektir.

KORKUNÇ GERÇEK'in (1937) bazı gösterimlerinde, bu filmin yeniden evlilik komedilerinin en iyisi, en derinliklisi olduğunu hissetmişimdir. Böyle hissetmem, çok çeşitli nedenlerden ötürü tuhaf bulunabilir. "Bazı gösterimlerde" dememden de anlaşılabilir gibi, daha başından bir ölçüde hemfikir olmayı bekliyorum. Böyle söyleyerek hem bu şekilde hissetmediğim gösterimler olduğunu hem de film deneyiminin ona eşlik eden filmlerden ziyade tek tek her gösteriminin niteliğine bağlı olduğunu da kastediyorum. Bence filmle kurduğum bağ, hatta filmi kavrayışım bile özellikle yanımda kıymet bilir izleyicilerin olup olmamasına göre değişiyor. Belki de kolayca bulaşan, kalabalık içinde bulunmanın memnuniyet ve sosyal olma isteği uyandırdığı durumlarda çok rahat tepki veremediğim anlamına gelir bu. Belki de daha rahat tepki verdiğimi gösterir; katılıp katılmamaya başka bir şeye göre değil de kendim karar veriyordumdur, film bana bir dayatmada bulunmuyordur. Bu ikinci olasılık gerçekten inandırıcı mıdır? Filmin, yani filmin yönetmeni Leo McCarey'nin elde ettiği başarısının, Frank Cappa, Howard Hawks ve George Cukor'ın başarılarını da aştığını düşündürmektedir. Bu üstünlük kuşkusuz çok fazla değildir, ancak Leo McCarey'nin kendinden daha ünlü, daha doğrusu daha ileri gelen meslektaşları için örnek teşkil ediyor oluşu şaşırtıcıdır. Bunun yalnızca bir önyargı olduğunun düşünülmesini engellemek için, Jean Renoir'ın sözlerini aktarmakta fayda var: "Leo McCarey insanları diğer Hollywood yönetmenlerinden daha iyi anlamıştır."¹ Renoir'dan da-

1. Aktaran Andrew Sarris, *The American Cinema*, New York: E. P. Dutton and Co., 1968, s. 100.

ha büyük bir övgü almak pek mümkün olmasa gerek.

McCarey'nin yeniden evlilik filmleri çeken meslektaşlarının da onun varlığını şaşırtıcı bulduklarını söyleyemeyiz. Cukor'ın *Philadelphia Hikâyesi*'nin başlarında Dinah'ya "Buralarda hiçbir zaman hiçbir şey olmaz," dedirtirken, üç yıl önce *Korkunç Gerçek*'in başlarında Patsy Hala'ya "Buralarda asla olağandışı bir şey olmaz," dedirtten McCarey'yi anımsadığını fark etmemiş olabilirsiniz. Dinah'nın repliği *Philadelphia Hikâyesi* oyununda da yer aldığından, belki de Patsy Hala'yı bir ya da iki yıl sonra anımsayan aslında Philip Barry'dir, Cukor da öyle veya böyle repliğin film senaryosunda muhafaza edilmesine aldırış etmemiştir. Belki de söz konusu yazar ve yönetmenlerin hepsi de hatırlıyordur bunu, her filmde bu durum yeniden keşfediliyor ve sanki seyirciye anlatının başlamak üzere olduğunu haber vermek için kullanılıyordur. (Beckett'in başlangıç ile bitiş arasında kısılp kalmış kör Hamm'i "Ne oluyor?" diye sorar.) Peki, her şey bir yana, Howard Hawks'ın *Cuma Kızı*'ndaki muhteşem restoran sekansının içeriğini *Korkunç Gerçek*'teki muhteşem restoran ya da gece kulübü sekansının içeriğini alarak çekmesini McCarey'ye saygı duruşu olarak değerlendiremez miyiz? Her iki sekans- ta da, grup diken üstünde masaya yerleşirken, Cary Grant, arasının açık olduğu karısı ve Ralph Bellamy'ye "Demek yakında evleniyorsunuz," diyerek diyalogu başlatır. Ardından nerede yaşayacaklarını sorar; karısının şık mağazalar ve tiyatrolar gibi dertleri olan büyük şehirden kurtulup huzura ve sükûnete kavuşacağı Batı macerasını (*Korkunç Gerçek*'te Oklahoma City, *Cuma Kızı*'ndaysa Albany) ayrıntılı bir biçimde resmeder. İkisinde de kadın karakter yeni erkeğini eskisinin saldırısından korumak için gayret sarf eder ve ikisinde de diyalog –biraz iç rahatlatıcı biçimde– bir iş teklifine gelip dayanır. Ayrıca iki filmde de (*Korkunç Gerçek*'te restoranda değil de ondan sonraki, Bellamy'nin apartman dairesinde geçen sekansta) Grant'in ikisi arasındaki özel bir anıyı kahkahalar atarak anlattığı, bunun üzerine kadın karakterin de konunun değiştirilmesini istediğini hareketleriyle belli ettiği bir an vardır. Ayrıca son gece, Grant'in müstakbel hısımlarının evinde kız kardeş rolü yaptığı sahnede, Dunne ailenin babasıyla tanışırken "Hiç anlattıkları gibi değilmişsiniz," der, böylece Walter'ın Bruce ile tanışırken söylediği ilk sözle-

rin de yolu açılmış olur: "Hildy, öyle bir anlattın ki çok daha yaşlı birini bekliyordum."

Korkunç Gerçek'in özel bir tarafı varsa, bunu yönetmenden ziyade filmin yeniden evlilik türündeki yerine atfetmek daha isabetli olabilir. Söz konusu tür içinde boşanma konusunun ve Connecticut'taki mekânın değişmediği tek örnek bu filmdir; çiftin hikâyesi ilkiyle başlar, ikincisinde sona erer, sanki doğal yerleri bunlar gibidir. Ancak böyle doğal ya da düz bir anlatımın bu kadar önemli olduğunu; örneğin filmde kadının babasının olmamasından, ama babasının yerini kadının "halası" olduğu söylenen birinin doldurmasından daha önemli olduğunu nasıl bilebiliriz? Üstelik türün kendisi belirleyici olsaydı, Hitchcock'un pek çok açıdan türe dahil edebileceğimiz *Bay ve Bayan Smith*'i (1941), züğürt tesellisi gibi kalan filmlerden çok daha verimli bir örnek olabilirdi. Türe ne kadar dahil olduğuyula ilgili bir soruya verilecek yanıt, yönetmenin tür üzerinde ne kadar söz sahibi olduğu, türün dilinden anlayıp anlamadığı ya da türe tabi olup olmadığı, yönetmen ve türün birbirinden en iyi ne şekilde fayda sağlayabileceğini bilip bilmediği sorularını da yanıtlamalıdır.

Yeniden evlilik türünden ne anladığımızı düşünürsek, bu bir kadını türü meydana getiren güçlerin içine çekmeyi bilmek; dolayısıyla da bir kadın bulmak ve kadında bu nitelikleri bulmak anlamına gelir (ki bu kadında ve niteliklerle de söz konusu güçler en iyi şekilde işlemektedir). İşte bu noktada, şahsi beğeni dediğimiz bir şey nedeniyle korunmasız olarak eleştirinin sınırına çarparız. *Bir Gecede Oldu* filmini değerlendirirken, bu filmin beğenilmesinin Claudette Colbert'in belirli bir biçimde kabul edilip edilmemesine bağlı olduğunu söylemiştim; ancak *Korkunç Gerçek* söz konusu olduğunda, eğer bir seyirci Irene Dunne'in mizacını, yeteneklerini, tepkilerini kabul etmeye yanaşmaz, bunların detaylarına neredeyse kendini unutacak kadar dikkat etmezse, bu filmin ne hakkında olduğunu da bilemeyecektir ve bilmek de istemeyecektir diye düşünüyorum. Örneğin Pauline Kael, Cary Grant'le ilgili bir denemesinde, *Korkunç Gerçek*'teki Irene Dunne için şunları söyler: "Her ne kadar genellikle komik olsa da, işveyle kıkırdamayı biraz fazla abartıyor, bir de şu inci gibi dişleriyle gülümsemesi yok mu (otuz iki dişini birden gösteriyor) insanın ağzına bir tane patlatası geliyor."² Bu tuhaf tepkinin

nedeni ne olursa olsun, yazarın *Korkunç Gerçek* üzerine söyleyeceği kayda değer bir şeyler varsa da en başından gözardı edilmesine yol açıyor.

FİLMİ OLUŞTURAN olaylar dizisini hatırlamak bence bir hayli zor; McCarey'nin buradaki başarısının iç yüzünü yansıtmak için ben de benzer bir zorluğu üstleneceğim, böylece filmi ana hatlarıyla özetlemek daha kolay hale gelecek. (1) Giriş bölümünde, Gotham Spor Kulübü'ndeki Jerry Warriner (Cary Grant), son iki haftasını Florida'da geçirmiş gibi görünmek için "bütün öğleden sonrasını alsa da" solaryum seansına girmek üzeredir. Elinde rakette yanına gelen bir arkadaşına "Bilmedikleri bir şey kadınları üzmez" der ve ekler "Bilmediğin bir şey seni üzmez". Kendisini sağlama almak için arkadaşını kulüp çıkışı bir şeyler içme bahanesiyle eve davet eder. (2) Eve hem bu arkadaşı hem de başka tanıdıklarıyla birlikte giden Jerry, karısının evde olmadığını fark eder. Misafirlerine bu durumu açıklamak için Lucy'nin Patsy Hala'nın Connecticut'taki evinde olduğu yalanını uydurur, ancak Patsy Hala Lucy için gelince yalanı meydana çıkar. Lucy Warriner (Irene Dunne) gece elbisesi içinde, hemen arkasında şan hocası Armand Duvall, eve gelir. Birlikte bir danstan dönerken arabalarının kuş uçmaz kervan geçmez bir yerde arızalandığını ve geceyi kötü bir otelde geçirdiklerini anlatır. Jerry bu hikâyeye inanmış gibi yapar, Armand da "Avrupalı kafası" olduğunu söyleyerek ona iltifat eder. Misafirler olanları görünce evi terk ederler. Jerry Lucy'ye güveninin sarsıldığını söyler, Lucy onun için Florida'dan getirdiğini söylediği California etiketli bir portakalı kocasına fırlatarak ne kastettiğini bildiğini söyler. Lucy doğru söylediğini ama gerçeğin mantıksız görüldüğünü dile getirir, buna karşılık Jerry ona felsefe yapmamasını söyler. Lucy'ye "Evlilik güven üzerine kuruludur. Güven yoksa her şey bitmiş demektir," sözlerini de içeren bir konuşma yapar. Lucy ciddi olup olmadığını sorar, Jerry'nin gayet ciddi olduğunu öğrenince de boşanma işlemlerini başlatmak için avukatına telefon açar. (3) Telefonda görüştüğü avukatı

Lucy'ye tekrar tekrar işleri aceleye getirmemesini, evliliğin çok güzel bir şey olduğunu söyler; bu sırada konuşması, neden araya sürekli başka işlerin girdiğini soran karısının araya girmesiyle tekrar tekrar kesilir; avukat da her defasında ahizeyi eliyle örterek karısına tekrar tekrar çenesini kapamasını söyler. (4) Duruşma sırasında Lucy'nin hilesine kanıp onun tarafına gidince, Bay Smith'in (köpekleri Asta) Lucy'ye verilmesi kararlaştırılır. Jerry onu ziyaret etme talebinde bulunur. (5) Patsy Hala, Lucy ile birlikte yaşadıkları apartman dairesinde kapalı kalmaktan sıkılmıştır, o gece bir değişiklik yaparak çıkıp eğlenmeyi önerir. Lucy onlara eşlik edecek bir erkek olmadığını söyleyerek bu fikre karşı çıkar. Patsy Hala daireden çıkar ve koridorun öbür tarafındaki komşuları Dan Leeson (Ralph Bellamy) ile geri gelir. Jerry Bay Smith'i ziyarete gelir, birlikte piyanonun başına geçerler. Ötekiler gider. (6a) Dan'in annesi oğlunu genel olarak kadınlar, özellikle de bu tür kadınlar hakkında uyarır; (6b) Patsy Hala önceki ilişkisinden kurtulmaya çalışırken kendisini olmayacak bir ilişkinin kucağına atmaması konusunda Lucy'yi uyarır ve ekmeğin yandığını söyler; (6c) 6a devam eder; (6d) 6b devam eder. (7) Bir gece kulübünde Jerry'nin arkadaşı Dixie Belle "Rüyalarım Rüzgârla Uçtu Gitti" şarkısını söyleyerek küçük bir gösteri yapar. Şarkıya adını veren dize ne zaman tekrarlınsa, zeminden gelen bir hava akımıyla Dixie Bell'in eteği biraz daha açılır, sonunda da tamamen havaya kalkar. Dixie Belle'i sahnede görmeden evvelki tanışmalarında, Lucy biraz şaşırsa da (muhtemelen Jerry'nin böyle kadınlardan hoşlandığını düşünerek) Jerry'ye Dixie'nin iyi bir kıza benzediğini söyler. Jerry Dan'e Lucy'nin dans etmeyi sevmediğini de nerden çıkardığını sorunca, kendi ağzından şampiyon bir dansçı olduğunu öğrendiğimiz Dan Lucy'yi piste götürür. Müzik değişir, Dan şampiyonu olduğu swing dansını sergileyerek pisti hâkimiyeti altına alır. Jerry, Lucy'nin kırsal yörelere özgü performansını izlemekten öylesine keyif alır ki, aynı parçayı yeniden çalması için orkestraya bahşiş verir. Jerry dans pistinin kenarına bir sandalye çeker, bacak bacak üstüne atar, kollarını umursamaz bir tavırla ve mükemmel bir biçimde önde birleştirir; yüzünü dansçılara ve kameraya dönerek dünyaya doğrudan, ancak Cary Grant'te görebileceğimiz türden yakışıklı bir gülümsemeyle bakar. Bu haliyle izleyen-izlenenin simge-

sidir, film de açıkça seyircisine dönerek kimin kimi seyrettiğini sorar. Bunun insanın yüce bir imgesi, filmde yüceltilen insan olduğunu düşünüyorum. Emerson'ın deyişiyle, bu adam bayram coşkusu-nu gözlerinde taşımakta, milyonların nazarı karşısında dimdik durmaktadır. Buna Birinci Perde'nin sonu diyelim. (8a) Lucy ve Dan, Dan'in dairesinde birlikte "Home on the Range" şarkısını söylemektedir; (8b) Jerry madenle ilgili iş anlaşmasını konuşmak için gelir; (8c) Dan'in annesi Lucy'yle ilgili bir dedikoduyu gündeme getirir; Jerry centilmenlik taslayarak yaptığı alaycı konuşmayla bir bakıma Lucy'nin adını temize çıkarır, "Bizim evliliğimiz gazetelerde okuduğunuz o trajedilerden biriydi," sözleriyle konuşmasını sona erdirir. Ancak annesi yine de tatmin olmuş gibi değildir, dolayısıyla Lucy bu meseleyi konuşmaları için Dan ile annesini baş başa bırakır. (9) Lucy kendi dairesine döndüğünde Jerry de oradadır, verdiği müthiş referans için kendini bir içkiyle ödüllendirdiğini söyler. Lucy, Jerry'nin mali yardım teklifini kibirli bir biçimde reddeder. Piyanonun kapağı Jerry'nin elinin üzerine düşünce buna kahkahalarla güler. Jerry'yi yolcu etmek üzere kapıya doğru yürürken, Dan kapıyı çalar. Lucy, Jerry'yi kapının arkasına gizleyerek kapıyı açar. Dan, annesi ondan şüphelendiği için özür diler ve onun için yazmış olduğu aşk şiirini okumak için ısrar eder. Okumaya başladığında, kapının arkasındaki Jerry Lucy'yi elindeki kurşunkalemle belinden gıdıklayarak güldürür. Jerry'nin tam öbür yanında durmakta olan telefon çalar. Lucy telefonu açar; araya giren görüntüyle hattın diğer ucunda Armand'ın olduğunu öğreniriz; Lucy arayan kişiden beklemesini isteyerek ahizeyi telefonun yanına bırakır; Jerry'nin yanından geçerek Dan'le konuşmasını bitirmek üzere eski yerine döner, bu sırada Jerry ahizeyi kaldırır ve hattın öbür ucunda kimin olduğunu öğrenir. Lucy, Dan'e bir öptücük vererek onu başından savar, Dan mutluluktan ortalığı birbirine katarak oradan ayrılır. Lucy Jerry'nin uzattığı ahizeyi alarak konuştuğu kişiyle ertesi gün saat üçte buluşmak üzere randevulaşır, telefonu kapadıktan sonra da Jerry'ye arayan kişinin masözü olduğunu söyler. Jerry, ortalığın iyice karnaval yerine döndüğünü söyleyerek nihayet gider. Bu durum farsta karşılaştığımız türden hokkabazlıklar için de bir zemin sağlamış olur. (10) Ertesi gün öğleden sonra, saat üçte, Jerry zorla Armand'ın da-

iresine girer ve Lucy'nin onu dinlemek üzere toplanmış bir grup önünde müzikal bir eseri seslendirmekte olduğunu görür. (11) Bay Smith, Armand'ın şapkasını Jerry'ye getirdiğinde fars da başlamış olur; ne kadar denese de şapka Jerry'nin başına bir türlü uymaz. İki adam bir anda kendilerini aynı yatak odasında bulurlar; Armand Jerry'den saklanıyordur, Jerry de –bu defa özür dilemeye birlikte gelen– Dan ve annesinden. Jerry ile Armand paldır küldür yatak odasından fırlayarak oturma odasında konuşmakta olan diğerlerinin önünden geçer ve kapıdan dışarı çıkarlar. Lucy'nin Dan'e hâlâ Jerry'ye âşık olduğunu anlattığı ve Patsy Hala'dan ona vermesini istediği bir mektup vardır. Dan olgun bir tavır sergilemek şöyle dursun iyice huysuzlanarak, "Senden kadınlar hakkında çok şey öğrendim Lucy, bir erkeğin en iyi dostunun annesi olduğunu öğrendim," der. En iyi dostuyla birlikte kapıya yönelmişken, Patsy Hala Lucy'nin ona vermesini istediği mektubu uzatır: "Bu da diploman." Bunu da İkinci Perde'nin sonu olarak alalım. (12a) Bay Smith, Lucy'nin okuduğu gazetede yer alan sosyete haberlerine havlar; Jerry ile Barbara Vance'in, Jerry'nin boşanma işlemleri tamamlanır tamamlanmaz evlenecekleri yazmaktadır; tesadüfen işlemler tam da o gün tamamlanacaktır. (12b) Gazetede ki haberler bir montajla canlandırılır, Jerry ile Barbara'nın çoğunlukla spor müsabakalarına katılmaktan ve karşılaşmaları izlemekten ibaret olan aşkları gösterilir; mesela *Movie-tone News* gibi bir gazetenin sosyete sayfası gibi bir sekanstır bu. (13) Boşanma işlemleri sona ermeden önce son bir veda etmek için Jerry'nin dairesine gelen Lucy, Jerry'nin ona yazdığı bir şiiri ezberinden okur. Başta "Şimdi söyleyeceklerim seni güldürecek," der, ama arkalarında onları gıdıklayan birileri yoktur. Eski hayatlarını yâd ederek şampanyalarını tokuştururlar, ancak ikisinin de ne boşanmalarını ne de pek yakında gerçekleşecek evliliklerini kutlayabildikleri açıktır. Barbara Vance'in telefonunu Lucy açınca, Jerry durumunu kurtarmak için onun Avrupa'dan ziyarete gelen kız kardeşi olduğunu söyler; kısa bir sessizliğin ardından, bu gece onunla birlikte gelemeyeceğini, çünkü kız kardeşinin çok meşgul olduğunu, hem bir an evvel Avrupa'ya dönmesi gerektiğini anlatır. Lucy ona yanıldığını söyler. (14) Lucy o gece hafifmeşrep kız kardeş rolünde Vance Ailesi'nin evine gelerek nezih aile toplantısını kesintiye uğra-

tır. Gece kulüplerinde gösteri yaptığını söyler ve yaptığı işi daha önce Dixie Bell'in söylediği "Rüyalarım Rüzgârla Uçtu Gitti" şarkısı eşliğinde gösterir ("Aslında tam burada rüzgâr efekti var, ama artık hayal gücünüzü kullanmanız gerekecek"). Lucy'nin şarkısıyla dansının sona ermesinin ardından Jerry de sahneyi onunla birlikte terk eder ve (15) hikâyelerinin sonunu getirecekleri Connecticut'a doğru arabayla yola çıkarlar.

FİLMİN SÖNÜK KALAN tek bir sahnesinin bile olmaması, bence belli bir yere kadar nakavt sahnesinin, yani galibiyet sahnesinin olmaması kadar önemli veya şaşırtıcı değildir. Olayların akışını kısaca aktardığım özetle İkinci Perde'nin sonu olarak adlandırdığım, yatak odasındaki iki adam farsının bitişine kadar böyle bir sahne yoktur. Ancak ondan önce gelen resital sekansını veya resitalden de önceki, Dan şiir okurken Jerry'nin kalemle dürterek Lucy'nin gülmesine neden olduğu sekansı muhtemelen böyle bir sekans sayabiliriz. Özetle Birinci Perde'nin sonu olarak geçen bölümü bir galibiyet sahnesi olarak ele alsak bile, filmin bu ileriki sahnesinden önce bir nakavt yoktur; buna karşılık, sözgelimi *Cuma Kızı*'ndaki restoran sekansından önce pek çok galibiyet sahnesi olduğunu görürüz. Belirli bir sahne türünün eksikliği, bu filmin özel bir başarısını açıklamak için –tabii bu filmi ciddi bir başarı olarak görüyorsak– iyi bir başlangıç noktası sunar bize. Bir noksanlıktan böyle söz etmek, olumlu açıdan baktığımızda kesintiye uğramayan bir komedi gelişimi çizgisi sunmaya olanak tanıdığını söyleyebileceğimiz bir meziyeti olumsuz açıdan ele almaktır. Bu meziyet, filmi dahil ettiğimiz komedi türünün diğer örneklerine nazaran, daha uzun süre ve geniş bir alanda duygu ve düşüncelerin sürekli açılmasına olanak tanır. Buradaki başarının, komediyle ilgili olanın gündelik hayattaki köklerinin izini sürmek olduğunu; normal bir hayatın, sonsuz bir gece-gündüz döngüsünün makul bir biçimde ilerleyebileceği bir dönüm noktası olmayı amaçlayan olaylarının şenliğini göstermek olduğunu düşünüyorum. Neden böyle düşündüğümü, biraz soyut bir biçimde olsa da, filmin yeniden evlilik türü içindeki rolünü tartarak ve ayrıntılı olarak açıklamak istiyorum.

Bu filmlerde aydınlık ve karanlığın her gün birbirini izlemesi, klasik komedi deneyiminde mevsimlerin yıl içinde birbirini izlemesi gibidir. Bunun amacı, her gün gerçekleşen gündüz-gece değişiminin –ve çoğunlukla (film stüdyosunda olduğu gibi) doğal mevsimlerin etkisine büyük ölçüde kapalı şehrin– yine de insana hayat verecek kadar, mutluluk içinde yaşayacak kadar ilgi çekici olduğunu göstermektir. Dünyamızı kırılmaya uğratabilecek, yani müşterek, vaktinden evvel üzerinde uzlaştığımız bir yer kalmamış gibi, sözgelimi komik durumlar ortaya çıkmadan da böyle yaşanabileceğini göstermektir. Burada, komik olanın esasen olaylarda mı yoksa olaylara karşı benimsenen tutumda mı olduğuna dair eski bir sorunun yanıtı verilmektedir. Bu filmlerdeki komedinin tutumla ilgili olduğunu öne sürerken, makul düşünmenin olaylara, daha doğrusu tesadüflere bağlı olduğumuzu kabul etmemizi gerektirdiğini varsayıyorum. Dolayısıyla da mutluluğun, tesadüflere bağımlılığımızın ne kadar uzakta veya nerede başlayıp bittiğini vaktinden evvel bilebileceğimizi düşünmememizi gerektirdiğini varsayıyorum. Othello'dan bahsederken, Montaigne'in insanın kendisi karşısında dehşete düşmesinin dehşet verici cazibesine kapıldığını belirtmiştim: Hayat zor, öyleyse trajik bir biçimde –tam tersini söyleme şansımız varken– hayatın trajik olduğunu söyleyerek onu daha da zorlaştırmayalım. Montaigne'in dehşeti ele alış biçimini, neşeli ve sosyal bir bilgelige ulaşma başarısı olarak görüyorum. Bu neşeyi de günlük komedinin bağlı olduğu tutum gibi görüyorum; büyük ölçüde Thoreau'dan, kısmen de Kierkegaard'dan öğrendiğim bir tutum bu; insan hayatıyla ilgilenmeye yönelik bir tutum. Trajedi kendi deneyimimizi edinme ve bundan bir şeyler öğrenme zorunluluğudur, komedi ise bunu edinirken iyi vakit geçirme olanağıdır.

(Tutum ve perspektifle ilgili bu fikirleri psikolojinin bazı bilindik unsurlarına dair meseleler, örneğin belirli bir duygu ya da irade meselesi olarak ele alınacaksa, tutum ve perspektifin bilginin ve dünyanın oluşturulmasına da dahil olduğunu söylemekte fayda var. Bir önermeyi *a posteriori* olarak doğru almak ile *a priori* olarak doğru almak arasındaki farkın, bu önermeye karşı tutumunuzdaki bir fark olduğu söylenebilir. *Serseri Âşıklar / À bout de souffle*'daki kahraman "Mutsuz aşk yoktur," derken meseleyi tartışmaya açmaz, ka-

nıtlamaya çalışmaz; onun için bu *a priori* bir bilgi, hatta bir tanımdır. Tahayyül edilebilen bütün dünyalarda gerekli olmayan, ama *bu* dünyada –yani *benim* dünyamda– gerekli bir hakikattir bu: "Seni sevmediğim zaman, kaos tekrar başlıyor" – işte bu anda ortada dünya diye bir şey kalmayacak, şeyler ortada bir dünyanın olmadığı zamana dönecektir. Tutum ile perspektif arasındaki ayrım veya buna benzer başka bir ayrım, olgusal-kurgusal ayrımında rol oynar. Buradaki soru yine bir meselenin deneyime nasıl *açıldığı* ve dil, daha doğrusu anlatım aracılığıyla nasıl *belirlendiği*dir. Aritmetiğin hakikatleri ne kadar kesinse, Hamlet'in bir gömleği olduğu ve gömleğini bağlamadan giydiği de o kadar kesindir. Ophelia'nın bu konudaki sözlerinden şüphe *duyulamaz*. Kurmaca meselesiyle ilgilenenler, olgu meselesine yeterince önem vermiyor olabilir.)

"Komediyle ilgili olanın gündelik hayattaki köklerinin izini sürmek." *Korkunç Gerçek* filminde başarılı bir örneğini gördüğümüz yeniden evlilik türüne dair bir başka yorumu ben böyle formülleştiriyorum. Yeniden evlilik türünü diğer komedi formlarından ayıran birkaç özelliği bu açıdan ele almak istiyorum.

Örneğin, sonucun istikrarı "sonsuz dek mutlu yaşadılar" formülüyle anlatılmaz, daha ziyade *bu* şekilde yaşadıkları hissettirilir. Söz konusu "bu" tabii ki filmin sonu olarak gördüğünüz bir şeyi de kapsar, ama bu şeyi kendini filmin bütününü veren bir özet ya da simge olarak kapsar. (3. Bölüm'de, aforizma niteliğinden söz ederek sonucun yoğunluğu konusunu ele almıştık.) Onlar için başka bir yaşam biçimi yoktur ve bu yaşam biçimi yeterlidir. Mutlu bir düşüncedir bu, söz konusu komedinin mutluluk fikridir.

Klasik komedilerin sonlarında çoğu zaman karşımıza çıkan bir şenliğin, sözgelimi bir düğünün bulunmayışına birkaç defa değinmiştim. Söz konusu komedinin, bu uzlaşma zeminini veya yıkımı, çiftin mutluluğu kimi zaman tek başına, başkalarından yardım almadan, birbirinde bulmasını beklemesiyle; kimi zaman da töreni aşan bir dünyayı doğaçlama yaratma becerileri sayesinde elde etmelerini beklemesiyle açıklamıştım. Şimdi buna bir şey daha eklemek istiyorum: Bu durum tam da veya yalnızca modern toplum için geçerli değildir, modern toplumun açıkça ortaya koyduğu evlilik diyalogu için geçerlidir. Mutluluk için gereken cesaret ve güçler bir şen-

liğin karşılığını verebileceği şeyler değildir, hatta belki de artık tanıdığı şeyler dahi değildir. Belki de şenliğin ya da törenin yapabileceği şeyler çoktan yapılmıştır. Peki bu hep doğru değil miydi? Luther "Bütün hayatımız vaftiz olmalı," diyerek bu gizemci, mekanik ayin görüşüne saldırır. Bir defasında bunu romantik şiirin düsturu olarak ele almıştım.³ Bunun bir çeşitlemesini de evlilik romansının düsturu olarak ele alabilirim belki: Bütün hayatımız şenlik olmalı. Lucy Pat-sy Hala'ya hâlâ Jerry'yi sevdiğini anlatırken, "Beraber nasıl da gülerdik," der. Sözüünü ettiği hayata gülmek değildir, zira sinizmin kahkahası olurdu bu. Hayatın içinden, bu şekilde birlikte oldukları zaman fırsatını buldukça attıkları kahkahalar. Bunu yapmam ancak o çılgın adamla birlikte mümkün, o korkunç gerçek bu işte.

"Beraber nasıl da gülerdik," bu komedinin dilinde, şenlikli bir varoluş biçimindeki evliliğe işaret eder. Dolayısıyla bu noktada aklımıza gelen soru, söz konusu komedinin kahkahayla neyi kastettiğidir. Kastettiği, genellikle hata dediğimiz şeylerin yol açtığı veya engellediği bir şey değildir. Yeniden evlilik komedilerini diğer komedilerden ayıran özelliklerden biri de budur.⁴ Mutluluğun karşısına çıkardığı engeller karakterlerin bilmediği, ancak bir sonucun ortaya çıkardığı zorluklar değildir. Öğrenecekleri bir şey vardır, ancak bu başkalarından öğrenecekleri bir şey değildir. (Seyirci olarak bizim pozisyonumuz da bu açıdan karakterlerinkinden daha iyi değildir. Klasik komedinin etkisi komedideki karakterlerden üstün olduğumuz hissine bağlıdır, yeniden evlilik komedisi ise bu etkiyi zayıflatır. Nasıl bir maceranın kadın ya da erkek kahramanlarından üstün değilseniz, bu karakterlerden de üstün değilizdir artık.) Yeni bir deneyimin alımlanmasından ziyade, kendi deneyiminize dair yeni bir alımlamayla, bunun otoritesini kendi otoritemiz gibi görmeye başlamamızla ilgili bir meseledir. Kierkegaard, bize vahiy indiğini iddia etme otoritemizi, dolayısıyla da böyle bir olasılığı kaybetmiş olmamız üzerine bir kitap yazmıştır.⁵ Eğer bu –görünüşe göre Kierkegaard'ın da zaman zaman düşündüğü gibi– Hristiyanlığın sonu an-

3. "A Matter of Meaning It", *Must We Mean What We Say?*, s. 229.

4. Bkz. Harry Levin, "Introduction", *The Comedy of Errors*, Signet Ed.

5. "Kierkegaard's *On Authority and Revelation*", *Must We Mean What We Say?*'de bu çalışmayla ele alıyorum.

lamına, Hıristiyanlığın ardından kurtarıcı politikaların ya da kurtarıcı bir psikolojinin ortaya çıkacağı anlamına geliyorsa, kişinin gündelik deneyimine, gündeliğe dair deneyimine, öbür dünya değil de bu dünya deneyimine ilişkin otoriteye duyulan güvene yeni bir yük eklemek gerekecektir. Söz konusu yükün Emerson ve Thoreau'nun yazılarında ele aldıkları yük olduğu kanısındayım; bence ikisini de belirli bir alana yerleştirmenin zor olmasının nedenlerinden biri de kuşkusuz bu. Kişinin deneyimindeki yeni yük kendi havarisi olma, müjdesini kendinden alma, kendi selametine muktedir olma iddiası şeklinde düşünülebilir. Bu da *The Claim of Reason*'da kifayetsizlik korkusu olarak adlandırdığım şeyin üstesinden gelmeye vesile olacaktır.⁶ Burada, sanatın dinin işini görmesinin istendiği bir biçim vardır. Doğal olarak bu durum, hem havari olduğunu ilan edenler hem de şüpheli olduğunu düşünenler için yeni yeni sahtekârlık olanakları sağlayacaktır.

Bu esasen günlük komedinin, gündeliğin komedisinin üç özelliği için bir başlık niteliği taşır: sonunun gelecekte, öte bir zamanda ya da sonsuzda değil de önce ve sonranın mevcut devamlılığı içinde yer alması; şenliği cümbüşe dönüştürmesi; hatayı değil de deneyimi veya deneyimle ilgili bir perspektifi düzeltmesi. Yeniden evlilik kavramını, söz konusu film türünün başlığı olarak bu anlamda kullanıyorum. Bu başlığı düşününce aklıma hemen insan deneyiminin görevi olarak gördüğüm en etkileyici iki olumlama, yani insanlar arasındaki bağın kabulü ile yinelemenin kabulü geliyor. Kierkegaard'ın evlilik olanağını ele alan *Repetition* (Yineleme) adlı çalışması ile Nietzsche'nin Bengi Dönüş kavramı, yani zamanın çoktan gelip geçmesi, yükselmesi ve genişlemesi olarak nitelendirdiği şey: Bu kelimenin tam anlamıyla *Hochzeit*'tır, yani evliliğin Almancası, ve yüzük de zamanın ta kendisi. Acı çekerek kurtuluşa ulaşmak çoktan olup bitmiş bir şeye bağlı değildir, dolayısıyla mutluluk yoluyla kurtuluşa ulaşmak da şimdiye kadar olmuş bir şeye bağlı değildir; ikisi de sürekli, günbegün olagelen bir şeye duyulan bir inanca bağlıdır.

Nitekim kitapta izi sürülen evlilik fantazisi de bir metafiziği, daha doğrusu metafiziğin güvenilirliğini sürdüren bir dünya görü-

6. Örneğin, bkz. s. 351, 473.

sünü yansıtır. Bu yalnızca bir zaman meselesiydi; zira fantazi kendisine daha iyi ve açık geldikçe, kendisine şöyle sorular sorar: Evliliğin değerinin, insan ilişkileri içindeki itibarını, otoritesini koruması için evliliğin ne olması gerekir? Böyle bir evliliğin mümkün olması için dünya nasıl bir yer olmalıdır? Bu sorular, evlilik olgusu kadar evlilik kavramıyla da ilgili olduklarından, evliliğin mevcut haliyle ve olanaklı haliyle ilgili sorulardır; ayrıca genel anlamda insanlara özgü bir yakınlık tarzı, kendini *adamışlık* açısından bir yakınlık tarzı olarak bağlılıkla ilgili sorulardır.

Günlük olana, bir yakınlık tarzı olarak bağlılığa ve bir yineleme metafiziğinin yansıtılmasına dair fikirlerin bu şekilde bir araya gelmesi, beni Gertrude Stein'in *The Making of Americans* (Amerikalı Yapmak) kitabını okurken edindiğim eski bir fikir üzerine daha çok düşünmeye itti. Hatırladığım kadarıyla Stein, ötekilerin bilgisinin, yinelemelerinin takdir edilmesine (yani ne olduğumuza, ne sunmamız gerektiğine) bağlı olduğunu söylüyordu. Stein, alameti farikası yinelemeler olan o meşhur yazma biçimini bilmek isteyen okuruna bunu nasıl yapacağını, esasen ötekileri daima söylediklerine, inandıklarına ve yaptıklarına göre bilmek üzerinden anlatır. Söz konusu düşünceyi buraya taşımamın nedeni, evliliğin ötekilerin bilgisinin nişanesi olması; bunun da evliliğin hem karşılıklılığı içermesinden hem de yinelemeyi, gündelikliğe adanmışlığı akla getirmesinden kaynaklanmasıdır. *Cennetin Çocukları / The Children of Paradise*'daki evli kadın, evliliğin mesafe ve dramın romantik cazibesine nasıl denk düştüğü üzerine kafa yorarken, evliliği "gündeliğin küçük hayatı" olarak tanımlar. Amanda Bonner ise karşılıklılığı (kendi deyişle her şeyde karşılıklı olma halini) sürdüremeyen evliliği, "zorunluluklardan bıkip usanmış" bir ilişki olarak tanımlar. (Burada Stein'in eserine yeniden döneceğime dair kendime söz vermiştim. Ancak şu an hissettiğim minneti şimdi, daha fazla ilerlemeden ifade etmeliyim; çünkü bu duygu eserle ilgili bir hatıradan kaynaklanıyor, yönelimiyle iyi bir sezginin yok olmasına birçok defa engel olan ruh halinin o gece seslerini ya da gündüz kapılıp gidilen akıntıları veren bir eser oluşundan. Bu durum, filmlere karşı beslenen tipik minnet duygusuna da benzer. Bir yazara teşekkür etmeden kolayca alınabilen değerli bir yardımdır – bunun nedeni de muhtemelen teşek-

kürün esirgenmesi değil, teşekkür için bir fırsat kollarıdır.)

Yeniden evlilik türünün örneklerinde karşımıza çıkan sonlara dair teknik veya sanatsal sorun, bunlara geneli özetleyen bir yoğunluk sağlamakla ilgilidir; *Korkunç Gerçek*'in başlangıcındaki sanatsal sorun ise bunun günlük yüzeyini korumakla, gündelikliği patlak veren komikliklerle bölünmeyen ama gündeliğin kurtuluşu olarak bizatihi komiğe, bir günün yaratılışının ötesine yönelen komik olaylar sunmakla ilgilidir. Bu türden bir yapı yavanlık riskini de beraberinde getirir, dolayısıyla komikliğin karşı kutbu olan (tıpkı Bay Pettibone gibi) kabullenici bir uysallık ve evcillik ortaya koymalıdır. Söz konusu yapının ödüllüye, sağladığı kapsam, sonucunu keşfetmek için katettiği mesafedir. Anlatı yapısını sürprizlerle sonuçlanan hamleler olarak (satranç oyunundaki gibi) ya da ektiğini biçmek olarak resmetmek mümkün. Böyle düşündüğümüzde, ekme eyleminin bir dizi biçme eylemi (ya da her biri çok küçük olduğundan farkına dahi varılmayacak bir dizi sürpriz), ilgi artışları, memnun (sözgelimi medeni) olma isteği olduğunu; biçme eyleminin de –nifak tohumları ekmekten bahsetmiyorsak– orijinalliğini ekme eylemi şeklinde düşünemeyeceğimiz bir dizi keşif olduğunu gözardı etmiş bulunuruz.

SÖZ KONUSU İDDİALARIN soyutluğunun hayrı kendinedir, ancak burada filmin somutluğunun aksi takdirde gözden kaçırabileceğimiz meselelerine dikkatimizi çekmesi açısından faydalıdır. Filmin belli başlı kuvvet çizgilerini takip ettikçe bu durum daha rahat anlaşılır hale gelecektir.

Korkunç Gerçek, esas çiftin evliliğini gerçekten mahkemeye taşıdığı başlıca tek yeniden evlilik türü örneğidir (4. sekans). Sekansın amacı, köpeği bu evlilikten doğan bir çocukmuş gibi dramatize etmektir (gerçi evlenmelerine yol açan da odur, çünkü Lucy'nin yeminli ifadesine göre, köpeği kimin satın alacağı üzerine çıkan bir tartışma sonucu tanışıp evlenmişlerdir). Köpeğe kiminle yaşamak istediği sorulduğunda, Lucy Jerry'nin eve dönüş hediyesi olarak getirdiği plastik fareyi kullanarak kendisini "seçmesi" için köpeği kandırdığında, bu ne kadar komiktir? Bu insanların adeta köpeğe

bir yuva vermek için evlendiklerinin farkında olmadıklarını düşünmek kadar; bir mahkemenin boşanmanın gerekli olup olmadığına, evliliklerini bitirmeye değil değmeyeceğine karar vermekten de, köpeğin vesayetini kimin alacağını makul bir biçimde kararlaştırmaktan da âciz olduğunu düşünmek kadar komiktir.

McCarey'nin çektiği bir sahnede, makbul bir yüzeyin altındaki rahatsız edici akışı görmeyi öğreniriz. McCarey, mizahın yok olmasına ya da mizahın kurbanlarının insaniyetini reddetmesine izin vermeksizin, sahneyi tam da komik olanın artık komik olmadığı sınıra taşıma gücüne sahiptir. (Marx biraderlerin, keza Irene Dunne'lı *Gö-nül Macerası / Love Affair*'in [1939] yönetmeni de boşuna o değildir.) Chaplin ve Keaton bu sınırı geçip pathos veya endişe yaratır; adeta gülen hayvanı masaya yatırır, gülme durumunu sergiler. Hawks ise sınırı gülmeyi bırakmamıza izin vermeden geçer; tıpkı kendi maceralarında olduğu gibi. Bazı komedi filmlerine "delişmen" dediklerinde acaba insanlar kafasında nasıl bir şey canlanıyor? Bir bakirenin zehir gibi bir zekâyâ sahip olmasını başlı başına çok komik bir şey olarak mı görüyorlar? Yoksa bu kız gayet özgürse, yani babası çok zenginse ve hiçbir sihir onu gülmekten, yani düşünmekten ve düşünmemeye çalışmaktan alıkoyamıyorsa mı komik olduğunu düşünüyorlar? Patsy Hala, bir yerde Barbara Vance'e "delişmen vâris" der. McCarey burada komedisine "delişmen" demenin, (espriden anlamayan, geleneksel, varlığıyla yokluğu bir) Barbara Vance'i filminin kadın kahramanı olarak görmek kadar faydalı olduğunu sezdirir. (Hawks ertesi sene *Tehlikeli Bebek*'in kadın kahramanına Susan Vance adını vererek bunu iyice ön plana çıkaracaktır.) Her halükârda bu bizi çok da ilgilendirmiyor, çünkü takip ettiğimiz kadınları genelde evli sayıyoruz. Şimdi son bir kez daha soralım: Bunun nesi komik?

(Devam etmeden önce, filmdeki "delişmen vâris" lakabıyla ilgili bir noktaya daha dikkat çekmek istiyorum. Filmin sekanslarını özetlediğim bölümde, tam olarak 12b'de, gazete fotoğrafından *Movietone News*'deki bir yazıya geçilmesinin nedeni de budur. Burada, delişmen vârislerle ilgili hikâyeler uydurma işinin laf taşıyan kişilere, dedikodu sütunu yazarlarına ya da film eleştirmenlerine mahsus olduğu, ciddi komedi filmlerinin bunlarla işinin olmadığı gösteril-

mek istenmektedir. Aynı şekilde, Jerry, Dan'in annesinin ağzını kapatmaya çalışırken, Lucy'yle evliliklerinden "gazetelerde okuduğunuz o trajedilerden biri" diye bahseder. Burada, bir gazetenin trajedi dediği şeyin, muhtemelen delişmen bir komediye dönüştürmedikçe anlayamadığı bir şey olduğunu kastettiğini düşünebiliriz. Yeniden evlilik türünün bir özelliğini teşkil eden, değişen gazete resimlerinin örnekleridir bunlar da. Türümüzdeki bir film hariç, bu özelliğe ya da eşdeğerine dair başlıca olaylara değindim [bu özelliğin *Tehlikeli Bebek*'te neden olmadığını açıklamadım], ama birbirleriyle ilişkilerinin önemini formülleştirme meselesine henüz gerektiği kadar eğilemedim.)

Jerry açılış sekansında "eşlerin bilmediği" ve "bilmediğin" derken neyi kasteder? İki haftadır evden uzakta olduğu ve karısına da Florida'da olacağını söylediği açıktır. Ancak kalan her şey belirsizdir. Tek bildiğimiz, ahababının, ortada şüphe ettiği türden bir şey olmadığını bilmediği için üzölmeyeceğidir. Belki de bazı nedenlerden ötürü Jerry flört etmekten çok flört etme ihtimaliyle ilgilenmektedir, asıl derdi birileriyle oynaşmaktan ziyade bu konuda şanınin yürümesini sağlamaktır. Bir sonraki sekansta karısı ona Florida'da olmadığını anladığını belli ettiğinde pek mahcup görünmez. Hem Florida neden New York'tan daha güvenli bir yer olsun ki? Boşanmaya karar vermelerinde Jerry'nin yalanının ortaya çıkmasından ziyade Lucy'nin doğruyu söylemiş olması etkilidir. Peki neden? Hiçbir şeyin olmamasını bu kadar korkunç kılan nedir? Ayrıca neden evli bir adam sadakatsizmiş gibi görünmenin gerçekten öyle olmaktan daha önemli olduğunu düşünür? Belki bu da Jerry'nin sürekli tekrar ettiği felsefesini ("Evlilik güven üzerine kuruludur. Eğer güveni kaybettiysen her şeyi kaybetmişsin demektir") dramatize etme, Lucy'nin sadakatini sınama biçimidir. Ancak kendisi bu sınavda fena çuvalamıştır. Acaba kendi suçunu karısına mı yansıtmaktadır? Yoksa kendi masumiyetini karısından mı esirgiyordu? Tek bildiğimiz bir şeyler sakladığı ve karısını da bir şeyler yüzünden suçladığıdır.

Boşanmanın özgürlüğü istemeye dile getirildiğinden bahsetmiştik. Eğer Jerry evliliğin özgürlüğünü tesis etmeye çalışıyorsa, böylesine karmaşık bir yolla şanınin yürütmeye çalışması mantıklıdır. Özgürlüğün gerektirdiği tek şey, tabiri caizse, gerçekleşmesinin

mümkün olmasıdır. Seçebildiği, örneğin sadık olmayı kendi tercih edebildiği sürece özgürdür. Bu da evlilik dahilinde, içinde evli olmanın tercih edilebildiği ve insanın kendisini kısılp kalmış gibi hissetmediği mantıklı bir alan yaratmak anlamına gelir. Ancak Jerry'nin bu alanı türümüzün şart koştuğu yolu izleyerek, yani yeniden evlenmeyi ve yeni bir başlangıç yapmayı tercih ederek keşfetmesi gerektiği anlaşılabacaktır.

Daha sonraki sahnede (2. sekans), Avrupalı Armand Jerry'yi bir Avrupalı gibi düşündüğünü söyleyerek tekrar tekrar överken, özgürlük çabasıyla dalga geçer. Jerry'de Avrupalılıktan eser olmadığı, karısının ise bu konuda tam bir Avrupalı gibi düşündüğü açıktır; ama bu Jerry'nin şanın nasıl yürütmesini istediğini anlatmanın bir yoludur. Lucy, onu Jerry'nin suçlamalarına karşı korumak için orada kalmayı teklif eden Armand'a, "Sorun değil. Amerikalı kadınlar centilmenliğe alışkın değildir," şeklinde cevap verirken de aynı temayı sürdürür. Film kendini Fransız farsı ve Restorasyon komedisini kapsayan bir geleneğin hem içinde hem de dışında konumlandığını gösterir, bu da bölgesinin Amerika ve sinema olduğunu ilan ettiği anlamına gelir. Evlilikte özgürlük zina ihtimalinin ortaya çıkmasıyla keşfedilmez, nitekim bu komedide kullanılmaz hale gelir – ya ilgisiz bir duruma ya da melodram ögesine dönüşür. Ancak Jerry'nin evliliğinde özgürlüğünü ilan edişi, kendisiyle Lucy arasındaki cinsel rekabete verdiği tepkiden ayrı düşünülemez. Cinselliğin rekabet haline gelmesi, hem cinsel tatminin ikisi için de makul bir emel olduğunu, hem de boşanmanın makul, medeni bir alternatif olduğunu gösterir. (Örneğin, boşanmanın kadın için ekonomik açıdan bir engel teşkil etmediği açıkça belli edilmiştir.) Ancak bu rekabetin neleri kapsadığını, ekilen nifak tohumlarından neyin çıkacağını yalnızca zaman gösterecektir.

McCarey, Fransız farsına belirli bir mesafeyle yaklaşabilecek bir konumdadır; zira Jerry'nin "şu yatak odasında iki adam farsı" şeklinde tanımladığı konuda uzman olduğunu, gerektiğinde bir farsı ustalıkla sahneleyebileceğini –daha doğrusu beyazperdede bunu ustalıkla yapabileceğini– gösterir. Köpeğe koreografide temel ve bağımsız bir rol verilmiş olması, McCarey'nin farsının sahnede sergilenmek üzere değil, film için tasarlandığını gösterir. Canlı bir sah-

ne performansında, bu hüner isteyen ve geri dönüşü olmayan numaraların (örneğin, köpeğin duvardaki bir aynayı fars açısından en doğru zamanda düşürmesi) tam istediğiniz gibi olmasını bekleyemezsiniz. Evliliklerinin ilham kaynağı Bay Smith, birlikteliklerinin eski haline gelmesini engellemeye çalışıyor gibidir. Ama aslında yalnızca filmin söylediğini, yani evliliğin ileri gitmediği sürece eski haline gelmeyeceğini; daha da açık söylemek gerekirse, çiftin arasındaki diyalogun, kadının yatak odasında masum birini saklamaktan ne zaman vazgeçerlerse o zaman devam edeceğini söylemeye çalışır. Sürekli saklanan birileri vardır ve hepsi de bir o kadar masumdur. Burada fars, gündüzü ile gecesinin birbirine temas etmesinin engellenmesi gereken bir hayattaki durumun adıdır; bu durum gerçeği korkunç bir şey gibi görmeyi beraberinde getirir. Trajik ya da geri dönüşü olmayan bir durum söz konusu olmadığından, burada en doğru kahkaha en doğru ilaçtır.

Fars sekansının (11. sekans) parlaklığına kıyasla, Lucy ve Dan'ın "Home on the Range"i söyledikleri ve (benim özetime göre) İkinci Perde'nin başındaki küçük sekans (7a) çok uysal ve zayıf gibi görünebilir; ardındaki düşünceye ya da daha önce McCarey'nin yüzeyin altında dolaşımında tuttuğunu söylediğim rahatsız edici olaylara hiçbir katkısının olmadığı düşünülebilir. Ama ben bu küçük sekansı farsla bir tutuyorum – burada elbette hareketlerdeki hünerden ziyade (zaten bu diğerinin yanında solda sıfır kalır), birçok kavramı özetlemesini kastediyorum.

Kadın çok ünlü bir şarkıyı, hemen her Amerikalının gayet iyi bildiği bir şarkıyı söyleyen talibine piyanoyla eşlik etmektedir. Folk olmasa da o türden bir parçadır, yani sofistike tiplerin dalga geçmeye bayıldıkları türden bir şeydir. Görünüşe bakılırsa, Dan Leeson utangaçlığını yenmiştir. Burada Amerikalıların bir araya gelebileceği, yani herhangi bir Amerikalının herhangi bir Amerikalıyla bir araya gelebileceği belirtilmektedir; dolayısıyla bu hakir görülecek bir durum değildir. Kadın bunu hakir görmez, adam belki de tam bu durumu ifade ediyordu; bir kadının nezaketi bu durumu hakir görmemek için yeterli nedendir. Hatta kadın şarkının başındaki beş notalık kalıpta yer alan "Kırdaki Ev" sözlerinin çağrıştırdığı özlemi bir anlığına sahiden duyar. Varyasyondaki hem sözel hem de müzikal

yoğunluk, kadının parçayı birlikte aynı şekilde söylemeye çalışmayı bırakıp armonize etmeye yönelmesi için bir vesile sağlar – ama Dan bunun altından kalkamaz. (Lucy'nin buradaki çıkışının ne kadar doğru olduğunu görmek için, sözleri melodi olmadan söyleyin. Şarkının orijinallliğini, tutkusunu görmek içinse, *Bir Gecede Oldu* filmindeki –aynı şekilde beş notaya dayanan ve hiç varyasyona başvurmadan tekrarlanan– "Trapezdeki Adam" şarkısıyla kıyaslayın.) Şarkı bittiğinde Lucy, performanslarıyla ilgili güzel sözler söyler; buna karşılık Dan "Hayatımda hiç müzik dersi almadım. Sen aldın mı?" der. Lucy ve Jerry'nin kararları ne olursa olsun, Dan bu cümlelerle kendi kısmetini kapatır. Bu adam karşısındaki kadının kim olduğunu bilmiyordur, onu takdir etmiyordur; bunları Lucy'nin sesini ve sesine karşı tutumunu takdir etmemesinden çıkarabiliriz. Ders alma konusuyla ilgili bu konuşma; Irene Dunne'in aslında bir şarkıcı olmasına dayanan bir espridir; Irene Dunne adını öyle veya böyle duymuş herkes bilir onun şarkıcı olduğunu. Yeniden evlilik türü, esas kadın karakteri canlandıran etten kemikten oyuncunun asıl kimliğini açıklamasını talep eder; esprinin amaçlarından biri de işte bu talebi karşılamaktır. Diğer bir amaçsa, filmin kurgusunda bu kadın tarafından canlandırılan Lucy Warriner adlı karakterin de sesiyle özdeşleştirildiğini ve tanındığını göstermektir. Bu durum giderek daha anlaşılır hale gelir.

Düet sahnesinden önce, gece kulübü sahnesinde, Dan'in Dixie Belle'in gayet bariz olan Güneyli aksanı konusunda duraksamasını ille de aptallığını gözler önüne sermesi şeklinde yorumlamamız gerekmez. Dan çok para kazanıp bu parayı elinde tutacak ve karşısındaki bu kadına âşık olacak kadar zekidir. Ayrıca ilk gecelerinde, Jerry ile Bay Smith'i apartman dairesinde baş başa bırakıp Patsy Hala'yla birlikte dışarı çıkarlarken, o adamı hâlâ düşünüp düşünmediğini soracak kadar da akıllıdır. Dan kendi deneyiminden yola çıkarak gayet yerinde bir tespit yapar: "Çiftliğimde kırmızı bir horozla küçük kahverengi bir tavuğum var. Hep kavga ederler. Ama ne zaman kavga etmeyi bıraksalar hemen araları düzelir, eski hallerine dönerler." Dixie Belle'in aksanı konusunda tereddüt etmesi onda hiç kulak olmadığını gösterir. Lucy'yle yaptıkları düetten sonra verdiği tepki, bu filmlerin dünyasında, insanın kulağının olmamasının ölüm-

cül bir şey haline gelebileceğini gösterir.

Daha önce hiç ders almamış olmakla övünen bu Amerikalının tavrının nesi korkunçtur peki? Başka herhangi bir yetersizlikle övünmekten bir farkı var mıdır? Bence bu bir sürü ders almış olmakla ya da her konuda gayet iyi olmakla övünmekten daha kötü değildir. Dan'de tam bir Amerikalı kafası vardır. İnsani ya da sanatsal yetenekler konusunda doğallık ideolojisi, Avrupa'nın eğitim (ders almakla övünmek diyelim) ve terbiye ideolojisinin tam karşıtı olarak değerlendirilmelidir; ayrıca Dan'in doğanın nimetlerini sömürme ideolojisiyle birlikte değerlendirilmelidir (bir sonraki sahnede, sahip olduğu topraklardaki mineralleri paraya çevirme konusunda ne kadar deneyimli ve başarılı olduğu ifade edilir). Sanat konusundaki vasatlığıyla övünmesi, Lucy'nin eğitilmiş olduğu gerçeğine sağır kaldığını vurgular. Üstelik Lucy'nin kendi başarılarına karşı tutumunun hoş bir tarafı vardır; çoğu insanın sahip olduğu bir yeteneği olağan bir biçimde geliştirmiş olmasını abartmaz; normal, kulağında sorun olmayan pek çok insan gibi, bu yeteneğin insana zevk verdiğinin farkında olmanın rahatlığını yaşar. Bu tutumu, yeteneklerinden aldığı zevk, yeteneklerin verdiği zevklerin bir parçasıdır; tıpkı Fred Astaire'ın kendi virtüözlüğünü kabul etmesinin bunun verdiği zevkin bir parçası olması gibi, zira Astaire pek çok insanın sahip olduğu bir yeteneği olağanüstü bir biçimde geliştirmiş olmasını hafife almaz. Bunu ne abartmaları ne de hafife almaları bakımından, Dunne ve Astaire sofistike olmanın nişanelerinden birini paylaşır.

"Kırdaki Ev" doğal olarak ev hakkında, nihayetinde bir yuva sahibi olma özlemi hakkında bir şarkıdır. Böyle bir şarkının, esasen yuva sahibi olmakla veya yeniden yuva sahibi olmakla ilgili bir türde bulunmasının uygun olup olmadığından şüphe edilebilir; ancak bence bu şüphe *Korkunç Gerçek* filmindeki diğer ünlü şarkı "Rüyalarım Rüzgârla Uçtu Gitti"yle giderilir. Bu şarkı da söz konusu özlem veya hayalle ilgilidir: "Bir zamanlar minik bir kulübe düşü kurdum, şelale dibinde minik bir kulübe. Ama şimdi bir evim bile yok, rüyalarım rüzgârla uçtu gitti." (Erkeğin zihnindeki ev fikrinin açık mekânları, kadınıninkinse kapalı mekânları çağrıştırması şaşırtıcı değildir. Ancak Dan Leeson kendine gerçekten çayırda bir ev yapmıştır; her ne kadar Amerikalı erkeklerin Huck Finn'den devral-

dıkları miras bu olasılığı, şarkıyı bu şekilde anlamayı beraberinde getirir de, kırları yuvası olarak görmez.) Daha önce de belirttiğim gibi erkeğin şarkı söyleme biçimi, daha doğrusu bu şarkının söylenişine verdiği tepkiler, şarkıyı söyleyen ikilinin arasında kapanmayacak bir mesafe yaratır; kadının şarkı söyleme biçimiye tam tersi bir etki yaratır.

BU ETKİ ÜZERİNDE düşünmeye geçmeden evvel, yeniden evlilik filmlerindeki şarkı söyleme sahnelerini gözümüzün önüne getirelim. Bu tür söz konusu olduğunda mutlaka şarkı söylemeye yer ayırmak gerekmiş gibi görünüyor; hakkında şarkı söylenecek bir şey ve içinde şarkı söylenebilen bir dünya var hepsinde.

Cuma Kızı, bu kuralın tek istisnasıdır; karanlığı biraz da neredeyse hiç müzik içermemesinden kaynaklanır. Yalnızca son birkaç saniyesinde, müzikal suskunluk şaşırtıcı bir biçimde kırılarak birkaç ölçü Hollywood tınısı çalınır; sanki sahneyi boşaltmadan evvel son bir defa sunulan dünyanın olağandışılığı gösterilmek istenir. *Âdem'in Kaburgası*'nı tartışırken, yazdığı şarkıyı bir kadını kazanmak için kullanan bir adamdan söz etmiştik. *Tehlikeli Bebek*'le, çiftimiz vahşi leoparı yatıştırmak için "Sana Aştan Başka Verecek Bir Şeyim Yok, Sevgilim" şarkısını söyler. *Kadının Fendi*'ndeysen, şarkı söyleyen erkek karakterin babasıdır ve şarkısı ona sonucu etkilemek için ihtiyaç duyacağı otoriteyi almasına yardımcı olur. Ne var ki, kadın kahramanla ilk defa karşılaştıkları gecenin sabahı onu beklerken babasının kadehleri taşıncaya dek doldurmakla ilgili şarkısını ıslıkla çalan kahramanımız, yani oğludur. Babasının şarkısını, oğlunun ıslık çalışından çok sonra duyduğumuzdan, bu ortaklığı tek bir izlemeyle fark etmemiz neredeyse imkânsızdır.

"Trapezdeki Adam" *Bir Gecede Oldu* filmi için diğerlerinden farklı olarak iyi bir şarkıdır. Hem sözleri hem de nakaratla birbirine bağlanan farklı bölümlerden oluşması, hem toplumsal dayanışmayı ifade etmek için Capra'ya genel bir fırsat sağlar, hem de bu dayanışmanın (dörtlüğü söyleyen) her bireyin ve (nakaratı söyleyen) toplumun birbiriyle uyum içinde ve zevkle birbirini kutlayan sözler sarf ettiği bir dayanışma olduğunu netleştirir. Şarkının, masumiyetin ve

uysallığın bir erkeğin cazibesi ve hainliğiyle bozulmasıyla ilgili olması da manidardır. Shapely'nin asosyal hainliğinin şarkıya katılmamasıyla ifade edilmesi de bir o kadar manidardır. Otobüsteki topluluk neşeyle dayanışmasını olumlarken, Shapely bir gazetede Ellie'nin fotoğrafını görür ve oturduğu yerden geriye dönerek ona ve şarkı söyleyen Peter'a bakar. (Capra'ya göre şarkı söylemenin değeri tecrit edilmiş estetik gücünde değil, ahlaki ve toplumsal gücündedir; Capra'nın tecrit edilmişinden ne anladığı, neredeyse biteviye şarkı söyleyen ve şarkı söyleyiş tarzında estetik bir tarafı olmayan yol hırsız tiplmesiyle vurgulanır. Ancak onunki narsist bir seslendirmedir, kendi parçasını başkalarıyla birlikte söylemez; bu da duygusal bir hırsızlık biçimidir.) O halde neden otobüs şoförü tam şarkıya dahil olarak ellerini bir an için direksiyondan çekip nakarattaki "Oh-h-h" kısmını söylediğinde otobüs yoldan çıkar (ve buhrana sürüklenir)? Bunun ardından, annenin aklıtan bayıldığı anlaşılır. Buradaki fikir toplumun yoldan çıktığı, *çünkü* toplumun veya toplumu yönetenlerin işiyle iştigal etmeyi bunun neye yol açabileceğini hiç düşünmeden bıraktığı mıdır? (20'lerdeki muhteşem cümbüşün ardından, 30'ların o akşamdan kalma hali – döneme ait bir New York karikatürü Büyük Buhran'ı şöyle resmeder: Bir grup insan bir uçakta vur patlasın çal oynasın eğlenmektedir, ama uçak dağa çakılmak üzeredir.) Yoksa dayanışmaya gölge düşüren topluluğun şarkısının dışında kalanlar mıdır; şarkı söylemeyecek kadar yoksul olanlar, yani iyi niyetle yardımına koşulacaklar ve şarkıya katılmayacak kadar korkak ve bencil olanlar, yani topluma katılmayıp da seyirci durumunda kalanlar, korkutulup kaçırılması gerekenler midir? (Peter, daha doğrusu Ellie, bayılan annenin çocuğuna son on doları verir; daha çok paraları varmış, bu son paraları değilmiş gibi davranır. Peter da Shapely'yi bir başka mavalla korkutup kaçıırır.)

Böyle şarkı söylemenin bir tür üstbelirlenim olduğu söylenebilir. Bu şekilde düşünmemenin bir nedeni, Freud'un üstbelirlenim kavramının zihinsel fenomen formasyonunu, örneğin bir rüyadaki semptomların veya imgelerin formasyonunu tasvir etmesi olabilir; zira burada önemli olan, başka bir şeyin değil de *bu* semptom ya da imgenin ortaya çıkmasıdır. Yani? Filmdeki şarkı farklı olabilir, farklı söylenebilir ve farklı bir yerde olabilir miydi? Ancak burada tam

da *bunun* olmasından, burada ve böyle olmasından bahsetmek istiyorum. Üstbelirlenim, ortaya çıkışını adlandırmak için iyi bir terim; zira bu kavram, ortaya çıkışının ne ölçüde niyetin veya türün sonucu olduğunu, ne ölçüde belirli bir işlevin ve genel yapının sonucu olduğu konusunda peşin hüküm vermez.

Yine de, ele aldığımız türdeki gibi şarkı söylemenin belirleyici unsurlarından biri de, bence şarkı söyleme ile erkek arasındaki özel ilişki; erkeğin şarkı söylemeye istekli olması, kendini şarkıya tabi kılmaya hazır olması, kadına ne kadar uygun olduğunu gösteriyor adeta. Ayrıca, "İki Kişilik Bisiklet" ve "Beni Maça Götürsene" gibi açık alanların veya popüler eğlencelerin verdiği sosyal zevki çağrıştıran diğer üç dörtlülük şarkılar ile "Trapezdeki Adam" ve "Kırdaki Ev" şarkıları arasında ses düzeyinde karakteristik bir benzerlik olduğunu düşünüyorum. Esasen bu filmlerden daha eski olan, belki de bütün dünyada popüler Amerikan şarkılarının ilk örneklerini teşkil eden bu şarkılar, Amerikalılar için şarkıda popüler olanı meydana getirir: yani Amerikalıların birbiriyle buluşmasını sağlayan zemini. *Philadelphia Hikâyesi*'nde Dexter nihayet şarkı söyleme isteği hissettiğinde, bu itici kuvvet de şaşırtıcı biçimde teyit edilmiş olur. Şarkı söylemesinin, talebini bu şekilde dile getirmesinin gerekliliği, Tracy'yi, talebini halihazırda şarkısıyla dillendirmiş olan Mike'ın elinden almak zorunda kalmasıyla açıkça ve net bir biçimde gösterilir. Dexter, George'un gittiğini görmenin verdiği coşkuyla şarkı söyleme isteği duyar. Şatafatlı bir düğün masasına koşarak mumları birer birer süslemeden çıkarır ve çan gibi sallar. Bu şekilde çan sesleri çıkarırken, insanın aklına hemen bir sirki getiren, üç dörtlülük "Yılın En Güzel Gecesi" şarkısını mırıldanır. Dexter'in şarkıyı sözleriyle değil de genel geçer da-da-da'larla seslendirişinde, popüler olanın bu tınısı ve popüler bir eğlence biçimi vardır. Söz konusu olan sirke giden bir çocuğun duyacağı türden mi, yoksa palyaçodan kurtulan bir adamın duyacağı türden mi bir coşkudur, işte bunun bir önemi yoktur artık; ama bir cambazlık gösterisinin yolda olduğunu muştuladığı kesindir. Hayali çan sesleri, kapanış şenliğini başlatacak düğün müziğinin yolunu açar. Dexter'in tınısı popüler bir örnektir, Mike'ınki ise ("Gökkuşağının Üzerinde") karmaşık; bu sonuncusu, *Philadelphia Hikâyesi* ile ilgili değerlendirmenin sonlarına

doğru vurguladığım gibi, Amerika'nın milli özlemlerine hizmet eder: Hem farklı sınıflara mensup kahramanları şarkıda eşit kılar, hatta ince zevkler konusundaki hassasiyetlerini muhtemelen tersine çevirir hem de sinemanın popüler ile kültürlü ya da ağırbaşlı arasındaki ayrımı kırarak bu ikisini bir araya getiren modern eğlence tarzı olduğunu düşündürür.

TÜRÜMÜZÜN ÖRNEKLERİ arasında yalnızca *Korkunç Gerçek*'te kadın erkek için, onu memnun etmek ve bağlılığını sağlamak için şarkı söyler. (Marlene Dietrich ve Mae West de bu nedenlerle şarkı söylemişlerdi, ama onlar bu işi eski ya da müstakbel kocalarını düşünerek yapmıyorlardı. Irene Dunne'in erkeği için şarkı söylemesinin amacı da, daha sonra anlaşılabileceği üzere, kısmen budur. "*Görülen Dünya*'ya Devam"da Dietrich ve West'ten, keza Garbo'dan "evlilik dışındaki klasik imkânları kullanıyor" gibi görünen, "nüfuzlu ve yüksek sınıftan erkeklerle beraber olan kadın karakterler" olarak söz etmiştim; s. 206.) Dolayısıyla burada, erkek kadınla birlikte müziğin alanı içinde olduğunu, şarkı söyleyerek değil de kendisi için ve kendisine söylenen şarkıyı dinleyerek, beğendiğini belli ederek gösterir.

Kadının onun için seslendirdiği şarkı, filmin öne çıkan başka bir parçası, Dixie Bell'in "Rüyalarım Rüzgârla Uçtu Gitti"sidir. Birinci Bölüm'de bu performansına, yani erkeğin kız kardeşi rolünü oynamasına, onu ezelden beridir çok yakından tanıyormuş izlenimi vermesine ve böylelikle türün gereklerinden birini yerine getirerek ortak geçmişlerini inşa etmesine değinmiştim. Şarkısıyla dansı bir yandan Barbara Vance'e ve ailesine yöneliktir, diğer yandan Jerry'ye özel bir gönderme yapar. Sergilediği oyunun amacı hem Jerry'yi evi terk etmek zorunda bırakmak, hem de oradan çıkmanın bir yolunu bulduğu için sevinmesini, dahası zaten Lucy'yle birlikte gitmeyi her şeyden çok istediğini fark etmesini sağlamaktır. Lucy'nin bunun için bulduğu çözüm, görgü kurallarına fazlasıyla bağlı olan Vance'leri rahatsız edecek ama Jerry'ye cazip gelecek bir kimlik yaratmak olur: herkesten gizlenen, edepsiz bir kız kardeş.⁷ Jerry, hem Lucy'nin böyle bir gösteri sergilemeye cüret etmesinden hem de gösterinin içeriğinden elbette çok etkilenir. Onu takdir ettiğini açığa

vuran gülümsemeleri, Lucy'nin duygular konusundaki ustalığını onaylar; daha önce gece kulübünde Dan ile utana sıkıla dans edişini seyrederken yüzünde beliren o yüce ve soylu gülümsemeyi affettirir, yani bir bakıma bünyesinde barındırır.

Ancak Lucy manevi bir zaferden ya da intikamdan daha fazlasının peşindedir, zaten elde ettiği de bu olur. Aralarında cinsel açıdan bir yoğunluk, bundan ötürü de cinsel sorunlar bulunduğu fikri, Lucy'nin ortak geçmişlerinin enstest bir temeli olduğunu düşündüren gösterisiyle verilir. Ancak Lucy bu durumu düzeltme amacıyla, içindeki kız kardeşe eğitilmiş bir ses veya dans becerisi gibi bir hanımefendiye yakışır meziyetler yüklemeye kalkışmaz; bilakis Dixie Belle ile ortak bir tarafı olduğunu gösterir. Becerilerini ve eğitimini bir yana bırakmayı, tıpkı Dixie Belle'inki gibi yakışksız bir tarafı olduğunu ifade etmeyi istediğini gösterir. Yakınlık ile erotizmi bir araya getirerek ikisini de kurtarmış olur. Üstelik böylelikle bizatihi bir araya getirme olgusunu, yani birbirimize ihtiyaç duymamızı, yamyam olmamızı mazur gösterir. Böylece kültürünü, medeniliğini kullanarak medeniyeti oluşturan koşulları başarıyla gözler önüne serer.

Dolayısıyla Irene Dunne'in şarkısının ve dansının, kendinin ve hayali kocasının gizemini, dolayısıyla filmin gizemini teslim etmesine bağlı olduğunu söylersem, sanırım fazla ileri gitmiş olmam. Uygarlığın zevkleri için, Lucy'nin kendine yetmesini, karmaşıklığın zorunluluğuna karşı eğlenceli ama kabullenici tavrını mükemmel bir biçimde kullanmasını gerektirir bu. Hatta (en azından) insan bilincinin ikiliğine saygı duymasını; dünyayla cennet arasında kalmış, melek mi şeytan mı belli olmayan tuhaf bir yaratık, bir insan olmasının komikliğine saygı duymasını gerektirir. Performansının

7. Başka bir Leo McCarey filmi olan *Bir Zamanlar, Balayındayken / Once upon a Honeymoon*'da (1942) Cary Grant, Ginger Rogers'in canlandırdığı kadın karakterin başka bir yüzünü görür; bu kadının şaşırtıcı bir biçimde dans edebildiğine tanık olur. Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz. Robin Wood, "Democracy and Spontaneity: Leo McCarey and the Hollywood Tradition", *Film Comment*, c. 12, no. 1, Ocak-Şubat 1976. Yeniden evlilik komedilerinin büyüleyici ve yer yer de parlak olan, ama başarısızlığa uğrayan örneklerinden birinde, yani *Yeniden Beraberiz / Together Again*'de (Charles Vidor, 1944), New England'daki bir kasabanın son derece onurlu bir kadın olarak tanınan belediye başkanı (Irene Dunne) striptizci zannedilir.

hem şarkının ve rutinin dışında kalması, hem de bunun içsel derinliğinin farkında olduğunu göstermesi için, hem Dixie Belle'den farklı olduğunu hem de onunla dayanışma içinde olduğunu göstermesi gerekir. Buna bayağılığının sıradanlıkla kurtarılması diyebiliriz sanırım.

Şu âna dek bu farklı şeyleri bir araya getiren şarkı ve dansı hep kız kardeş yönünden ele aldım. Dixie Bell'in tarafından baktığımızda, Lucy kendini –tabii ki yalnızca Jerry'ye karşı– arkadaşlık etmek için evden uzaklaştırdığı kadın olarak ifade etmektedir. Kendini Jerry'ye üzerinde tutku ve şefkat ağları örebileceği bir alan olarak sunar, dolayısıyla sevdiği yeri arzulayabilir; ona kendisinin kim olduğunu hatırlatarak Jerry'nin bu olasılığı hatırlamasını sağlar. Kendini bu şekilde bir nesne olarak sunması, hem bir teklif hem de bir meydan okumadır. İkisinin de buna hazır olup olmadığı kesin değildir. Ancak Lucy'nin bu cüretkâr teklifinden geri dönüş yoktur ve Jerry'nin mekânı onunla birlikte terk etmesi kabul ettiğinin bir göstergesidir.

DUYGUSAL VE ZİHİNSEL, şiirsel ve felsefi bir perspektif ve uzlaşma olanağı için yine Connecticut'a gitmek gerekir. Ancak yolda da sorunlar eksik olmaz. *Âdem'in Kaburgası*'nda (tıpkı *Kadının Fendi*'nde olduğu gibi) çiftin oraya nasıl gittiğini görmeyiz; burası amatör bir filmin belli belirsiz sezdirilen uzantılarıdır adeta, yani sadece filmlerde bulunan bir yerdir. *Tehlikeli Bebek*'te Connecticut'a giden yol kazalar, tüyler, Dogberry'yi andıran bir şerif ve çalınmış bir arabayla kaplıdır. *Korkunç Gerçek*'te de yol yine yasa ihlallerini ve yolculuğa başlanan arabayı terk etmek zorunda kalmayı beraberinde getirir. Besbelli ki başka yerdeki dünyanın kendi kuralları vardır ve buraya girebilmeniz için yeni bir ulaşım tarzı, daha doğrusu yeni bir araç gerekir.

Patsy Hala'nın Connecticut'taki evine giderlerken Jerry, Lucy'yi bıraktıktan sonra şehre dönmek için ondan arabasını rica eder. Yolda giderlerken, kâh aşırı hız yapmaktan kâh arabadaki radyonun sesini fazla açmaktan, yani hepsi de araba sürmenin zevkini çıkarmaya çalışmaktan kaynaklanan ihlaller yüzünden durdurulurlar.

Tartışma devam ederken Lucy bu işin icabına bakar, frenleri devre dışı bırakıp bir hendeğe düşmesini sağlayarak arabasını o gece –örneğin dönüş için– kullanılmaz hale getirir. Böylece, Armand ile birlikte eve geldiği o ilk öğleden sonra Jerry'ye (ve bize) tasvir ettiği sahnenin farklı bir versiyonunu yeniden yaratmış olur. Armand'ın arabası kuş uçmaz kervan geçmez bir yerde bozulunca, bir motele sığınmaktan başka çareleri kalmaz; buna karşılık Lucy'nin arabası böyle bir yerde bozulunca, motosikletli iki polisten yardım görürler. Bir sonraki karede, Patsy Hala'nın evine giden yolun kalanını katederlerken, ikisini de motosikletlerin gidonları üzerinde görürüz; böylece bu araçların da, sözgelimi Cocteau'nun *Orpheus / Orphée*'sindeki motosikletler kadar mitolojik olduğunu fark ederiz. Connecticut kırları boyunca ilerlerlerken, Lucy sarhoş numarasını sürdürür. Gidon üzerindeyken oturup kalkarak komik bir polis sirenini harekete geçirir. Çok eğlenceli olduğunu söyleyerek Jerry'yi de kendine katılmaya çağırır, ama Jerry'nin oturup kalkmasıyla çıkan siren sesi daha ziyade bir yuhalamaya benzer. O anda, küçük oğlanların küçük kızları küçümsedikleri bir bölgeden geçerek, çocukluk ülkesine geri götürülmektedirler. Jerry bu yaşananların Lucy ile Armand arasında geçmiş olabilecek herhangi bir şeyden farklı olduğunu içten içe bilmiyorsa, burada olmayı hak etmiyor demektir. Korkunç gerçek, bu tür meselelerle ilgili gerçeğin yalnızca içten içe bilinebilmesidir.

(Son defa bir parantez açarak, bu polisleri, mutlu olmayı talep edecek kadar cesur çiftimizi gündelikliğin sınırından komik olanın cazibesine ulaştıran kuryelerden ziyade, yasalara sahip olduğu için sorumsuzca davranan zenginlerin özel isteklerini yerine getirmeye amade uşaklar olarak da görebileceğinizi söylemek istiyorum. Bu noktada, söz konusu görüşlerden birinin diğerine göre daha mitolojik olup olmadığını sormak istiyorum. İkisi de bütünseldir, dolayısıyla ikisi de diğerine açıklama getirebilir. Dolayısıyla, biri ötekini tamamen saf dışı bırakmadığı sürece, hayatlarımızın ikisine de bağlı olmadığı kanaatindeyim.)

Eve gece yarısına, yani evliliklerinin bitimine neredeyse bir saatten az bir zaman kala varırlar. Bunu tek değil de çift kapısı olan bir guguklu saatten anlarız; saatin kapılarından bir-iki guguk kuşu ya da yaratıklar, bakireler, şövalyeler ve zamanın ölüm olduğunu sim-

geleyen bir tırpan figürü yerine seken iki insan figürü çıkar. Bu da yine yalnızca filmde üretilebilecek başka bir mitolojik, sinemasal nesnedir. Patsy Hala hem onlara muratlarına erecekleri bir mekân hem de Lucy'ye buna uygun bir kostüm, ipek bir gecelik sağlar; Lucy'nin bu geceliği üstüne otursun diye sıkı sıkı bağladığını ve kıvrıldığını görürüz. Anlaşılan o ki Lucy'nin hem cesaretlendirilmeye ve otoriteye hem de bir erkekten ziyade bir kadına vermeye uygun talimatlara ve hazırlığa ihtiyacı vardır. Babasının yerine "Hala"sını görmemizin nedeni de bu olsa gerek; daha doğrusu, hikâyesinin bu bölümünde, söz konusu kadının halasının Patsy Hala olmasının nedeni de bu olsa gerek. *Tehlikeli Bebek*'te, hala (May Robson), leoparların çiftleşme sesini çıkarma konusunda hiç de fena olmadığını söyleyen arkadaşı Binbaşı Applegate'e "Kabalaşma, Horace" diyerek karşılık verir; buna karşılık Lucy'nin Patsy Hala'sı (Cecil Cunningham) muhtemelen bunu bir iltifat sayardı.

Connecticut'ta olaylar şöyle gerçekleşir. Lucy önce Patsy Hala'nın evde olmayışına şaşırıp numarası yapar, sonra da müthiş yorgun hissediyormuş gibi hoplaya zıplaya merdivenleri çıkıp yatağa gider. Jerry, Lucy'nin numara yaptığının farkındadır. Açıkça teslim olması, orayı hemen terk edemeyeceğine göre (ertesi güne kadar araba yoktur) bu işin nereye varacağını görmeye, biraz şüpheyile de olsa kendini Lucy'nin ellerine bırakmaya karar verdiğinin bir göstergesi olabilir mi? Vance'lerin evinde numara yaptığı sırada sarhoş olmadığını çoktan anlamış mıdır? Lucy'nin ailevi olanla erotik olanı kasten birleştirmesinin bununla bir ilgisi olmadığını, bu konuda hafızasının çok net olmasıyla ilgili olduğunu anlamış mıdır? Şüpheyile de olsa kendini onun ellerine bırakması, Vance'lerin evindeki gösterisini tamamladıktan sonra Lucy'yi dışarı çıkarışının devamı ya da teyidi gibidir. Bununla nasıl başa çıkılabileceğini, onları birlikte yaşadıkları hayata hangi yolun götüreceğini anlamaz; ama son performansını da gördükten sonra, Lucy'nin neler yapabileceğini kim bilir?

Bay Smith ortalarda yoktur, ama Patsy Hala'nın geceliğini kendine uyduran Lucy yatağın üzerinde kara bir kedi olduğunu fark eder. Görünüşe bakılırsa yeniden evliliklerinin, ilk evliliklerinde olduğundan farklı veya bunun yanı sıra yeni bir ilham kaynağı ya da totemi olacaktır. Lucy hayvanı yataktan uzaklaştırır. Kara kediyi



Jerry'yi Connecticut'a yeniden düşünmesi için çağıran Lucy, dakikalar akıp giderken, kâh çarşafın altında kâh kapı eşiğinde neredeyse tamamıyla açığa vurduğu cinsel heyecanı sayesinde, Jerry'yi düşünmeye kıskırtır.

kadın cinselliğinin geleneksel simgelerinden biri olarak düşünelim. O halde Lucy'nin kediye kışkırlaması temsil ettiği şeyden ötürü müdür, yoksa yalnızca bunu temsil ettiği için midir? – daha fazla evlilik simgesine gerek yok, gerçeği ön plana çıkmak üzere, der adeta. Düzgün kapanmadığından takırdayan kapı açılır ve bitişikteki odanın içi gözler önüne serilir. Jerry, evin bekçisinin ödünç verdiği gecelik entariyi giymiştir. (Bildiğim kadarıyla, biraz kadınsı giysiler, o ince ve çekici Cary Grant'i ilk defa burada biraz küçük düşüren bir durum olarak sunulur. Bir yıl sonra, *Tehlikeli Bebek*'te, Howard Hawks bunu en uç noktalara kadar taşıyacaktı.) Guguklu saat karşımızda ilk defa, yakın planda, 23:15'te çalar; evliliğin bitişine 45 dakika kalmıştır, yani boşanmanın önlenmesi için önlerinde 45 dakika vardır. Canlı figür ile otomat arası bu çocuksu figürler, saatteki bitişik kapılardan çıkar, birbirlerine paralel olarak seker, birkaç

mekanik adımla öne yürür, sonra yine sekerek geri döner ve son müzik sesleriyle kapanan kapıların ardında kaybolurlar. Saat, Alpler'deki dağ evlerine benzer ve bildiğimiz kadarıyla çiftimizin şu an içinde olduğu kır evinin bir replikasıdır.

Bitişik odalardaki ayrı ayrı yataklarında, yaşamları da paraleldir adeta, birbirine değmez; birlikte attıkları adımlar mekanik görünür artık; kendi tarafında, ikisi de bir an önce açılmasını beklediği takırdayan kapıya bakar. Kapı gerçekten de açılır, bunun üzerine birbirlerine bu tuhaf durum hakkında bir şeyler gevelerler. Jerry'nin sorunu anlamak ve kapıyı kapamak için yataktan kalktığı anlaşılır, Lucy yatağında kalır. Jerry hâlâ neyin eşiğin öbür yanına geçmesini sağlayacağını anlayamamıştır. Saat 23:30'u vurur ve guguklu saatin figürleri bunu kutlamak için dışarı çıkar. Yeniden yatağına dönen Jerry, kapının takırdayıp açılmasının nedeninin aralık duran penceresi olduğunu fark eder. Bunun üzerine penceresini tamamen açar. Bir nedenden ötürü, kapı iyice takırdasa da, açılmaz. Acaba gerçekten umutları rüzgârla uçup gitmiş olabilir mi? – Dixie Belle'in gece kulübündeki rüzgâr makinesinin aksine, Jerry'nin stüdyodaki rüzgâr makinesi üstüne düşeni yapamayacak mıdır? Lucy'nin de biraz yardımcı olması gerekir. Kapının kara kedi yüzünden açılmadığı anlaşılır; kedi önce önünde yatarak, Jerry pencereyi açtığında ise –müthiş komik bulduğum insansı bir hareketle– patisini yaslayarak kapının açılmasını engeller. Bu kedi, rahatsız edilmeden yaşama umudunun her an rüzgârla uçup gidebileceğini bilir. Bir süre sonra Lucy kedinin orada olduğunu fark eder ve tıpkı yataktan kışkıışladığı gibi kediye bir kere daha uzaklaştırmaya çalışır. Jerry ve Lucy'nin işbirliği sayesinde kapı bir kez daha açılır; bu defa Jerry'yi ellerinin ve dizlerinin üstünde yakalarız, muhtemelen anahtar deliğinden içeriği gözetlemekte ve rüyalarına açılan kapının önündeki engelin ne olduğunu keşfetmeye çalışmaktadır. Yatağa gömüldüğü sırada, Lucy'nin Jerry'nin kapının açılmasını istediğini keşfetmesi gayet adildir; zira Lucy'nin şarkısı ve dansı daveti, yenilenme olanağını açıkça ortaya koymuştur. Ama bu yenilenme nasıl meydana gelecektir? Reformcu ve devrimcilerin, yeniden başlamayı ve bir şans daha isteyen herhangi birinin sorusu hep budur. İkinci şansların, aşkinci mesihlerin ülkesi Amerika'da bile bu paradoks kaçınılmaz olarak ortaya çıkar:

Dünyayı (örneğin, bir evlilik durumunu) içindeki insanlar değişmedikçe değiştiremezsiniz, ama dünya değişmedikçe içindeki insanlar da değişmez. Evliliklerine geri giden yol ileri doğru giden, sanki ilkinden bile çok daha gizemli bir balayına giden bir yoldur. Platon'un *Parmenides*'inden bir sayfa açarak, içinde bulundukları sıkıntılı durumu metafizik bir diyalog halinde tartışılar. Yeniden evlilik türü filmler içinde yer alan en uzun ve aralıksız felsefi diyalogdur bu; tütün felsefi spekülasyon talebini, yani yeniden evliliğin ve dolayısıyla da evliliğin aynı zamanda düşünsel bir girişim olduğunun algılanmasına ilişkin talebini fazlasıyla karşılar. Söz konusu örnekte bu düşünsel girişim, başka birçok şeyin yanı sıra, değişimdir.

Final sekansındaki bu diyalogu tam olarak hatırlayamıyorum, bu nedenle de aşağıya olduğu gibi alıyorum:

(Kapı ikinci kez açılır.)

JERRY: Yarım saat sonra Bay ve Bayan Warriner olmayacağız artık...

Tuhaf, değil mi?

LUCY: Evet, her şeyin sen böyle hissettiğin için böyle olması tuhaf.

JERRY: Ne?

LUCY: Yani böyle hissetmeseydin hiçbir şey böyle olmazdı, değil mi?

JERRY: Ama her şeyi sen bu hale getirdin.

LUCY: Yo, hayır. Her şey, senin benim bir hale getirdiğimi düşündüğün gibi. Ben işleri bir hale getirmedi. Her şey eskiden nasılsa şimdi de öyle. Sen de eskiden nasılsan şimdi de öylesin. Yani bundan böyle hiçbir şey eskisi gibi olmayacak. İyi geceler.

...

(Kapı üçüncü ve son kez açılır.)

LUCY: Kafan iyice karıştı, değil mi?

JERRY: Hı-hı. Seninki karışmadı mı?

LUCY: Hayır.

JERRY: Ama karışmalı, çünkü hiçbir şey eskisi gibi olmadığı için her şeyin farklı olduğu konusunda yanılıyorsun. Her şey farklı, ama farklı bir açıdan. Sen hâlâ aynısın; bense ahmağın tekiydim, ama şimdi değilim. Yani, ben artık farklı biri olduğuma göre, sence de her şey yine eskisi gibi olamaz mı? Yalnızca küçük bir farkla.

LUCY: Ciddi misin, Jerry? Artık şüphelenmek yok mu?

(Jerry buna doğru dürüst bir cevap vermez, ama kapıdaki yalama olmuş kilidin kafasına takıldığını söyler. Lucy'nin bakışından güç

alarak bir sandalye kapar ve tokmağın altına yerleştirir, sonra da ikisini aynı odaya kitlediğini yeni fark etmiş gibi şaşırılmış görünür. Lucy gülererek yatağa uzanır.)

Platon'un *Parmenides*'inden bahsederken, şöyle bir bölümü düşünüyordum:

PARMENİDES: O halde, kendinden daha yaşlı hale gelen şey kendinden daha genç hale de gelir, tabii daha yaşlı hale gelecek bir şeyi varsa.

ARİSTOTELES: Ne demek istiyorsun?

PARMENİDES: Şunu demek istiyorum: Bir şeyin zaten farklı olan başka bir şeyden farklı olmasına gerek yoktur; farklıdır, ve farklılığı oluşmuşsa, farklı olmuştur; farklılığı oluşacaksa, farklı olacaktır; ancak farklılaşmakta olan için yakın geçmişte, gelecekte veya daha şimdi bir farklı olamaz – mümkün olan tek farklı oluşmakta olanıdır.

ARİSTOTELES: Bu kaçınılmaz.

Felsefe, merak sonucunda başlayabileceği gibi (böylece trajediyle ilişkisini ortaya koyar), argümanla da devam edebilir (böylece komediyle akrabalığını ortaya koyar). Zaman içinde kendisini bulan insan düşüncesine trajedi ve komediden muaf varlıklar gerekmez.

Jerry'yi Connecticut'a yeniden düşünmesi için çağıran Lucy, dakikalar akıp giderken, kâh çarşafın altında kâh kapı eşiğinde neredeyse tamamıyla açığa vurduğu cinsel heyecanı sayesinde, Jerry'yi düşünmeye kışkırtır. ("Neredeyse tamamıyla", çünkü hâlâ Jerry'nin hamle yapması gerekmektedir.) Felsefenin cinsel çekime dayanan temeli, esasen Platon'un bu meseleyi *Şölen*'de ele alış biçimidir. Daha önce bu vizyona Godard'ın filmleriyle ilişkili olarak değindiğimden,⁸ burada *Serseri Âşıklar*'daki tek bir bölüme dikkat çekmek istiyorum: Çiftin birlikte çarşafın altına girdiği, giderek soyutlaştığından okunması güçleşen, ama kesinlikle erotik bir anlamı olduğu sezilen sahne, Irene Dunne'in örtüyü üzerine çekerek Lucy'nin kaba cinsel heyecanına, keza felsefe dalgalarına işaret ettiği, bir dişi soyut izlenimle kuşattığı sahnenin ardıdır.

Arzu –ve bence endişe– belirtileri Jerry'nin başlangıçtaki, ne evde ne de Florida'da olmasıyla ilgili esrarengiz durumdan kaynaklanır. Eğer Jerry'nin derdi sahiden karşılıksız kalmış bir arzu, mace-ra yaşayarak giderebileceği bir tür tatminsizlikse, Lucy'nin kendini bu şekilde yeniden yaratması ona dengeyi düzeltme şansı vermektedir. Bunun karşılığında ödemesi gereken bedel aynı zamanda değişimin de bedelidir; onu farklı ve dolayısıyla da farksız kılacak (aksi takdirde *neyden* farklı olurdu ki?) bir hamleye ihtiyacı vardır. Nasıl yeniden evlilik evliliğin yerini alıyorsa, Jerry de kendi yerini alacaktır. (İnsanlar değişebilir mi? Yeniden evlilik komedilerindeki mizah ve hüznün, bu soruya verecek iyi bir yanıtımız olmayışından kaynaklandığı söylenebilir.) Jerry'nin evliliğini dengeye oturtmanın bedelini değiştirerek ödemesi gerektiğinden söz etmiştim. Bunu, Jerry'nin evlilikte özgürlük olanağını inşa etmek için ortadan yok olma saiki olarak görüyorum: Jerry bu özgürlüğü yeniden evlilik vasıtasıyla bulmak zorunda kalacaktır. Bu da, *Korkunç Gerçek*'in sonunda, Jerry'nin evlilikteki cinsel dengesizliği artık kadının suçu olarak göremeyeceği anlamına gelir.

Bu noktaya şu şekilde ulaştım: Öncelikle, hikâyelerinin bildiğimiz kısmının başlangıcında, ikisinin de birbirine karşı elinde tuttuğu cinsel bir koz vardır. Jerry'nin "eşlerin bilmediği" sözlerindeki gizem hemen bunu çağrıştıır, eve dönüş kucaklaşmasının bölünmesinin ardından birbirlerine hiç dokunmayışlarıyla da teyit edilmiş olur (yalnız, daha önce değindiğim kız kardeş gösterisinin sonunda el ele tutuşmaları hariç, bu da zaten teatral bir gösterinin ardından gördüğümüz türden bir çıkıştır); filmin sonunda ikisinin de kapının çıkardığı zorluklarla baş etmek durumunda kalması da bu türden bir düşünce silsilesine gayet uygundur. Ayrıca, bana göre Lucy'nin kız kardeş rolüne bürünmesine neden olan, yalnızca Jerry'nin Barbara Vance üzülmesin diye dairesindeki kadının kız kardeşi olduğunu söylemesi değildir; bu rol aynı zamanda bu açıklama ya da mazerete verilmiş bir yanıtır, bu yanıtın isabetli bir biçimde gerçekleştirilmesidir. Bu varsayımlar beni şöyle düşüncelere yöneltiyor.

Lucy'nin gösterisi, Jerry'nin Lucy'yi kız kardeşi ilan etmesini, *onun* iyiliği için ortaya atılmış bir açıklama veya mazeret; birbirlerine inançlarını ve inanca inançlarını kaybetmeleriyle ilgili bir ifa-

de, cinsel diyaloglarındaki bir kaybın ifadesi olarak ele alır. Akrabalığı ve arzuyu bir araya getiren şarkısıyla dansı ise Lucy'nin bu bahaneyle verdiği cevaptır. Bu cevabı aşağı yukarı şöyle tercüme edebilirim: Tamam, meselenin ne olduğunu anladım. Birbirimizi ezelden beri, en başından beri tanımamızdan ve birbirimize eşitliğin ve karşılıklılığın ne olabileceğini gösteren ilk kişiler olmamızdan doğan bir sorununuz var. Eğer bu kız ve erkek kardeşler olmak anlamına geliyorsa, o kadar da kötü olamaz. Kendimizden uzaklaşmanın sırası değil; aramızdaki doğal yakınlığı inkâr etmeksizin, aynı zamanda birer yabancı olduğumuzu, ayrı ve farklı insanlar olduğumuzu kabul etmemiz gerekiyor; enesteliğimizi sembolik, mecazi düzeyde tutmamız gerekiyor; zira bu şekilde, bize dayatılacak gerçekliğe dönüşmeksizin bizi birleştirir. Kardeşin olmamın, anlaşıldığı üzere, şimdiye kadar olduğumu düşündüğün kişiden ziyade bir yabancı olduğum anlamına geleceğini göstereceğim. Gözlerinin önünde değiştim, kendimden farklı ve dolayısıyla da farklı olmayan bir hale geldim. Bunu görmek için karşılığında sen de dönüşüm geçirmek zorunda kalacaksın. Aslında burada rüzgâr efekti var, ama hayal gücünü kullanman gerekecek.

Böylece Lucy kendini yaratır, kendini yeniden yaratır; başka bir deyişle kendini Jerry'nin kafasındaki imgeye göre yaratır, ama Jerry kafasında böyle bir imge olduğunun ya da olabileceğinin farkında değildir. Filmin ikinci sekansında, sadakat hakkında söyleyeceği cümleleri hazırlarken, "Evliliklerdeki genel sorun, insanların sürekli aslında olmayan şeylerin olduğunu hayal etmeleri," der. Daha sonra, asıl sorunun hayal gücünde değil de çoğu insanın hayal gücünü kullanma biçiminde, hayal gücünü hiç düşünmeye çaba harcamadan şüphe üzerinde ilerletmesinde olduğu anlaşılabacaktır. Bu da olsa olsa farsa, inancın olumsuzlanmasına neden olur.

Lucy "Kafan iyice karıştı, değil mi?" diye sorarak, Jerry'yi bu felsefe üzerine kafa yormaya çağırır. "Hı-hı. Seninki karışmadı mı?" Jerry'nin dürüstlüğü bir daveti, son bir şansı daha hak etmektedir. "Hayır," diye cevap verir Lucy. İşte Jerry'nin ihtiyacı tam da bu netliktir. Kafasının karışmasının nedeni, Lucy'nin kafasının karıştığını düşünmesidir ve ikisi için de net bir bakış açısı sunamadığından kendini yetersiz hissetmektedir. Ama Lucy bütün bunlara

rağmen netse, iş başkadır. Jerry değişmek, farklı olmakla ilgili kafa karışıklığını kelimelere döker, kendini aşk terapisine açar.

Gece yarısı olur. Guguklu saatteki figürler komedinin bu saati-ni kutlamak için paralel yollarından sekerek çıkar. Yine sekerek içe-ri girmek için geri döndüklerinde, erkek figür zaman mekanizma-sından diğer düzeneğe çekilir ve kız olanın peşine takılıp eve onun kapısından girer. Evlilik kapısının kapanma efektini veren bir doğa eylemi olan rüzgâr herhangi bir mekanizmanın işi değildir. Bunun için hayal gücümüzü kullanmak zorunda kalırız.

Bu son bizden özellikle gördüklerimizin çiftin ulaştığı bağışla-ma haline nasıl vardığını tahayyül etmemizi bekler. Connecticut'ta, geri dönüş yolu Jerry'nin şüphelerle kaplı olduğunu söylediği Reno yolundan geçilerek bulunacaktır. *Kadının Fendi, Tehlikeli Bebek* ve *Korkunç Gerçek*'te, boşanmadan dönüş yolunun keşfi bariz bir bi-çimde bağışlamaktan geçmektedir; *Cuma Kızı*'nda bağışlamanın yerini filmdeki adıyla tehir etmek alır. *Philadelphia Hikâyesi*'nde Tracy'nin "bırak mazi mazide kalsın" diyen George'un bu fikrini be-nimseme biçimi, geçmişte bırakıp aynı veya farklı bir baş-langıç yerinden yeni bir başlangıç için geleceği temizleme şeklinde bir bağışlama yorumunun kabulüdür. Yeri geldikçe, yeniden evlili-ğin bir şartı olan bağışlama eyleminin intikamdan vazgeçmek anla-mına geldiğine işaret ettim. Tracy George'dan intikam almaktan vaz-geçince, onun için hiçbir şey kalmadığını görür. Birinci Bölüm'de, bir romantik komedinin sonuna ilişkin deneyimi, geçişi gerektiren bir unutmama meselesi olarak ele almış; bunun adeta bir dünyadan (ha-yal dünyasından) diğerine geçiş olduğunu, rüyadan uyanmaya ben-zediğini belirtmiş; kendini böyle film izlemenin etkisinden kurtul-manın doğal bir yolu olarak sunduğunu söylemişim. *Philadelphia Hikâyesi* üzerine düşünürken *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nı örnek vere-rek, bu unutmanın neye benzeyebileceğini göstermeye çalışmışım. Emerson ve Thoreau bu deneyime geçişi şafak olarak nitelendirir, ben de burada aynı anlamda kullanıyorum. İntikamın üstesinden gelmeyi sağlayan değişiklikler sayesinde kazanılan yeni bir başlan-gıç, yeni bir yaratılış, masumiyet, Nietzsche'nin *Zerdüş*'ündeki fi-kirlerin bir uzantısıdır. "On Makavejev On Bergman"da benzer bir noktada "Üç Başkalaşım" bölümünden şu sözleri alıntılamışım:

"Tin'in üç başkalaşımından söz ediyorum sizlere: Tin'in nasıl deveye dönüştüğünden, devenin nasıl aslana ve nihayet aslanın da nasıl çocuğa dönüştüğünden söz ediyorum. Pek çok şey vardır tin için ağır olan; o tin ki, kuvvetlidir, dayanıklıdır ve onurlandırmayı da içerir: Onun gücü ağır, en ağır olanı ister... Kendi için özgürlük ve görev karşısında bile söylenebilecek kutsal bir Hayır yaratmak: Bunun için kardeşlerim, aslan gereklidir... Neden gereklidir yırtıcı aslanın çocuğa dönüşmesi? Masumiyet demektir çocuk, unutmak, yeni bir başlangıç, bir oyun, kendiliğinden dönen bir tekerlek, bir ilk devinim, kutsal bir Evet demektir." Ağır evliliklerin develerini gördük, onları aşağılayabilen aslanları da. Evliliğe denen komik bir Hayır, farstır. Ele aldığımız filmlerinse komik bir Evet sunduğu fık-rindeyim.

Nietzsche'nin çocuk olma ve intikamın üstesinden gelme görüşü, zamana dair yeni bir görüye ulaşmaya, daha doğrusu zaman karşısında yeni bir duruş sergilemeyi başarmaya, Bengi Dönüş'ü kabul etmeye bağlıdır. İşte burada, *Korkunç Gerçek*'in son karesinde, çocuğu andıran iki figürün zamanı yeniden mesken tutmak için bir saat eve, bir zaman yuvasına döndüğünü ve var olduğu sürece de döneceğini görürüz. Friedrich Nietzsche ve Leo McCarey arasında kurduğum bu bağlantı nasıl olur da rastlantı olamaz? Veya nasıl olur da rastlantı olur?

Aradaki bağlantıyı kabul etmek için iki önermeyi kabul etmeniz yeter: Nietzsche de McCarey de özgündür, ikisi de gayet iyi bildiği ve istediğini yapabildiği bir alanda çalışmıştır; ve bu meselelerle ilgili birtakım hakikatlerin, zaman ve çocukluk, bağışlama ve intikam duygusunu yenme, bedeninin ve ruhun sürekli ihtiyaçlarını (kişinin hareket ve saiklerini, coşkusu ve her zamanki halini, cinselliğini ve sevdiklerini) kabullenme ile ilgili kavramların bir araya geldiği yerde, kişinin kendisiyle ilgili hakikat olduğunu keşfeder. Ne keşfedersek keşfedelim, bunlar korkunç gerçekler olacaktır; kendimizle ilgili hakikatleri bulmak ve dillendirmek bu kadar meşakkatli olmazdı yoksa.

Kendi deneyimime başvurduğumda, evliliğin kapalı kapılarına doğru ilerleyen bu yolda, incelediğimiz filmlerin tahayyül etmemizi istediği evlilik hayatını örnekleyen bir an olduğunu görüyorum.

Söz konusu imgenin, bu filmlerin daha önce şenlik olarak nitelediğim hayata karşı özlemlerini örneklediğini; yalnızca komedinin sonunda yer almadığını, baştan sona karakterinin bir parçası olduğunu düşünüyorum. Bu noktada aklıma, Jerry'nin Lucy'nin randevusunu engellemek için harekete geçtiği, ama kendini hoş bir resitalin ortasında bulduğu müzikal sekansının (10. sekans) sonu geliyor.

Bu tür filmlerin pratiğinden, kapının açılmasıyla piyanonun önünde bir anda Lucy'yle karşılaşmamızın, onun nihayetinde erotik bir yaşam biçimine dahil olmadığını ama nihayetinde erotik olduğunu gösteren şaşırtıcı bir ifşa ânı olarak değerlendirmeyiz. Öyleyse Jerry'nin kendisini, kontrolünü aştığını hissettiği şey öncelikle, (her kim olursa olsun) açıkça ikincil bir konumda bulunan şan hocasından ziyade, Lucy'nin (söylediği ne olursa olsun) şarkı söylemesidir. Lucy'nin buradaki performansı Jerry'yi her halükârda yere serer. Bunun haricinde, her yerde Jerry'nin kendine güveni tamdır. Lucy'nin kız kardeş gösterisindeki stratejisi, Jerry'nin, hoş bir resitalde herkesin gözü önünde hanımefendilere yaraşır bir biçimde bu duruma gayet uygun bir şarkı söylemesi ile, özel bir alanda hiç olmayacak bir parçayı hiç olmayacak bir biçimde seslendirmesi arasındaki bağlantıyı kurmasını gerektirecektir. Kapalı kapılar ardındaki evlilik hayatını, bir romans –hayatın gündelikliğine, günlük tekrarına, keza kendi şenlik olanağına ilişkin– bir macera olarak evliliği örnekleyen, Jerry'nin kendisini şaşkına çeviren bir resitalde göze batmamaya çalıştığı ama nihayetinde kendisini bir sehpa ve sandalyeyle birlikte yerde bulduğu sırada yaşadığı rahatsızlığa Lucy'nin tepki verdiği andır. Jerry'nin düştüğü bu hal Lucy'de bir gülme isteği uyandırır, şarkısını bitirene kadar bu isteği dizginleyemez; diğer yandan söz konusu istek Lucy'yi şarkısını gülererek bitirmeye iter ve kapanış kadansı bir kahkahaya dönüşür. Kahkaha ve şarkının birbirine dönüştüğü an çıkan ses, bence bu komedilerdeki evlilik diyaloglarının özlem duyduğu sestir. Lucy'nin Patsy Hala'ya, Jerry'yle birlikte ne çok güldüklerini söylediğini duymuştuk. ("Kız kardeş" numarasına başlamadan önce, Jerry'yi dairesinde ziyaret ettiğinde, Lucy'nin ona söyleyeceği tek bir şey vardır: Biraz sonra Jerry'nin yıllar önce onun için yazdığı şiiri okuyacak ve Jerry'yi güldürecek-tir.) Müzik dinletisinin olduğu sahnede bu gülüşlerden birine tanık

338 MUTLULUĞUN PEŞİNDE

olma ayrıcalığına erişiriz. Karşımızdaki prenses ne gülmeye isteksizdir ne de gülemeyecek durumda; aslında genellikle gülmenin eşiğine kadar gelmiş gibi görünmektedir. Her ne kadar zaman zaman bunun için Lucy'yi belinden kalemle dürtecek hale düşse de, yalnızca bu adam onu güldürebilir. Bu belki babasının krallığının yarısı bile etmez; ancak Jerry ondan istediği için, kendini verecek kadar değerli olduğunu düşünür bunun.

Üniversitede Sinema Araştırmaları

CİDDİ, insancıl sinema araştırmalarının yapılmasına itiraz eden birinin saygı görmesi mümkün mü? Beşeri bilimler, hem gramer açısından hem de kurumsal olarak, çoğuldur. Bir bilgi türünü kastederek "beşeri bilimleri" tekil olarak kullanan tek bir yazar var bildiğim, o da Thoreau. *Bir beşeri bilim* tabirini kullanması tipik mübalağasının bir parçası; beşeri bilimlerin hem –nasıl bilimler bilimin bir parçasıysa– hep birlikte tek bir şey olduğuna, hem de bilimin dallarından ayrı bir bilgi dalı olmadığına, esasen kutsal olandan (veya her halükârda kutsal sıfatını hak eden şeyden) ayrı düşünülmemeyeceğine işaret eder. Gelgelelim beşeri bilimlerin çoğul haline gönülsüz razı olan bizim gibi normal insanlar için, sinemanın beşeri bilimlere uygun bir nesne veya konu olmadığı iddiasına inanmanın imkânı var mıdır? Günün birinde hepimizin istediğimiz her alanda başarılı olacağımızı; bir gün bunu ertesi gün şunu yapacağımızı; sabah avlanacağımızı, öğleden sonra balık yakalamaya çıkacağımızı, akşam sığır yetiştireceğimizi, yemekten sonra da eleştiri yapacağımızı vaat etmemişler miydi bize? Üniversite bu işlere pek de uygun bir yer değilse, anlatılanların hepsini birer mesel gibi görebiliriz. Bizim kültürümüzde üniversite, bugün bir şey öğretip yarın başka bir şey öğrenmemize, sabah bir şeyler yazacak kadar vakit avlamamıza, öğleden sonra boş bir projektör yakalamaya çıkmamıza, akşam projelere para yetiştirmemize ve bir seminerden sonra eleştiri okumamıza olanak tanıyan yer değil midir? Bunlar kimilerine ütöpik faaliyetler gibi gelmeyebilir, ama bu özel kopukluktan zevk alanlar için neden cezbedici olmasın ki?

Ciddi bir sinema eğitimi vermek veya almak gerekir mi yoksa gerekmez mi sorusu, müfredatla ilgili olarak gündeme getirildiğinde, kolay kolay cevaplanamayan eğitici bir soru haline gelir. Zira bu durumda insan sinema eğitimi almanın bedelini nasıl ödeyeceğini düşünmek zorunda kalır; yani çoğumuz, sinema okumak uğruna ne okumaktan vazgeçmeye razı olduğumuzu ve öğrencilerimizin ne okumaktan vazgeçmelerine razı olduğumuzu düşünmek zorunda kalırız. Bu durum da bizi tercih yapmaya götürür. Böyle tercihler yapma konusunda özel bir sıkıntı yaşamıyorsanız (daha en baştan bu işi hayatınız boyunca yapmayı seçmiş veya yakın bir zamanda kariyerinizde değişiklik yapmaya karar vermiş olabilirsiniz), benim bu tercihlerle ilgili sıkıntılarım size alakasız gelebilir. Bu durumda, gezip gördüklerini anlatma konusunda bir yabancıya tanıdığınız ayrıcalığı bana da tanımanızı rica edeceğim.

Müfredatla ilgili sözlerime, incelemeye değer bulduğum iki metinden bazı alıntıları sıralayarak başlamak istiyorum. Yine benzer meseleleri ele aldığım daha eski tarihli bir kitabımı (*The World Viewed*) vaktinden evvel bitirmek zorunda kaldım ne yazık ki; zira Robert Warshow'un *The Immediate Experience*'inin (Doğrudan Deneyim) bana neler katabileceğini, ayrıca Walter Benjamin'in denemelerinde—özellikle de "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı" başlıklı denemesinde—daha nelerden bahsettiğini zamanında fark etmiş olsaydım bunlardan ne kadar yararlanabileceğimi, ve iki yazara da teşekkürlerimi sunma fırsatı yakalayabileceğimi daha anlamamıştım o zamanlar.

Gerek Benjamin gerekse Warshow, sinemayı bir yandan yüksek sanat, diğer yandan da kitle toplumu deneyimi açısından incelemeye değer bulur. Ayrıca ikisi de tekrarlamaya ya da yeniden keşfetmeye müsait bir konuda hemfikirdir: Sinemanın bir sanat olup olmadığını sormak ya da söylemek zaruriyse de, bundan önce başka bir soru sormak gerektiğini düşünürler. Benjamin'e göre "temel soru, fotoğrafın [ve dolayısıyla sinemanın] icadının sanatın doğasını bütünüyle dönüştürüp dönüştürmediği sorusudur"; Benjamin'in olumlu cevabı, insan duyularının, insanın duyuusal deneyiminin dönüşümüne işaret eder. Warshow ise daha önce geldiğini düşündüğü soruyu bir şart cümlesiyle ifade eder: "Aslına bakarsanız filmler hâlâ sanatın

gayrimeşru çocuklarıdır; nihayetinde meşrulaştırılmaları gerekiyor, onları kabul edecek sanat hanesini de değiştirmek gerekecektir."

Farklı konuları inceledikleri gerekçesiyle, birbirinden bu kadar farklı iki yazar arasında bağ kurmama itiraz edilebilir. Benjamin genel anlamda sinemadan ve sinemanın "dünya tarihiyle" ilişkisinden bahsetmekte; dünya tarihini de "gerçekliğin kendini kitlelere, kitlelerin de kendini gerçekliğe göre ayarlaması", yani uçsuz bucaksız bir süreç olarak görmektedir. Buna karşılık Warshow filmlerden, genellikle de tek tek filmlerden, ve tekrar tekrar vurguladığı üzere filmlerle ilişkisinden, *kendi* deneyimi ve *kendi* gerçekliği ile filmler arasındaki ilişkiden söz etmektedir. Ancak böyle bir itiraz, iki yazar arasındaki daha büyük ve daha şaşırtıcı bağlantıları gözden kaçırmamıza yol açar.

"Çağdaş yaşamda kitlelerin öneminin giderek artmasına" Warshow ve Benjamin'in karşıt açılardan baktıkları doğrudur. Warshow meseleyi şu soruyla formüleştirir: "Kitle kültürü dünyasında deneyimimizin [yani kendimize ait sayabileceğimiz her türlü deneyimin] işlevini nasıl geri kazanacağız?" Kendisinden daha emin görünen Benjamin, Warshow'un sorusunu belki de "gerici" ya da "yüzeysel" bulurdu. Ona göre "kitle, sanat eserlerine yönelik her türlü geleneksel yaklaşıma yeni bir yapı kazandıran bir matristir", "sayısı fazlasıyla artmış olan katılımcılar kitlesi, katılımın tarzında bir değişikliğe yol açmıştır". Benjamin, "yeni katılım tarzının ilk olarak rezil bir biçimde ortaya çıktığını" söyler. ("Kitlelerin dikkatlerini dağıtacak bir şey aradıkları, buna karşılık sanatın da izleyicinin dikkatini toplamasını talep ettiği, herkesin bildiği bir sözdür.") Ama bu bilindik söz ve bu rezil görünüş kafamızı karıştırmasın: Dikkatin böyle dağıtılması doğru çözümlenirse, sinemanın, günümüzde sanatın her alanının benimsendiği şekilde benimsendiğine dair bir işaret olarak görülebilir; bunun da sinemanın "bir sanat eserinden beklenebilecek olanı", yani "gerçekliğin doğrudan görüntüsünü" sunmasına olanak sağladığı düşünülebilir. Bir araç olarak sinema bu beklentiye karşılayacaktır, çünkü sinema eserlerinin maddi koşulları –özellikle de bünyeleri gereği çoğaltılabilir olmaları (fakat bunu aslında röprodüksiyon kavramının filmlere uygulanamayışı olarak görmek gerekir; zira çoğaltılmaz, kopyalanırlar)– filmleri geleneksel sanatların

eselerinin fiziksel biricikliğine yüklediği değerden, Benjamin'in "aura" dediği şeyden azat eder. Dolayısıyla sinema, sanat eserlerinin eskiden kutsal sayılan ritüel ve kült değerlerini "teşhir" eder, önemsizleştirir, hatta paramparça eder. Sinema tarihsel olayları sınama, inceleme ve *sunma* fırsatı sağlayan bir konum yaratır. Benjamin, bu konumu sağlayanın sinemanın gizli "politik önemi"; yani faşizmin boşa çıkarmaya, komünizminse düzenlemeye çalışması gereken önem olduğunu düşünür.

Ne var ki, Benjamin'in güveniyle Warshow'un kaygısı, sinema ve sanat kavrayışlarındaki bir farktan ziyade, yazdıkları dönemin tarihsel koşullarıyla ilgili farklardan kaynaklanmaktadır. Bu koşullardan biri nispeten evrenseldir: Benjamin, alıntılıadığım yazıyı yazdığına, Stalinizm başlığı altında toplanan meselelerle yüzleşmek zorunda kalmamıştır. Buna karşılık Warshow Stalinizmi, "ondan etkilenenler için çağımızın en önemli deneyimi" dediği deneyimi adlandırmak için kullanır; Warshow "Birinci Dünya Savaşı ve sürgün deneyimi önceki kuşağa ne ifade ediyorsa, Stalinizm de bizim kuşak için aynı şeyi ifade eder" der. Bu koşullardan ikincisiyse nispeten bireyseldir: Açıkça Amerikan kültürünü temsil eden Warshow, iddiasını yüksek sanatla ilişkilendirircesine, Henry James ve T. S. Eliot adlarını zikreder; oysa Weimar'ın temsilcisi olan Benjamin'in kültürünün yüksekliği bir açıklamaya gerek bırakmayacak kadar barizdir. İkisi arasındaki ilişki ve bana verdikleri cesaret, paylaştıklarını düşündüğüm üç bağlılık doğrultusunda sıralanır: Öncelikle, ikisi de kendisini sinemanın (bazı filmlerin, bazı iyi filmlerin) yarattığı kitle tepkisinden muaf tutmayı reddeder. İkincisi, her ikisi de sinemanın eleştiri ve estetik açısından özel bir sorunu, devrimci bir sorunu ortaya koyduğunu iddia eder; hatta bana kalırsa bu soruna katkılarını da aynı şekilde netleştirirler. Warshow eserlerinde bir "sözdağarı" keşfetmekten, Benjamin ise "[birtakım kavramları] sanat teorisine... kazandırmaktan" söz eder. Warshow "konunun karmaşıklığına uygun olmaya başlayacak, hem sanatın hem de popüler kültürün iddialarının hakkını verecek, izleyiciyle konu arasındaki temel ilişkiyle bağlantıyı... koparmayacak" sözcükler arar; Benjamin kavramlarının "Faşizmin amaçları açısından tamamen işlevsiz ... [ama] sanat politikasına dair devrimci taleplerin formülleştirilmesi açısından"

çok işlevsel" olmasını amaçlar. Üçüncüsü, her ikisi de sözlerinin Warshow'un "filmlerin meşrulaştırılması" dediği şeye hizmet etmesini hedefler. Benjamin bu şekilde konuşmaya yanaşmaz, ne de olsa meşruluğu sadece ilerici, kolektif bir tepki sağlayacaktır. Ancak tıpkı Marx gibi, sözlerine "kehanet" kabilinden bir değer kazandırmayı amaçlar ve Benjamin'in filmle ilgili kehaneti meşrulaştırmadır.

Böylece bu saptamaların bir araya getirildiği konferansın açılış gününde ortaya koyulan ilk soruya geliyoruz: "Bir lisans müfredatında sinema araştırmalarının aslı bir yeri olmalı mıdır?" Daha da önemlisi, ikinci günün konuları arasında, açılıştaki gördüğüm bu üstü kapalı kuşkunun yeniden ortaya çıkışına geliyoruz: "Sinema araştırmaları meşru bir akademik çalışma alanı olarak yeni yeni yer ediniyor."

Burada esasen farklı, hatta bambaşka bir konu olan öğretimden ziyade müfredat oluşturma olanağına katkıda bulunmayı kastettiğimi vurgulamak isterim. Müfredat oluşturma olanağı derken, taraflar açısından makul ve değerli bir amaç doğrultusunda yapılacak çalışmalara kendini adanmış bir eğitmen ve öğrenci topluluğu oluşturma olanağından bahsediyorum. Bu hedef yeniden tanımlamaya açık olmalı, ama yalnızca hedefe giden yolu katetmeyi sağlayan düzenli ve mantıklı bir söylemin yöntemleri aracılığıyla. Üniversite bugün artık her neyse ve ne haline gelmiş olursa olsun, bir kurumu üniversite yapan –pratiğiyle bunu başaramasa dahi– bir müfredat fikrine bağlı olmasıdır. Sinema eğitimi ve öğretimine dahil edilen her şeyin sadece bir üniversite müfredatı dahilinde meydana gelebileceği veya gelmesi gerektiği, keza bir müfredat dahilinde meydana gelen her şeye eğitim ve öğretim denebileceği söylenemez. Müfredatın güzelliği, öğretimin görece yokluğunda da bir biçimde var olabilmesi, yani bir şekilde müfredat dahilinde bir şeylerin öğrenilebilmesidir. Müfredatın hangi açılardan çirkin olabildiğini ise gayet iyi biliyoruz. Bunların içinde en tehlikeli olanı üniversitenin öznelini kutsallaştırma eğilimi, inceleme konularını tekrar tekrar kültleştirilmesi, Nietzsche'nin sıkıntıyla "Erdem Kürsüleri" dediği şey haline getirmesidir.

Müfredatın yetersizlikleri bana o kadar sık hatırlatıldı ki, ders programının güzelliğini daimi bir esin kaynağı olarak gören bir öğretmenin birkaç satırına başvurma ihtiyacı duydum. İşte F. R. Lea-

vis'in *English Literature in Our Time and the University* (Günümüzde ve Üniversitede İngiliz Edebiyatı) adlı eserinin giriş bölümünden iki cümle: "Bu konularla ilgilenenlerin çoğu, Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Cambridge'de şeref payesi sınav sisteminin kurulmasının önemli bir tarihsel olay olduğunu büyük olasılıkla bilir. Yine de, köklü bir İngiliz üniversitesinde, "insani eğitim" olarak değerlendirilen Klasik eğitime rakip olarak İngiliz Edebiyatı'nı eleştirel bir gözle inceleme fikrinin zamanında küçümsenerek reddedildiğini hatırlamak giderek güçleşiyor." Hayatımı idame ettirmek için ders vermeye başladığım ilk zamanlardan bu yana pek çok müfredat savaşı gördüm, bir sürü müfredatın küçümsenerek reddedildiğine tanık oldum. Belki de bu yüzden, artık hiçbir düşünceye, üniversitelerdeki bu tür değişimleri tarihsel olaylar olarak görecektik kadar körü körüne bağlanamıyorum. Dolayısıyla, müfredat meselelerinin bir eğitmen için bazen ölüm kalım meselesi olabildiğini ya da böyle görülmesi gerektiğini bir an için unutmuş olmaktan dolayı ayıplanmak bana arındığımı hissettiriyor.

Leavis'in İngiliz edebiyatına ve eğitime inancı, bir ders programının ne olduğunu düşünürken bana kılavuzluk eden iki noktaya ulaşıyor. (1) Bir program oluşturma niyeti ve fırsatı varsa, en iyi program ancak pratikle, yani belirli bir grup insanın deneyimiyle ve bu programın uygulanacağı belirli bir ortamda keşfedilebilir. Burada Leavis'in söylediklerine katılıyorum. Ayrıca, bir müfredat önerisi kaçınılmaz olarak sadece kehanet kabilinden bir değer taşıyacağı için, öneriye duyulan inanç ne kadar büyükse, bu kehanetin de o kadar isabetli olacağını düşünüyorum. (2) Bana yol gösteren ikinci nokta da şu: Elinizde sevecek ve söyleyecek bir şeyleri olan ve hem sevgisini gösterebilen hem de düşündüklerini aktarabilen öğretmenler olduğu sürece, müfredatı bir anlığına unutma lüksüne sahip olursunuz. Bu tür öğretmenlerin ağzından çıkan her şey eğitimin bir parçasıdır. Ayrıca, bazı kitapların okunması da yine eğitimin bir parçasıdır.

Bu iki nokta (ya da sav), sinema araştırmaları konusunda, saygıdeğer bulacağınızı umduğum bir soruya zemin hazırlıyor. Sinemanın meşruluğu meselesini, anlayabildiğim ve paylaşabildiğim ölçüde, böyle görüyorum. Derste okuttuğum kitapların onlar hak-

kında söyleyeceğim her şeyden daha iyi olduğunu düşündüğümünden, belki de bir öğretmenin en önemli ve değerli tarafının öğrencilerinin önüne böyle kitaplar koyabilmesi ve yetişkin bir bireyin bunları ciddiye alıp almamasının kendine kaldığını gösterebilmesi olduğuna inandığımdan, dahası öğretme yeteneğinin de diğer yetenekler gibi ender görüldüğünü bildiğimden, soracağım soru şu: Sinema kötü bir şekilde öğretilmeye değer mi? Şunu demek istiyorum: İnsanın izlemenin bile başlı başına eğitim anlamına geldiğine inandığı filmler var mıdır? Bu soruya kesin bir yanıtların olmadığını görüyorum. (Bu sorunun bazen şu şekilde sorulduğunu da düşünüyorum: İnsan bir filme "başyapıt" derken yerleşik sanatlardaki eserlere başyapıt dediğinde kastettiği şeyi mi kasteder? Böyle bir soruya verilecek yanıtın sinemanın meşruiyeti meselesini çözeceğini iddia etmiyorum. Bazıları sinemada başyapıt diye bir şeyin olmadığını ya da olmaması gerektiğini, sinemanın tam da bu sayede insanı özgürleştirdiğini söyleyecektir. Bu düşünce, Walter Benjamin'in mekanik yenden üretimin bir sanat eserinin "aura"sını değersizleştirilmesi hakkındaki saptamalarından türetilmiş gibidir.)

Müfredat konusunu vurgulamamın bir nedeni daha var. Kendimi hem sinema eğitimini hem de sinemayı savunan biri olarak, yani hem müfredat fikrine hem de sinemanın böyle bir müfredatta yer alması gerektiği fikrine bağlı biri olarak görüyorum. Buna rağmen, var olan müfredatlar arasında sinemanın dahil edilebileceği, hem müfredatın hem de sinemanın hakkını veren bir örnek görmüyorum. İşte bu yüzden sinema müfredatıyla ilgili meseleyi kişisel olarak, şahsen katkıda bulunabileceğim bir mesele olarak değerlendiriyorum.

Bu noktada, üniversitede bir felsefe öğretmeni olarak yaptığım çalışmaların beni neden ve nasıl sinema okumalarına getirdiğini ortaya koyan bir-iki örnek vermek istiyorum.

Soyut bir örneklerle başlayalım. Üniversite müfredatında sorumluluğunu üstlenmek istediğim iki felsefeci Wittgenstein ve Heidegger. İkisinin birçok ortak özelliği olduğunu düşünüyorum. Bu özelliklerden biri Kant'ın takipçileri olmaları, yani kuşkuculuğun tehlikesini (dünyayı olduğu gibi görememe, insanlar olarak dünyayı bilememe veya paylaşamama ihtimalimizi) her zaman kavramaları ve

yorumlamalarıdır. Bundan ileri gelen diğer bir ortak özellikse, esasen gündelik hayat olgusuyla ve kavramıyla ilgilenmeleri, insan düşüncesinde bir *geri dönüşü* talep etmeleridir. Wittgenstein sıradan olana, insanın dilini başkalarıyla paylaşmasına *dönüşü*, Heidegger ise bu hayatın ve dolayısıyla bu dilin aldığı biçimden *uzaklaşmayı* talep eder. Bu ortak meşgalelerini bugüne duyulan bir nostalji olarak adlandırmaktaki amacım, onları başat bir Romantizm deneyimiyle ilişkilendirmek. Keza Warshow ve Benjamin'in bahsettiğim eserleri de, sinema gerçeğinde günümüze duyulan bu nostaljinin ete kemiğe bürünmüş bir halini, hatta bunu aşmayı sağlayacak bir unsur bulmaları açısından ilişkilidirler. *The World Viewed* adlı kitabımda bu fenomeni, insanın mevcut bir şeyde bulunmaması şeklinde yorumladığım izleme olgusu ve kavramı aracılığıyla ele alıyorum.

Ancak bu koşullara tek tek filmlerde önem verilmeseydi, sinemanın maddi koşulları bu felsefi nostaljiye erişim sağlayamazdı. Bu noktada daha somut olan ikinci örneğime geçiyorum. Söz konusu örnek de yine Heidegger'den yola çıkıyor.

Heidegger'in dünyada-olmak dediği şey, *Dasein*'in (bizim insan dediğimiz şeyin) temel bir durumudur. *Varlık ve Zaman*'ın "Dünyanın Dünyalılığı" başlıklı 3. Bölüm'ünde dünyada-olmayı –özel analizi için bir fenomen olarak– öncelikle görünür kılar; bunun için de çalışmanın birtakım basit biçimlerini gerçekleştirme yetimizin içermelerini resmeder, basit araçların tanımladığı bir çevredeki (çalışma-dünyası) araçları kullanır. (Wittgenstein'in *Felsefi Soruşturmalar*'ının ilk bölümlerindeki resmetmeden çok da farklı değildir bu.) Heidegger'e göre bunların aksaması ya da kesintiye uğraması –örneğin bir aracın kırılması ya da maddi bir şeyin kaybolması– durumunda, en çok da bu faaliyetlerin gerektirdiği (aynı anda hem dikkate hem de dikkatsizliğe benzeyen) türden algı ya da odaklanmaların kesintiye uğraması durumunda, özel bir farkındalığa gereksinim duyulur. (Buraya kadar John Dewey'nin görüşlerine benzer; buraya kadarki kısmı tek başına ele alırsak, John Dewey konuşuyor gibidir. Ama acele etmeyelim.) Sonradan gelen bu farkındalığın dünyanın dünyalığına *ilişkin* farkındalık olduğu anlaşılır –daha doğrusu, önceki odaklanmanın, Heidegger'in sözleriyle, zaten dünyanın kendini duyurduğu bir bütünlüğe yöneltildiğinin farkındalığıdır. Heideg-

ger'in sonradan gelen bu farkındalığı dünyanın şeylerini tüm barizlikleriyle, tüm dikkat çekicilikleriyle, tüm müzminlikleriyle görmemizi sağlayan bir bakış tarzı olarak nitelendirdiği noktada, komedi sinemasının, özellikle de sessiz komedilerin temel konularıyla bir akrabalık sezilebilir.

Bir sinema müfredatına katkıda bulunurken şu fikir üzerinde durmak istiyorum: Algı biçimleri Heidegger'in eserinin başlarında ki bu fenomenolojik açıklamaya en çok uyan komedi figürü Buster Keaton'dır. Keaton'ın (Chaplin'in değil örneğin) nesnelere sessizce odaklanmasında gözden kaçan, dünyanın dünyalığının kendini duyurmasıdır (bu, örneğin Keaton arkasını döner dönmez koskoca orduların ilerlemesi ya da geri çekilmesi şeklinde ortaya çıkar). Bunu bir *felsefe* müfredatına katkıda bulunurken de çözümlemek isterim. Bir sinema departmanı, keza bir felsefe bölümü böyle bir öneriye muhtemelen karşı çıkar. Öyleyse karşı çıkmalarını –kişilikle ilgili meseleleri saymazsak– sinemayı, felsefeyi, Heidegger'i ya da her üçünü birden akademik olarak incelemenin meşruiyetini reddetmek olarak yorumlamam gerekiyor.

Bu öneriye yöneltilebilecek daha saygıdeğer bir itiraz, bence şu şekilde ortaya konabilir: Filmi, özellikle öğreteceği ne varsa bir araya getirmek için, kendinde ve kendisi için bir ortamı incelemeye yönelik bir çaba göstermekten ziyade, bazı eski meşguliyetleri *resmetmek* için kullanmanın yollarından birini temsil eder. Dolayısıyla Heidegger-Keaton bağlantısının, Heidegger'i ya da Keaton'ı incelemeye yönelmeden ele alma tehlikesine karşı tetikte olmamız gerekir. Ancak resmetmenin neyi resmettiğini bilmek, Keaton'ı Keaton yapan şeyi bilmek demektir, ki bu da Chaplin'i Chaplin, Griffith'i Griffith, Brady'yi Brady ve sinemayı da sinema yapan şeyi bilmeyi gerektirir. Tıpkı Heidegger'i Heidegger yapan şeyi bilmek için Nietzsche'yi Nietzsche, Kant'ı Kant, Hölderlin'i Hölderlin ve felsefeyi felsefe yapan şeyi bilmenin gerekmesi gibi. Bir insanın bunların hepsini birden –ve bunları bilmenin beraberinde getirdiği kimi bariz, kimi beklenmedik şeyleri– bilip bilmediğini veya bilemeyeceğini bilmediğim için, ve yine de bir gün birleştirilecek ortak bir çalışma alanının parçaları olduklarına inandığım için, bir sinema müfredatının sadece tartışılmasıyla değil, oluşturulmasıyla da ilgileni-

yorum. O zamana kadar, buna ilgi duyan herkesin bütün iyi niyetiyle elinden geleni yapması gerekiyor.

Bu resmetme meselesi konusundaki iyi niyetimin kanıtını, tek tek filmlere dair okumalarım oluşturunur.

Son bir sözüm daha var. Walter Benjamin "kült değerinin direnmeksizin teslim olmadığına" işaret eder, sinemanın bu direnişi alt edeceği kehanetinde bulunur. Bu (henüz) gerçekleşmemiştir. Dahası sinemanın, biricik nesneler olmadığına kültlerin oluşacağını, biriciklik iddiasının biriciklik olgusundan daha derin olduğunu ve iddianın olgunun yokluğunda ortaya atılacağını gösterdiği söylenebilir. Kamusal bir amaca yönelik rasyonel söyleme bağlı bir üniversiteden adeta kültlerin yok edilmesinde rol oynayan bir aktör gibi söz ettim, ancak onun kültizme eğilimini de teslim ettim. Ayrıca Wittgenstein ve Heidegger, hatta Thoreau ve Nietzsche'den, üniversite müfredatı için apaçık adaylar gibi söz ettim. Fakat her birinin esasen bir kültün nesnesi olduğunu biliyorum. Hiçbiri, bırakın kamusal söylemimizi, genel anlamda entelektüel kültürümüzün bile ortak malı değildir. Hiçbir şeyin ortak mal olarak görülemeyeceği, bize değerli ve anlaşılır gelen bir şeyin herkese değerli ve anlaşılır gelmeyeceği söylenebilir. Ayrıca, her değer nesnesi gibi her değer fikrinin de bir külte sahip olmaktan kaynaklandığı, dolayısıyla bunların bazılarının diğerlerine göre daha iyi ve yararlı olmasını ümit edebileceğimiz düşünülebilir.

Bu son spekülasyonlara yönelmemin sebebi, son aylarda sinema aşkına ve duyarlığına saygı duyduğum birçok kişinin, farklı film teorilerine duyduğu büyük ama muğlak ilgiyi, şu ya da bu teorisinin "tek geçer akçe" olduğunu söyleyerek açıklamasıydı. Burada kastedilen şey doğru olabilir. Kültlerin dünyasında üzücü bir kabulün ifadesi de olabilir. Bunun nedenlerinden bazıları gayet açık. İnsan kendinden başkasıyla diyaloga girmezse kendinden sıkılır; çatlak sesli, aksi biri olup çıkar. Diğerleri de kendilerinden o kadar emin görünürler ki, kim bilir, belki de haklıdırlar. Fakat en kötüsü, yalnızlığın çoğu zaman insanı yaratıcılıktan uzaklaştırması ve dargörüşlülüğe yol açmasıdır. Her dönemde her şeyin mümkün olduğunu iddia etmeden, üniversite için şu kadarını söyleyebilirim: Özelliklerini paylaştığı kurumların her türlü başarısızlığından mustarip olsa da, hiç-

bir şeyin "tek geçer akçe" olmadığı düşüncesini koruyan tek kurumdur. Herhangi bir şey bir ortamda "tek geçer akçe" olsa bile, nihayet oradan uzakta, bunun geçerli olmadığı bazı ortamlar vardır. Her şeyden önce bu yüzden, kendimi üniversiteye hasretmiş olmasam da, üniversiteye sadığım.

Teşekkürler

BU KİTAPTAKİ MAKALELERDEN üçünün kısmen farklı versiyonları daha önce yayımlanmıştı. En eskileri, *Tehlikeli Bebek* üzerine olan Üçüncü Bölüm, City University of New York'un Mezunlar Merkezi'nde Marshall Cohen ve Gerlad Mast'in düzenlediği bir sinema konferansında, Temmuz 1975'te sunuldu ve *The Georgia Review*'un Yaz 1976 sayısında yayımlandı. Kitabın *Kadının Fendi*'ne odaklanan Birinci Bölümü, Aralık 1978'de Amerika Felsefe Derneği'nin Doğu şubesinin Aralık 1978'de Washington D.C.'de yapılan yıllık toplantısında sunuldu ve *New Literary History*'nin Yaz 1979 sayısında yer aldı. *Bir Gecede Oldu*'yu konu alan ve kitabın İkinci Bölümü'nü oluşturan makaleyse Emory Üniversitesi'nde Ekim 1979'da düzenlenen *Akıl ve Hayalgücü: Entelektüel Araştırmanın Sınırları ve Varsayımları* başlıklı sempozyumda sunduğum bir bildiriydi ve *Daedalus*'ta, Bahar 1980'de yayımlandı. Makaleleri yeniden yayımlamama izin verdikleri için sözünü ettiğim yayıncılara çok teşekkür ederim. Ayrıca, 1979-1980 döneminde aldığım Rockefeller Beşeri Bilimler Bursu ve Harvard'dan aldığım izin, bana bu sayfaların büyük kısmını yazmak için gereken zamanı verdi.

1974'te Harvard'ın Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi'nde komedi filmleri üzerine ders verdiğim dönemde, yeniden evlilik meselesini ele alan komedileri ilk defa bir sinema janrı olarak görmeye başladım. 1976'da, bu düşünceleri olabildiğince titiz bir biçimde sınamak için benzer bir ders daha verdim. 1978'de William Rothman'la birlikte, yeniden evlilik konusunda topladığım malzemeden yola çıkarak, bu malzemeyi esasen Hollywood'un türler haritasındaki diğer janrlarla ve yeniden evlilik komedilerinin asıl sorumluları olan oyuncu ve yönetmenlerin görev aldıkları diğer filmlerle ilişkilendiren bir ders verdik. Bu ders, 1976-77'den 1978-79'a kadar süren,

Ulusal Beşeri Bilimler Fonu'ndan alınan bir program bursu sayesinde Harvard sinema araştırmaları için oluşturulan genişletilmiş beşeri bilimler müfredatının bir parçasıydı. Yani, Ulusal Fon'dan alınan burs sayesinde Harvard'ın Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi'nde bir araya gelen yeteneklerin ve malzemenin elinizdeki kitaba katkısı çok büyük. Ayrıca, hem Fen-Edebiyat fakültesi hem de Carpenter Merkezi'nin değerli çalışanları adına bu bağışı kabul ederken, tüm masrafları Harvard'ın üstlenmesinin de büyük yardımı oldu. Yıllardır, bu ortak dersin bana bunca şey kazandırmasından önce ve sonra William Rothman'la yaptığımız, sinema ve sinemayla az çok ilgili meseleler üzerine konuşmaların; ayrıca Rothman'ın örneğin Hitchcock, Hawks, Griffith, von Sternberg ya da belgesel üzerine yazılarının ve derslerinin bu sayfalara katkısı da çok fazla.

Geçen yıllarda Norton Batkin'le yaptığımız, felsefe, sanat ve ikisi arasındaki ilişki üzerine konuşmalara da çok şey borçluyum. Batkin ve Marian Keane, Rothman'la birlikte verdiğimiz derste bize çok yardımcı oldular. Okumalarımı bir adım daha ileriye taşımaya çalıştıkça, sinemayla ilgili tartışmalara yaptıkları katkıları daha fazla hissettim. Marian Keane ayrıca bu kitapta yer alan film karelerini seçmemde yardımcı oldu. Robbie Murphy ile birlikte, bu kareleri filmlerden almak için bir yöntem geliştirdi. Bahsettiğim ilk derslerde bana Nicholas Browne yardım etti. Brown, haftada birkaç film gösterimi yapmayı gerektiren bir dersin beraberinde getirdiği güçlükleri aşma konusunda bu kadar çaba göstermese, o yıllarda böyle bir ders vermem mümkün olmazdı. Epi Wiesec, 60'ların sonuyla 70'lerin başında, Harvard'ın Genel Eğitim programı kapsamında bir dizi sinema tartışması düzenlerken bana da teklifte bulunmasa, böyle bir derse katılmam yine mümkün olmazdı. Harvard'da daha sonra başka projelerde de görev aldım, ama daha pek çok insanın hayatında kalıcı izler bırakan asıl o ders ve o program oldu.

Jay Cantor ve Arnold Davidson yazma ve düzeltme süreci boyunca kitabın her bölümünü inceleyip yorumlarını benden esirge-mediler; Susan Wolf *Bir Gecede Oldu*'yu ele aldığım bölümle ilgili yorumlarıyla bana çok yardımcı oldu. Daha pek çok arkadaşım, tanıdığım ve akrabam da, kimi zaman farkında olmaksızın, elinizdeki metne öyle veya böyle katkıda bulundu. Adlarını sıralamak benim

için bir zevk: Joyce Antler, Gus Blaisdell, Cathleen Cohen Cavell, Rachel Cavell, Marshall Cohen, Timothy Gould, Stephen Graubard, Karen Hanson, John Harbison, John Hollander, John Irwin, Ira Jaffe, George Kateb, Hélène Keyssar, Mary Mothersill, John McNeese, Martha Nussbaum, Joseph Reed, Camille Smith, Eugene Smith ve Garrett Stewart.

Bu kitabın üç bölümünün farklı versiyonlarını Mart 1980'de, Indiana Üniversitesi'nin Patten programı kapsamında sundum. Diğer bölümleri ve farklı versiyonlarını Amherst Üniversitesi'nde, Georgia Devlet Üniversitesi'nde, Kalamazoo Üniversitesi'nde, Middlebury Üniversitesi'nde, Millersville Devlet Üniversitesi'nde, California Üniversitesi'nin Berkeley ve Santa Barbara'daki kampüslerinde, Chicago Üniversitesi'nde, Georgia Üniversitesi'nde, Michigan Üniversitesi'nde, New Mexico Üniversitesi'nde, Wesleyan Üniversitesi'nde ve Yale Üniversitesi'nde sundum.

Bu filmlerle ilgili tartışmalarda konuşulanların ne kadar özel ve kalıcı olduğunu söylemeden geçemeyeceğim. Söyledikleriyle ufku mu açanlar yalnızca *Kadının Fendi*'ni tartışırken Eve'in trenin durmasına yol açtığını belirten Timothy Gould ve Kristine Korsgaard ya da kritik bir anda Eve'in babasının üzerinde büyücü giysisine benzeyen bir sabahlık olduğunu fark eden Norton Batkin gibi dostlarım değildi, öğrencilerimin katkısı da büyük oldu. Örneğin kalabalık bir sınıfta, o sırada ne yazık ki adını öğrenemediğim bir öğrencinin sorduğu, kolay kolay unutmayacağım sorular da zihin açıycıydı: "Bu adamlar bütün gün aşk peşinde koşacak vakti nereden buluyor?" ya da "Cary Grant'in *Korkunç Gerçek*'teki 'demek evleniyorsunuz' repliğini *Cuma Kızı*'nda tekrarlamasını nasıl yorumluyorsunuz?" Daha resmi sunumlardan sonra gelen tartışma bölümlerinde de böyle zihin açıcı sorularla karşılaştım. Örneğin Indiana'dayken Newton Stallknecht, bu komedilerin yöneldiği mutluluğu "çiftin sonsuza dek mutlu yaşaması" dışında nasıl formüleştirdiğini merak etmişti; Middlebury'deyken de Stephen Donadio, *Cuma Kızı*'nın başlarında çoktan camdan atlamış olması gerektiğini söyleyen kadın kahramanın esprisini, filmin ilerleyen kısımlarında bir kadının aniden, beklenmedik bir biçimde camdan atlamasıyla ilişkilendirip ilişkilendirmediğini sormuştu. Elbette bazı önerileri de karşıma çı-

kanlardan daha uygun bir fırsat için hâlâ aklımın bir köşesinde bekletiyorum. Örneğin yazıştığım bir arkadaşım, *Cuma Kızı*'ndaki restoranın duvarlarında asılı duran fotoğraflara dikkat edilmesi gerektiğini belirtmişti. Bir diğeryse, *Bir Gecede Oldu*'da araçların da yiyecekler kadar açık bir anlam sistemi oluşturduğunu söylemişti. Başkaları da isimlere daha dikkatli bakmamı tavsiye etmişti: sözcğlimi *Philadelphia Hikâyesi*'ndeki Lord ailesine; kadın kahramanın eşinin adının "King" (Kral) Westley olduğu *Bir Gecede Oldu*'da, Clark Gable'in bir açılış merasiminde "kral" olarak anılmasına; *Âdem' in Kaburgası*'nda geçen Amanda adının "man" (erkek) ve "Adam" (Âdem) sözcüklerini bünyesinde barındırmasına. Dolayısıyla okumalarımın kuşatıcılıktan ziyade özerklik bakımından bütünlüklü olduğunu; birtakım sonuçlara varmayı sağlayacak yönelmişliğe, bütünlüğe ve kapsama sahip olduğunu; ancak bu sonuçların da geçici sonuçlar olduğunu ve bizi daha başka sonuçlara götüreceğini düşündüğümü açıkça ifade edebildiğimi umuyorum. (Eleştiride kuşatıcılık fikrini daha ayrıntılı olarak ele aldığım bir yazı için bkz. "King Lear", *Must We Mean What We Say?*, s. 311-3.)

Bu okuma işinin en memnun edici, olumlayıcı taraflarından biri, sağlam bir tartışmanın, meraklı kişilerin bu meseleye açık ve kayda değer katkılar yapmalarına olanak tanınmasıdır. Bu, ortak bir girişim vaadi taşıır.

Bu kitap, daha önce yayımlanan *The World Viewed* adlı kitabımın ve ona eklenen "More of *The World Viewed*"un odaklandığı konuların bir uzantısı olduğu için, filmlerden sinema deneyimimi yansıtacak şekilde bahsetmenin yollarını bulma konusunda bana çok yardımcı olan Michael Fried'a burada bir kez daha teşekkür etmek istiyorum. William Rothman'ın yanı sıra, Harvard Sinema Araştırmaları'ndaki diğer meslektaşlarım Robert Gardner, Alfred Guzzetti ve Vlada Petric'e de, başka diyarlardan gelen bu gezgini hoş karşıladıkları ve ona yardımcı oldukları için müteşekkirim. Bu kitapta ele aldığım meseleler onlar için de bir o kadar ilgi çekici olmayabilir, ama onların sinema bilgi ve sevgileri Carpenter Merkezi çevresinde çalışan herkes için kuşkusuz bir esin kaynağı.

Kitabımı ben bu satırları yazarken henüz beş yaşında bile olmayan oğlum Benjamin'e adamamla ilgili olarak da iki çift laf etmek

istiyorum. Bana umut veren daha pek çok kişi gibi Benjamin de, bu kitaba konu olan filmlerle ve benzerleriyle büyümeyen, ama onların değerini bilen ve bu mirasın zevkleri kadar güçlüklerini de kabul etmeye hazır olan genç kuşaktan öğrencilerimi ve arkadaşlarımı simgeliyor.

S.C.

4 Temmuz 1981

Dizin

39 Basamak, 86

Adams, John, 199

Âdem'in Kaburgası, 47, 48, 247-98;
bağışlama, 335; çocukça davranış,
81; çocuklardan kaçınma, 79-80;
ders verme, 76-7; ikiye katlama,
86; masumiyetin yitirilmesi, 74;
medeniyet, 240; romantik gelenek,
69, 155-6; son, 71; şarkı söyleme,
320-1;

Agee, James, 17

Alpers, Paul, 42n

Arnold, Edward, 13, 55

Arnold, Matthew, 200-2

Arthur, Jean, 13, 265, 283

Asquith, Anthony, 296

Astaire, Fred, 320

Austin, J. L., 26, 27n, 270

Bacall, Lauren, 283

Barry, Philip, 36, 302

Barrymore, Lionel, 13

Basserman, Albert, 288

Baş Sayfa, 36, 38, 226, 227,

Baudelaire, Charles, 26

Bay ve Bayan Smith, 303

Bazıları Sıcak Sever, 294

Beckett, Samuel, 23n, 125, 302

Bellamy, Ralph, 38, 207, 217, 223,
302, 305

Benim Tatlı Meleşim, 289, 296

Benjamin, Walter, 340-3, 345, 346,
348

Bergman, Ingmar, 79, 220, 242

Bergman, Ingrid, 290

Bemini, Giovanni, 128

Bir Gecede Oldu, 19, 93-141; baba-

kız ilişkisi, 70-1; başkarakterlerin

ilişkisi, 145, 195-6; bir türün

başlangıcı olarak, 40; dikizcilik,

227; ikiye katlama, 86; kadının eş

seçimi, 77-8; karanlık, 239;

masumiyetin yitirilmesi, 74; son,

36; şarkı söyleme, 319, 321;

toplumsal sınıf, 177, 226;

transkripsiyon, 23n; yönetmen, 182

Bir Kadının Yüzü, 286, 288

Bir Milyonum Olsaydı, 13

Bir Yaz Gecesi Tebessümleri, 79,

220-1, 234

Bir Zamanlar, Balayındayken, 325

Blake, William, 74, 192, 201, 293

Blöre, Eric, 64, 68

Bogart, Humphrey, 283

Boulogne Ormanı'nın Hanımları, 221

Brady, Matthew, 347

Capra, Frank, 14, 16, 18, 21, 55,

124-5, 127, 130, 321-2; Büyük

Buhran komedisi, 12-3, 16-7

Cavell, Stanley: *Must We Mean What*

We Say?, 23n, 41, 106n, 240n,

311n, 354; *The Senses of Walden*,

27n, 54n, 243n; *The World Viewed*,

26n, 41, 130n, 201n, 256n, 271,

293, 294, 332n, 340, 346, 354

Cennet Günleri, 130

Cennetin Çocukları, 313

Chaplin, Charles, 12, 132, 315, 347

Clayburgh, Jill, 39

Coburn, Charles, 61, 84

- Cocteau, Jean, 327
 Coghill, Nevill, 225, 227, 291
 Cohen, Marshall, 53n, 351, 353
 Colbert, Claudette, 30, 95, 97, 112, 121, 137-9, 303
 Coleman, Ronald, 43, 265
 Cooper, Melville, 63, 84, 90
 Cotten, Joseph, 290
 Cowley, Malcolm, 18
 Crawford, Joan, 286, 288
 Cukor, George, 18, 47, 157, 165, 177, 188, 203, 25, 267, 268, 286-90, 293, 296, 301, 302
 Cuma Kızı, 36, 205-45; bağışlama, 335; ders verme, 77; çocuklardan kaçınma, 79; kaynakları, 37; restoran sekansı, 221, 224, 302, 308; son, 36, 71; yönetmen, 182
 Cunningham, Cecil, 328
 Çifte Hayat, 290
 Daguerre, Louis, 26
 Daniell, Henry, 172, 178
 Dekker, Albert, 288
 Demarest, William, 61, 92
 Dewey, John, 346
 Dickens, Charles, 55
 Dickinson, Emily, 55
 Dietrich, Marlene, 324
 Dostoyevski, Fyodor: *Suç ve Ceza*, 109
 Douglas, Melvyn, 286, 288
 Dr. Jekyll ve Bay Hyde, 84, 290
 Dryden, John, 297
 Dunne, Irene, 30, 85, 303, 319, 320, 332
 Dünkü Çocuk, 288
 Eisenstein, Sergei, 55
 Eliot, T. S., 342
 Emerson, Ralph Waldo, 14, 18, 27n, 58, 87, 202, 243, 306, 312, 335; "Amerikalı Akademisyen", 25-6; ampirizm, 23; "Özgüven", 17; "Tarih", 15
 Evans, Walker, 17
 Ewell, Tom, 249, 256, 293
 Farber, Manny, 230
 Fellini, Federico, 202
 Feydeau, Georges, 162-3
 Fields, W. C., 12
 Figaro'nun Düğünü, 221
 Fjelde, Rolf, 32
 Fleming, Victor, 290
 Fonda, Henry, 61, 68, 262
 Ford, John, 163
 Forster, E. M., 92
 Frankenstein, 291
 Freud, Sigmund, 15, 18, 57, 83, 102, 140, 145-6, 181; "Bekâret Tabusu", 192-3; *Cinsellik Üzerine Üç Deneme*, 91; çocukluk 145; insan topluluğu, 195; "Kadın Cinselliği", 180; kadınlar 262; masumiyetin yitirilmesi, 75; para, 166; rastlantı 126; şakalar, 124n; *Uygarlığın Huzursuzluğu*, 119; gizlilik 158
 Fried, Michael, 279n, 354
 Frye, Northrop: komedi, 153; melankoli, 92; romantik gelenek, 11, 69, 71, 72, 88, 118, 217, 225, 227; Shakespeare romansları, 204
 Gable, Clark, 119, 129, 137-8, 201
 Garbo, Greta, 324
 Gardner, Ava, 288
 Garson, Greer, 43, 44
 Gizli Teşkilat, 47, 164
 Godard, Jean Luc, 332
 Gordon, Ruth, 281, 290
 Gönül Macerası, 315
 Grant, Cary, 40, 77, 150, 163, 179, 188, 201, 218, 223, 303, 305-6
 Gröenberg, Clement, 279n
 Griffith, D. W., 347, 352
 Güllü Şövalye, 221
 Güzel Film, 123n
 Hagen, Jean, 249, 256
 Hal ve Gidiş Sıfır, 181
 Hatırladın mı?, 44
 Hawks, Howard, 18, 38, 54, 55, 134,

150, 162-3, 166, 167, 188, 218,
221, 226, 232, 236, 302, 315, 329,
352

Hecht, Ben, 36

Hegel, G. W. F., 29, 57, 104

Heidegger, Martin, 52, 243, 245-7,
348

Hepburn, Katharine, 30, 164, 165,
183, 201, 266, 277, 280, 285, 289

Herkesin Dilinde, 163

Hitchcock, Alfred, 47, 86, 164, 290,
291, 303, 352

Hobbes, Thomas, 237, 239

Holliday, Judy, 249, 256, 292

Homer, 24

Howard, John, 171

Howard, Leslie, 296

Hölderlin, Friedrich, 347

Hume, David, 103-4, 238

Hussey, Ruth, 172, 178

Ibsen, Henrik, 22, 35; *Bir Bebek Evi*,
32-6, 258

İşıklar Sönerken, 290

James, Henry, 288, 342

Jefferson, Thomas, 199

Jensen, Wilhelm, 146

Jonson, Ben, 31, 72, 225-7

Kadının Fendi, 47, 59-92; baba-kız
ilişkisi, 112; bağışlama, 335;
boşanma, 134; ikiye katlama, 138;
medeniyet, 240; romantik gelenek,
160; şarkı söyleme, 321; yönetmen,
182

Kadınlar, 289

Kael, Pauline, 303

Kamerahane Adamı, 280

Kanin, Garson, 281, 288, 290,

Kant, Immanuel, 19, 20-1, 23, 24,
130, 145, 270, 345, 347; bilginin
sınırları, 103-7; insan topluluğu,
195

Kasabada Dedikodu, 86, 265

Katiller, 288

Kavolis, Vytautas, 117n

Keaton, Buster, 12, 315, 347

Keats, John, 140

Kierkegaard, Søren, 26, 57, 309, 311,
312

Knox, Bernard, 134

Korkunç Gerçek, 48, 299-338; ve
Cuma Kızı, 37-8; bir türün
başlangıcı olarak, 40; çocukça
davranış, 82; çocuklardan kaçınma,
79-80; evliliğe duyulan inanç, 166;
ikiye katlama, 85; kadının eş
seçimi, 77-8; romantik gelenek, 69;
son, 36, 71

Kramer Kramer'e Karşı, 39-40, 53

Lambert, Gavin, 290n

Langbaum, Robert, 68n

Lawrence, D. H., 184

Leavis, F. R., 344

Leites, Edmund, 117n

LeRoy, Mervyn, 43

Levin, Harry, 311n

Levi-Strauss, Claude, 102, 105, 124,
134n, 136, 195

Locke, John, 103-4, 237-9

Luther, Martin, 57, 165-6, 185, 311

MacArthur, Charles, 36

Makavejev, Dušan, 123n, 242

Malick, Terrence, 130n

March, Eve, 292

Marx biraderler, 12, 315

Marx, Karl, 18, 57, 165, 343

Mast, Gerald, 53n, 351

Maymun Akıllı, 134, 150, 218

McCarey, Leo, 18, 38, 301-2, 304,
315, 317, 318, 325n, 336

McLeod, Norman Z., 44

Mead, Margaret, 124

Melek Kanatları, 283

Meyer, Michael, 32n

Mill, John Stuart, 198, 200-2

Milton, John, 79, 116, 117n, 189, 193,
195, 258,

Montaigne, Michel, 309

Nietzsche, Friedrich, 18, 57, 166, 242,
312, 336, 347, 348; "Erdem
Kürsüleri", 343; *Zerdüş*, 335;
Noble, Lorraine, 23n

On purge bébé, 162
Orpheus, 254
Oyunun Kuralı, 89, 220

Ölüm Gecesi, 291
Özel Hayatlar, 30-1

Palette, Eugene, 90
Palm Beach Hikâyesi, 294
Pat ve Mike, 288
Paul, Elliot, 286
Perkins, Frances, 30
Philadelphia Hikâyesi, 36, 37, 48,
143-204; anne, 179-80; baba-kız
ilişkisi, 70-1, 112; çocukça
davranış, 81; çocuklardan kaçınma,
80; ders verme, 76; ikiye katlama,
86; kadın-erkek eşitliği, 156-7;
kendini keşfetme, 91; kaynakları,
36; masumiyetin yitirilmesi, 74;
Shakespeare etkisi, 70-1; son, 36,
71, 294; tecrit, 244; toplum, 258;
yönetmen, 286, 293; şarkı söyleme,
323-4; bağışlama, 335
Platon, 15, 293, 331, 332
Plautus, 227
Porter, Cole, 282, 297
Puccini, Giacomo, 130
Pygmalion, 296

Ray, Aldo, 289
Renoir, Jean, 220, 301
Reynolds, Burt, 39
Ridler, A., 226n
Robson, May, 148, 328
Rodin, Auguste: *Düşünen Adam*, 150;
Öpücük, 154
Rogers, Ginger, 325n
Roosevelt, Eleanor, 30
Rossi, Alice S., 28
Rousseau, Jean Jacques, 15
Ruggles, Charles, 148

Russell, Rosalind, 30, 77, 207, 217,
223

Sahip Olmak ya da Olmamak, 283
Sanger, Margaret, 30
Sarris, Andrew, 163n, 301n
Sartre, Jean Paul, 116
Serseri Âşıklar, 309, 332
Shakespeare, William, 36, 73, 151,
197, 202, 226; baba-kız ilişkisi, 74,
112; *Bir Yaz Gecesi Rüyası*, 69,
186-7, 197, 200, 335; *Fırtına*, 68-
71, 88-9, 91, 134, 135; *Henry IV*,
235; *Kadının Fendi* üzerindeki
etkisi, 67-8; *Kış Masalı*, 31, 69, 88,
185; *Kral Lear*, 37, 169, 203, 354;
Othello, 185, 290, 309; oyunlarının
kaynakları, 37; romantik komedi,
11, 31, 32, 36, 188, 225, 291; son
dönem romansları, 70, 72, 88-9
Shaw, Bernard, 78
Siodmak, Robert, 288
Sklar, Robert, 112n
Sombart, Werner, 197
Sprinchorn, Evert, 35n
Stanwyck, Barbara, 30, 61, 68, 84-5
Stein, Gertrude, 313
Stevens, George, 80, 86, 265
Stevens, Wallace, 140, 270
Stewart, Donald Ogden, 286
Stewart, James, 13, 55, 172, 177, 178,
183, 217
Streep, Meryl, 39
Sturges, Preston, 18, 67, 69, 82-4, 90,
294

Şahane Hayat, 14, 55
Şehir Işıkları, 132
Şeytan, 291
Şüphenin Gölgesi, 290

Tatil, 157
Taylor, Robert, 44
Taylor, William R., 199n
Tehlikeli Bebek, 48, 143-67;
bağışlama, 335; Cary Grant, 329-
30; çocukça davranış, 81, 134; hala,

- 328; ikiye katlama, 85, 138-9;
 komedinin zamanlaması, 124n;
 masumiyetin yitirilmesi, 75;
 medeniyet, 240; romantik gelenek,
 69, 118; son, 36, 71; şarkı söyleme,
 321; yorum, 52; yönetmen, 182
- Thoreau, Henry David, 15, 18, 27n,
 56, 191, 309, 312, 335, 339, 348;
 ahlak yasası, 108-9; ampirizm, 23;
 çaresizlik, 17; deha, 202; mit, 44,
 46; mutluluk, 87; *Walden*, 17, 24,
 101
- Tocqueville, Alexis de, 198, 201-2
- Tracy, Spencer, 160, 249, 256, 277,
 280-1, 289
- Trilling, Lionel, 197
- Unutulan Yıllar*, 43, 46
- Veblen, Thorstein, 197-8, 201-2
- Veidt, Conrad, 286, 288
- Vertigo*, 291
- Vertov, Dziga, 279
- Vidor, Charles, 325
- Vigo, Jean, 181
- Vişne Bahçesi*, 14
- Wagner, Richard, 57
- Warshow, Robert, 340-3, 346
- Wayne, David, 250, 272
- Welles, Orson, 54, 55
- West, Mae, 324
- White, Sammy, 288
- Whitman, Walt, 55
- Wilder, Billy, 294
- Wittgenstein, Ludwig, 19-20, 26, 27n,
 42, 50, 58, 105, 345-6, 348;
 deneyim, 21; yorum, 50-1; dil, 102;
 bilginin sınırları, 105-6
- Wood, Robin, 325n
- Wordsworth, William, 145
- Yalnız Bir Kadın*, 39
- Yanına Alamazsın*, 13-5
- Yaşayan Ölülerin Gecesi*, 291
- Yeniden Başlamak*, 39
- Yeniden Beraberiz*, 325n
- Yılın Kadını*, 80
- Yurttaş Kane*, 54
- Zenda Mahkûmu*, 84

Stanley Cavell

Mutluluğun Peşinde

Mutluluğun Peşinde, Stanley Cavell'in 1934-49 yapımı yedi Hollywood komedisine ilişkin deneyimlerine dayanıyor. "İyi yazarlardan, bir nesneyle ilgilenmenin o nesneyle ilgili deneyimimizle ilgilenmek anlamına geldiğini öğreniriz"; dolayısıyla Cavell'in bu filmlere duyduğu ilgiyi incelemesi ve savunması da, hayatının onlarla geçen dönemindeki deneyimlerine ilgisini, yani diyalogun doğal bir uzantısı olarak eleştiriye incelemesi ve savunması anlamına geliyor. Yazar, diyaloga ilişkin fikirlerden ibaret olduğunu düşündüğü bu filmlerin, "yeniden evlilik komedileri" olarak adlandırdığı özel bir tür oluşturduğunu ve bu türün de Shakespeare tarzı romantik komedi geleneğinin mirasçısı olduğunu öne sürüyor.

Freud'un "Bir şeyi bulmak, aslında onu yeniden bulmaktır" düsturu- nu benimseyen Cavell, bu filmleri evlilikte sevginin kaybedilmesi ve yeniden kazanılması açısından ele alıyor. Bir çiftin birlikte ne yaptığı- ğından ziyade bir şeyi birlikte yapmasının, birlikte nasıl zaman geçi- receğini bilmesinin, hatta birlikte zaman harcamasının önemli oldu- ğunu, birlikte geçirdikleri zamanın asla boşa harcanmış olmayacağını söylüyor.

Cavell'in felsefeyle sinemayı bir araya getirmeye yönelik bu cesur girişimi bizleri de kendi deneyimlerimizle ilgilenmeye çağırıyor. Do- layısıyla, tıpkı yeniden izlenmeyi talep eden filmler gibi tekrar tekrar okunmayı hak ediyor.

Metis Sanatlar ve İnsan | Sinema
ISBN-13: 978-975-342-736-4



Metis Yayınları
www.metiskitap.com

