



KORKU SİNEMASININ CANAVAR BİTKİLERİ İLE KARŞILAŞMALAR

Çiçek Üşümezgezer

Öz

Bu çalışmada, korku sinemasının sıklıkla katil ya da canavar olarak isimlendirilen bitkilerine, insan-bitki hibridlerine, Michael Marder'ın bitki düşüncüsü ve bitkisel ontoloji üzerine ilham verici kitabı *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life* [Bitki-Düşüncüsü: Bir Bitkisel Yaşam Felsefesi] ile beraber açılmak, böylelikle bu bitkilere ev sahipliği eden 1960-1980 arasında çekilmiş bir dizi korku filmi aracılığıyla sinemada bitkisel olan ile karşılaşmanın etik ve estetik imkanları üzerine tefekkürde bulunmak amaçlanmıştır. Çalışmada ele alınan ve birer *b-movie* olarak kabul edilebilecek bu korku filmlerinin yalnızca bitkileri mesele edindikleri için değil, yapım ve dağıtım tercihlerindeki çevreye açıklıklarından ötürü de bitkisel olana meylettikleri düşünülmektedir. Bu haliyle bu filmlerin niyetlerinden bağımsız olarak bitkilere alan açarken yeğledikleri biçimsel tercihleriyle, onları salt estetik birer nesneye, bertaraf edilecek bir başka korku nesnesine indirgemeksizin, yalnızca canavar bitkide değil, bitkide canavarsı olanı görmeye, bir anlamda bitkiye-benzer olmaya ve bitkisel olana açılmaya çağırıcıları ileri sürülmektedir.

Anahtar Sözcükler: Korku sineması, canavar, bitki, bitkisel ontoloji, Michael Marder.

Geliş Tarihi | Received: 22.20.2020 • Kabul Tarihi | Accepted: 02.02.2021

Arş. Gör., Kırklareli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0266-5271> • E-Posta: usumezgezer@gmail.com

ENCOUNTERS WITH THE MONSTER PLANTS OF HORROR CINEMA

Abstract

This study explores the plants and plant-human hybrids of horror cinema, which are often called killers or monsters, through the lens of Michael Marder's inspirational book *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*, on vegetal ontology and plant thinking. To that end, it discusses the ethical and aesthetic possibilities of encountering the vegetal in cinema through a series of plant horror films shot between 1960 and 1980. These films, regarded as B movies, may be considered as inclining toward the vegetal themselves, not just because these films are about plants, but because their production and distribution preferences are open to the environment. Regardless of their intentions, these films—through their formal preferences, which do not reduce plants to a mere aesthetic object or object of fear to be defeated—allow us to see what is monstrous not only in monster plants but also in plants themselves. And in doing so, they invite us to encounter the vegetal and be somewhat plant-like ourselves.

Keywords: Horror cinema, monster, plant, vegetal ontology, plant thinking, Michael Marder.

GİRİŞ¹

"Bitkileri düşüneceksek", onları kendi oluş biçimlerinden kaynaklanan, kendi ışıklarında görünmeye bırakmış olsak bile, karanlıktan ve belirsizlikten sakınmamalıyız.

Michael Marder

Bu çalışmada, sıklıkla insanı av edinen, katil ya da canavar² olarak isimlendirilen bitkileri ve/veya insan-bitki hibridlerini konu edinen kimi korku filmine³, bu filmlerin bitkisel olan ile karşılaşmaya, bitkilere ilişkin

¹ Beni, bu metnin kaynakçası ile büyük oranda tanış edenlere, etiği insanlar arasından taşıranlara, insan-olmayanların çağrısına kulak verme cesareti sağlayanlara, bitkilerle nice netameli karşılaşmalara vesile olanlara minnettarım. Büsbütün kendime mal edemeyeceğim bu çalışmayı, onlarla dolanıklığının maddileşmesi olarak görüyorum. Bu sebeple bu metni, onlara, dünya yansa çiçek açmaya devam eden biricik begonyanın canavarı-canlılığına ve uzaktaki, alabildiğine düzensiz, acelesiz, pürneşe limon ağacına adıyorum.

² Bu çalışmada "gerçek" canavar bitkilere, *The Island of the Doomed* (Mahkumlar Adası, Mel Welles, 1967)'dan alıntılanarak söyleyelim "katil değil, etçil" olanlara doğrudan temas edemiyorum. Yine de bizatihi bu bitkilerin, onları insan ve hayvanın koşulsuz kullanımına tahsis eden hiyerarşiyi bulandıran potansiyelini ihmal etmemek gerekir. Taksonomi ile uğraşanların başını bir hayli ağrıtan etçil, egzotik, canavar bitkilere dair ilham verici bir çalışma için bkz. (Kelley, 2012).

³ Bu filmler sırasıyla şunlardır: *Invasion of the Body Snatchers* (Ceset Yiyicilerin İstilas, Don Siegel, 1956 & Phillip Kaufman, 1978), *The Unknown Terror* (Bilinmeyen Dehşet, Charles Marquis Warren, 1957), *Womaneater* (Kadın Yiyen, Charles Saunders, 1958), *The Little Shop of Horrors* (Küçük Korku Dükkanı, Roger Corman, 1960), *The Day of The Triffids* (Triffidlerin Günü, Steve Sekely, 1962), *Matango* (Ishiro Honda, 1963), *The Navy vs. The Night Monsters* (Deniz Kuvvetleri Gece Canavarlarına Karşı, Michael A. Hoey, 1966), *Island of the Doomed* (Mahkumlar Adası, Mel Welles, 1967), *The Revenge of Dr. X* (Dr. X'in İntikamı, Eddie Romero, 1970), *The Mutations* (Mutasyonlar, Jack Cardiff, 1974), *Adele Hasn't Had Her Dinner Yet* (Adele Henüz Akşam Yemeğini Yemedi, Oldrich Lipsky, 1978), *Attack of the Killer Tomatoes* (Katil Domateslerin Saldırısı, John De Bello, 1978). Metin içinde burada ismi yer almayan fakat canavar bitki/bitki-insan hibridi barındıran birtakım başka filmlere de atıfta bulundum. Yine de bitki ile karşılaşmaların peşine esasen bu filmler üzerinden düştüğümü belirtmeliyim.

rahatlatıcı kimi ön kabulü alt üst etmeye, bitkiye-benzer hale gelecek şekilde insan düşüncesini değiştirmeye ne ölçüde imkân tanıyabileceklerini ve bunun bitkiler için ne anlama gelebileceğini düşünmek için, Michael Marder'ın bitki-düşünüşü ve bitkisel ontoloji (ya da kendi tabiriyle *ontofitoloji*) üzerine ilham verici kitabı *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life* [Bitki-Düşünüşü: Bir Bitkisel Yaşam Felsefesi]⁴ ile beraber açılmaya çalışacağım. Bunu yaparken, aslında Marder'ın bitki-düşünüşünün de bizi buralara, ötekine kendi, yüzeye derinlik üzerinden paha biçme ayartısına karşı koymaya çağırdığını (2013, s. 11) ve "bitkisel ontoloji ile uyumlu olarak bitki-düşünüşünün bedenlenmiş, sonlu, maddi bir anlatımı pratik ettiğini" (2013, s. 12) göz önünde bulundurarak, ilgili filmlere maddi ve yüzeyde olan üzerinden temas etmeyi düşünüyorum.

⁴ Bu kitapta, Michael Marder, Batı düşünce tarihinde anlamlı bir akademik ilgiyi celp etmeyecek kadar çepere itilmiş olan bitkilere ve bitkisel yaşama, onları merkeze alarak döner. Canlılık paydasında buluştuklarını teslim etmekle birlikte, insanların bitkilerle aralarında en ufak bir benzerlik görme hususundaki beceriksizlik ve isteksizlikleri, bitkilere iliştilen değersizliğin sıklıkla bu benzemezlik temelinde, insan istisnacılığını pekiştirecek şekilde bina edildiğini gösterir. Marder, bu kitabında bitkileri bir tür canlı zincirinin en aşağı halkası kılan, bitkisel yaşama ilişkin kimi varsayımı eleştirel bir şekilde kat eder. Bunu yaparken, bitkilerin ötekiliğini ilga etmeksizin ve bu kez tersinden de olsa, bitkileri insana yakınlaştırarak değerli kılama ayartısına düşmeden – zira böylesi bitki aleyhine olan hiyerarşiyi yeniden pekiştirmek olurdu– bitkilerin ehemmiyetini, insan düşüncesini bitkisel olana, insanı bir nebze bitkiye-benzer kılmaya çağırarak vurgular. Dolayısıyla Marder'ın, başta bitkiler için münasip bir düşünme biçimi (başsız düşünme) varsayıyor, ilişkilendiğimiz ve bizimle ilişki kuran fakat insanlarınkine büsbütün tekabül etmeyen bitkisel yaşama özgü bir öznelliğe işaret ediyor, bitkileri metafizik karşıtı, varoluşçu bir tarzda kavrayarak onlara özgü bir zamansallıktan, kolektif, maddi bir bilme ve oluş biçiminden, bir tür bitki bilgeliğinden, yönelimselliğinden ve özgürlüğünden söz açıyor olmasının, bitkiye insanı muteber kılan, dolayısıyla bitkileri de öyle kılacak özellikleri bahşetmek için değil, bitkilerin dünyayı özgün bir şekilde nasıl deneyimlediklerini, çevreleri ile nasıl ilişkilendiklerini düşünmek ve böylelikle tam da bitkisel olanın potansiyelini açığa çıkarmak için olduğu söylenebilir. Gerçekten de metafizik değerlerin yaşayan tersinimleri olarak bitkilerin, hiyerarşik ikilikleri istikrarsızlaştırmaya son derece mahir olduklarını söylemek mümkündür (Marder, 2013, s. 56). Marder'ın kitabı, bitkilerin "hem mutlak aşinalıklarını hem de büsbütün yabancılıklarını" göz ardı etmeyen bir karşılaşma vaat eder ki, bitki düşünüşü bir ölçüde bu karşılaşma ile insan düşüncesinin nasıl bitkiye-benzer hale geldiği üzerinedir (Marder, 2013, s. 10). Bu davete uygun olarak Marder kitabını biçim ve içerik yönünden de bitkisel olana meylederek kurgulamış, bitkileri tastamam "aydınlatılacak" birer bilme nesnesine indirgemekten kaçınmıştır.

Bu yüzden, ilgili filmlerin tematik meramlarını –varsa açık/örtülü ekolojik savlarını (yaygın bir örnek olarak “doğanın intikamını”) ve bitkilerin olası metaforik kullanımlarını– paranteze almaya cüret göstereceğim. İlgili filmlerin bitkiden kaçan ya da bitki ile karşılaşmayı yumuşatmaya çalışan manevralarının karşısında, derin anlamın peşine düşmeye değil, yüzeyde kalmaya, bitkinin etrafında dolanmaya gayret göstereceğim.

Marder’ın çalışması ile ilişkimi ise, bu çalışmanın ilgili filmler üzerinden bir tür sağlamasını yapmak ya da bu filmlerin mümkün kıldıkları karşılaşmaları, Marder’ın düşüncesine doğru daraltmak üzere değil, bu karşılaşmaların imkanlarını çoğaltma gayreti üzerine bina ettiğimi söyleyebilirim. Dolayısıyla *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*’i buradaki gibi bir okuma için şaşmaz bir rehber olarak benimsemiyorum. Buna rağmen, Marder’ın bitki ile karşılaşmada rehbersiz olma öğüdünü can-ı gönülden sahiplendiğimi söylemeliyim. Zira kendisinin de ifade ettiği gibi “gerçek bir karşılaşmanın, istem dışı ve plansız, olaylı maruz kalışımız olmadan gerçekleşmeyeceği” açıktır (2013, s. 10). Marder’ın metni ile ilgili filmlere, açıklayıcı bir üst çerçeve tesis etmek üzere ilişkilinmeyi tercih etmememin bir diğer sebebi de metnin devamında daha detaylı tartışacağım üzere, canavar bitkilere kucak açan, çoğu düşük bütçeli, yine anlamlı bir kısmının kolayca *b-movie* olarak kabul edilebileceği bu filmlerin, entelektüel bir ilgiye mazhar olması için böyle bir üst çerçeveye muhtaç oldukları yönündeki yaygın kabulü pekiştirmekten kaçınmaktır. Kendi tabiriyle eleştirel olmayan *queer* bir okuma pratiğinden, kötü okumadan yana konumlandığı çalışmasında Tyler Bradway, “okuma normlarının da meşru yorumlama biçimlerini sınırla[ndırdığını] hangi okuma kiplerinin, hangi koşullar altında eleştirel sayılacağını belirlediğini” hatırlatır (2017, s. xxvii). Dahası “bu normlar, bir metnin alınıldığı alanı koşullandırmak ve sosyal katılım ufuklarını sınırlamak üzere sürekli çalışırlar” (Bradway, 2017, s. xxvii). Bu anlamda, bu filmleri, onlarda kök salmış bitkileri ve imkân tanıdıkları karşılaşmaları, Marder’ın metninin kanatları altına alarak onlara itibar kazandırma gayretinin güdülmediğini, bu hattın böyle filmlerde bir keramet görmenin yegâne yolu olmadığını ifade etmek gerekir. Sonuç olarak, duygulanımsal ve bedensel kabiliyetlerini ıskalaksızın, bu filmleri Marder’ın bitki-düşünüşi ile karşılaşmaya sokmaktan, ikisi arasında üretici yeni bağlantılar kurarak, “insanın ve insancı düşüncenin tanıdık bölgesini terk etme davetine” (Marder, 2013, s. 10) icabet etmek gibi bir medet umulmaktadır. Burada karşılaşmanın sacayaklarını, Marder’ın metni ile bu türden filmlerin, cannavarsı bitki ile filmdeki karakterlerin ve bu filmler ile seyircinin karşı-

laşması olarak tayin etmek mümkündür. Bunları birbirine değmeyen üç apayrı hat olarak düşünmediğimi de ilk elden belirtmeliyim.

Korku Türünün Bitkiye Meyleden Filmleri

Bu metinde bahsi geçecek filmlerin bazıları güçlü mizahi bir ton barındırsalar da –örneğin, *Adele Hasn't Had Her Dinner Yet* (Adele Henüz Akşam Yemeğini Yemedi, Oldrich Lipsky, 1978), *Little Shop of Horrors* (Küçük Korku Dükkânı, Roger Corman, 1960), *Attack of the Killer Tomatoes* (Katil Domateslerin Saldırısı, John De Bello, 1978)– korku sinemasının esnek ve son derece geçirgen sınırları⁵ sayesinde, bu filmleri topyekün korku türünün altında toplamak mümkündür. Korkunun bitkide temellendiği filmleri, her ne kadar bütün bir ekosistemin korku kaynağı olarak seyirci karşısına çıkabildiği eko-korku (*eco-horror*) alt türü içerisinde tartışmayı tercih eden çalışmalar⁶ bulunuyorsa da böyle bir sınıflandırmadan bu-

⁵ Korku sinemasının hem görece uzun tarihi hem izleyicilerinin değışen tepkileri hem de gerçekten çok geniş bir konu yelpazesine sahip olması nedeniyle hem korku sinemasının hem de muazzam çeşitlilik sergileyen alt türlerinin arasındaki sınırlar son derece belirsizdir; bu sınırları tayin etme çabası ise çoğu zaman beyhude kalmaktadır. Korku türünün ortak özelliklerinin dökümünü yapmaya çalıştığı kitabında kendisini benzeri bir karar verilemezlik alanında bulan Brigid Cherry'nin de teslim ettiği üzere, "belki de korku türünü birbiriyle ilintili, ama çoğunlukla çok farklı kategoriler derlemesi olarak düşünmek daha iyi olacaktır" (2014, s. 17).

⁶ Bu filmleri ilgili alt tür içinden okumayı tercih eden çalışmalara örnek olarak bkz. (Murray & Heuman, 2016; Moore, 2017; Morgart, 2017). Her üç çalışmanın da kuramsal dayanakları ve mesele edindiği filmler özelinde farklılaştıkları ileri sürülebilirse de üçünün de katil/canavar bitkilerin varlık gösterdiği filmle- re, eko-korku türünün bir tür imza özelliği olan "doğanın intikamı" teması ve bu anlatı tercihinin olası ekolojik çıktıları üzerinden temas ettikleri, merkeze doğrudan bitkiyi değil, insanın doğaya yapıp ettikleri ile bunun sonuçlarını aldıkları söylenebilir. Bu anlamda her üç makalede de ele alınan filmlerin, seyirci için ekolojik bir farkındalık yaratma gayesine sahip oldukları verili kabul edilmekte, filmlerin başarısı da bu vadin ne ölçüde gerçekleştirilebildiği üzerinden değerlendirilmektedir. Temelde ilgili okumaların, anlatıların vaatlerini gerçekleştirilmeye ve seyirciyi bir tür farkındalık ve hesap verebilirlik alanına çekmeye ne ölçüde muktedir olduklarına dair oldukları ileri sürülebilir. Bu vaadi merkezde tutmanın, şu iki başat eğilim hasebiyle yer yer sorunlu olabileceği düşünülmektedir. İlk olarak, ilgili filmlerin büyük anlatısına ve olası ekolojik mesajına yönelik bu ilgi, bu çalışmalarda da görüldüğü üzere, hikâyeden taşan imkanları, sinemanın "göstermeyen semiyotiklere" dayanan kudretini göz ardı etmeye, yalnızca bu filmlere kök salan bitkilerin değil, filmlerin maddiliğini de ıskalamaya sebebiyet verebilmektedir. Bu haliyle, filmleri oluş-

rada özellikle geri durulmuştur. Bunun başat sebebi, canavar bitkileri merkeze alan, ekolojik kaygılarının son derece görünür olduğu güncel örneklerle kıyasla, 1950-80 tarihleri arasında çekilmiş çoğu düşük bütçeli hatta sıklıkla *b-movie* oldukları ileri sürülebilecek bir dizi filmin, bitki-düşünüşüne açılmak için başka türlü bir imkân barındırdıklarını düşündüğüm için bu yazıyı bu filmler ile sınırlamış olmam ve bunların eko-korku çuvalına sığmayacak, peşi sıra tartışacağım sivri uçları haiz olmalarıdır. Aynı zamanda bu filmlerdeki bitkilerin, bitkilerden çok daha ciddiye alınmaya layık gibi düşünülen bir dizi başka tehlide –başta Soğuk Savaş’a– ilişkin birer metafor olarak iş gördükleri, bu filmlere ilişkin birçok eleştiri yazısında tekrar tekrar dile getirilmiştir⁷. Aslında belki bu

halindeki kolektif bir araya gelişler olarak değil, etkileri son derece bilinçli bir şekilde hesap edilmiş ve tastamam anlatısından, dolaysız mesajından ibaret birer son ürün olarak düşünmek kolaylaşmaktadır. Oysa, Pick & Narraway’in son derece sarıh bir şekilde hatırlattığı üzere, filmler bizatihi filme aldıkları dünya ile dolanıktır (2013, s. 2) ve “filmleri ekolojik bir gözle okumak bir anlamda da hikâyenin ve anlatının sınırları ötesinde görmeyi öğrenmek anlamına gelir” (2013, s. 8). İkincisi, bu filmlerin ekolojik bir çerçeve içinde ele alınabilmelerine müsaade eden şeyin ilk elden, bu kez faili bitki olarak tayin edilmiş bir doğanın intikamı hikayesi olarak belirlenmiş olması, bu filmlerin bitkiler ile maddi olarak özgün bir şekilde nasıl ilişkilendikleri sorusunu geri plana atmanın yanında (zira odak bu şekilde tayin edildiğinde, pekala bu bitkiler herhangi bir hayvan ya da doğal afet ile de ikame edilebilirler), doğa ve kültür arasında katılmış bir ikilik varsayan mutata anlayışı da pekiştirebilir. Zira, Eray Çaylı’nın, antroposen siyaseti ve koronavirüs pandemisi özelinde dile getirdiği gibi, bu filmlerin okumalarında da öne çıkarılan “doğanın intikamı” söylemi hem doğaya belirli aralıklarla belirli bir doğal dengeyi kendiliğinden kurabilecek kadiri mutlak bir faillik atfetme hem de intikam alınacak “insanlığı” topyekünleştirme ve esas sorumluları görünmez kılma tehlikesini barındırır (2020, s. 64).

- ⁷ Bilhassa –ve ilk filmin yönetmeninin de kati karşı çıkışına rağmen (Don Siegel’den aktaran LeGacy, 1978, s. 287)– *Invasion of the Body Snatchers*’ın yayılmacı bitki-kozalarının, son derece geniş bir öteki skalasına işaret edecek şekilde, yaygın olarak bir metafor olarak dikkate alındığını görmek mümkündür, örneğin bkz. (LeGacy, 1978; Mann, 2004; Looock, 2012). Öyle ki, bu filmin tekrar tekrar *remakelerinin* çekilmesi, Looock’a göre, ilk film “kendi yapım döneminin kaygıları ve köklü kültürel değişimleri ile doğrudan uğraştığından, hikâyeyi ve karakterleri yeniden gözden geçirmek, onlara farklı bir mekânsal ortamda ve farklı siyasi, kültürel, tarihi bağlamda neler olacağını görme” (2012, s. 104) arzusunun bir neticesidir. Bu anlamda, filmin bitki-kozaları, bir bakıma dönemin koşullarına göre, içi, arzu edildiği şekilde doldurulabilecek ve kıymetini de bizatihi buna borçlu olan, boş bir kap gibi iş görür ve bitkiye dair bir şey söylemekten ziyade her zaman insana ve ona özgü olana gönderme yaparlar.

sebeple de ilgili filmlerin kolaylıkla eko-korku türü altına yerleştirilemeyeceklerini iddia etmek mümkündür. Yine de gerçekten burada ele alınan filmlerden bazılarının –örn., *Matango* (Ishiro Honda, 1963), *Revenge of Dr. X*. (Dr. X'in İntikamı, Eddie Romero, 1970), *The Unknown Terror* (Bilinmeyen Dehşet, Charles Marquis Warren, 1957), hatta *Attack of the Killer Tomatoes*– tıpkı canavar bitkileri konu edinen güncel örnekleri gibi intikam filmlerinin tanıdık anlatısını, bastırılanın dönüşünü bu kez bitkilerin perspektifinden devreye sokarak, insanlığın doğaya mezaliminin sonuçlarına yönelik bir tür projeksiyon sundukları ve böylece belirli ölçüde ekolojik bir farkındalığa işaret ettikleri söylenebilir. Keza bu filmlerde en sık rastlanan figürün, deneyleri kontrolden çıkan ya da başka bir deyişle kontrol kurmaya yönelik muazzam yatırımları boşa çıkan bilim insanları olmaları, bu filmleri ekolojik yıkıma karşı bir “ibret hikayesi” olarak okumayı kolaylaştırmaktadır. Yine de ilgili filmlerin bu tür anlatı tercihlerine odaklanan bir okumanın, bitkilerle maddi bir karşılaşmanın açıklığını muhafaza edemeyecek kadar belirleyici olabileceğinden, karşılaşmayı ilk elden ehlileştirilebileceğinden ve bu erken örneklerdeki özgülüğü ıskalayabileceğinden endişe duyuyorum. Aynı endişeyi, güncel örneklerin güçlü ahlaki pozisyonlarının, seyirciyi etik bir karşılaşmaya açmaktan alıkoyabileceğini ve onu son kertede “doğru tarafa” çekilmenin, orada konumlanmanın rahatlığıyla baş başa bırakabileceğini düşündüğüm için de taşıdığımı söyleyebilirim.

Eğer eko-sinema “bilinçli seçme kapasitesi üzerine bina edilmiş” ise (Willoquet-Maricondi'den aktaran Panse, 2013, s. 44), 2000 sonrası çekilen *The Ruins* (Lanetli Topraklar, Carter Smith, 2008) ve *The Hapening* (Mistik Olay, M. Night Shymalan, 2008)'in başını çektiği görece yüksek bütçeli ve ekolojik merakını açıkça beyan eden filmlerin aksine, burada ele alınan örneklerin, sıklıkla ne “mesajlarında” ne de yapım ter-

Bu, esasında Giovanni Aloï'nin işaret ettiği gibi klasik ve orta çağ sanatından itibaren bitkilere ve hayvanlara reva görülen bir temsil geleneğinin uzantısı olarak düşünülebilir: zira bu gelenekte de “bir tablodaki at asla sadece bir at değildir; köpekler sadakati, kelebekler ruhu, kediler büyücülüğü vb. temsil eder. [...] Bazı insan olmayan varlıkların temsili ve diğerlerinin dışarıda bırakılması, onları ilk etapta temsile layık kılan kültürel koordinatlarca harekete geçirilir” (2019, s. 10). Bitki, sıklıkla şu ikili –bilimsel ya da metaforik– nesneleştirmeden birine tabi kılınarak temsil edilir. (Aloï, 2019, s. 26) Metaforik nesneleştirme, Aloï'nin Batı sanatında ve biliminde üç yüz yılı aşkın süredir bitkiye yönelik yaygın bakışı şekillendirdiğini belirttiği iki ana lensten insan biçimci olanın tezahürüdür ve baktığı bitkiyi insan varoluşunun metaforik bir aynasına indirger (2019, s. xxiiv-xxiv).

cihlerinde bilinçli seçme kapasitelerini rehber aldıkları kolayca söylenebilir. Bu filmler bilinçli seçimlerden ziyade kazaya, başarısızlığa, hataya, rastlantıya, dolayısıyla tam da içlerine yerleşik oldukları çevreye olan açıklıkları ile nitelenebilirler. Çoğu zaman maddi zorlanmalar, amatör oyuncularla çalışma ve aslında büyük yapım şirketlerini/seyirci kitlelerini heyecanlandıramayan tematik ve biçimsel tercihleri ile bu filmlerin, önceden hesap edilemeyecek şekilde birçok ögenin/koşulun bir araya gelmesi sonucu ortaya çıkmaları, kendini aşırı ciddiye alan bütünlüklü bir son ürüne pek de yatırım yapmaksızın, bu filmleri hem yapım hem de seyir sürecinde açık tutar. İlgili filmlerin bilhassa yapım aşamalarında, yönetmenin niyetinden ziyade tesadüflerin, bilinçli olmayan tercihlerin ve öngörülmeven ittifakların öne çıkması sebebi ile bu filmleri –varsa– yönetmenin ekolojik mesajını seyirciye geçireceği bir aktarım kanalından çok daha karmaşık bir asamblaj olarak düşünmek mümkün hale gelir. Eğer “bitki-oluş, ilişkileri stratejiden ziyade geçici birliktelikler olarak düşünmeye açılıyor, kimlik ve mahremiyetin ifasına radikal bir şekilde kolektif bir kazanım olarak itibar ediyorsa” (Houle, 2011, s. 112) ya da Marder’in dediği gibi bitki bütünlleştirici olmayan çokluklardan müteşekkil “kolektif bir oluş” ise (2013, s. 85), bahsi geçen filmlerdeki yapım pratiğinin de bitkilere meylettığı söylenebilir. Bu pratiğin, eko-sinemanın/korkunun aksine tek bir hedefe doğru meyletmektense kendini kontrolsüz bir şekilde ötekine açması, ötekine doğru olması ile de bitkisel hayatın “bilinçsiz yönelimselliği”nden (*non-consciousness intentionality*) (Marder, 2013, s. 154) pay aldığını iddia etmek mümkündür.

Yukarıda işaret edilen sebeplerden ötürü ilgili filmleri eko-korku altında olmasa da korku sinemasının çok daha köklü iki alt türünün, canavar filmleri ve beden korkusunun (*body horror*) içerisinden okumaya hevesliyim. “Tamamen icat edilmiş insan biçimci bitkisel varlıklardan ya da sinekkapan bitkisi gibi etçil bitki türlerinin yaratıcı uyarlamalarından” (Miller, 2014, s. 69) müteşekkil bu bitkiler ve/veya hibridlerin gerçekten de bu iki alt tür arasında seyahat edip durdukları söylenebilir. Örneğin, *Matango, Invasion of the Body Snatchers*⁸ (Ceset Yiyicilerin İstilasası, Don

⁸ Her iki uyarlama hatta bu ikisinden görece daha serbest bir uyarlama olduğu söylenebilecek *Body Snatchers* (Parazit, Abel Ferrara, 1993) görünürde başkalaşmayan bedenlerin başkalaşımı üzerine kurulu oldukları için ve son kertede bedenlerin başkalaşmadıkları fakat kopyalandıkları ortaya çıktığı için, açıktan molar bir değişimi görünür kılan diğer örneklerden ayrılırlar. Bu anlamda “dışsal” tehdidi, “iç”e taşıyarak beden korkusu ve canavar filmlerinin arasındaki sınırın son derece geçirgen olduğunu da hatırlatmış olurlar.

Siegel, 1956 & Phillip Kaufman, 1978), *Swamp Thing* (Bataklık Canavarı, Wes Craven, 1982), *Womaneater* (Kadın Yiyen, Charles Saunders, 1958) gibi filmler bedenın başkalaşımını, bitkiye doğru oluşunu mesele edenken beden korkusuna, (*The Little Shop of Horrors*, *The Day of the Triffids* (Triffidlerin Günü, Steve Sekely, 1962), *Attack of Killer Tomatoes*, *The Island of the Doomed* (Mahkumlar Adası, Mel Welles, 1967), *Adele Hasn't Had Her Dinner* gibi filmler bitkiyi, insanlar nezdinde bertaraf edilmesi gereken dışsal bir tehdit olarak tayin ederek canavar filmlerine yakınsarlar.

Bir alt tür olarak beden korkusunun özgünlüğünü tanımakla beraber, önünde sonunda her zaman beden meselesi ile uğraşan ve bunu yaparken seyircinin seyre bedensel dahline belki diğer bütün türlerden daha fazla kafa yoran korku türünün, zaten halihazırda bedenlenmişliğini teslim etmek, Linda Williams'ın (1991) tabiriyle korkunun başlı başına bir "beden türü" olduğunu gözden kaçırmamak gerekir. Yine beden korkusu altına yerleştirilebilecek filmlerin insan-bitki hibridlerinin de biza-tihi tehditkâr birer canavara, insandışı olana dönüşmüş olarak tariflendikleri (Örneğin, *Matango*'da "canavarsı mantarı yiyen, insandışılaşır") hatırlanacak olursa, bu sefer de tersinden bir geçişliliğin izini sürmek mümkün hale gelir. Kesişip duran bu iki hat, bitkide kaygı uyandıranın ne olduğu üzerine düşünmek için bir tür yol haritası sağlar ve bunun için belki de hem canavarın hem de bedenın kendinden menkul alımlanışına yönelik bu filmlerin nasıl bir itiraz yükseltebildiklerine bakmak yerinde olabilir. Bu filmlerdeki bitkiler ve bitkiye doğru oluşlar korku geleneğinin o meşum sıfatını –canavarı– önlerine alarak, Jack Halberstam'den (1995), Jeffrey Jerome Cohen'e (1996), Margrit Shildrick'e (2001) kadar bir dizi canavar kuramcısının ısrarla altını çizdikleri üzere, bedenın ve kimliğin/kendiliğin sınırlarının tayin edilemezliğini açık ederek, bu kategorileri yerleşik kılmaya direnirler. Böylelikle, bedeni, kimliği ve kendiliği tam da olduğu gibi, yani verili, sabit, kapalı bir bütünlüğe değil, insan ve insan-olmayan ötekilere temas ederek ve temasa açılarak süregiden bir birlikte-oluş şeklinde düşünebilmeye olanak tanır.

Canavar bitkileri Marder ile beraber kat etmek ise: ilgili filmlerin, salt kolayca sınıflandırılmayan, sınır ihlalcisi canavar bitkilere yer verdikleri, bitkileri canavarlaştırdıkları için değil, zaten bitkisel oluşun halihazırda bu sınırlara meydan okuduğu, tam da kişinin kendinde tanı-maktan sakındığı bitkisel yaşamın "diğerleri ile ilişki içinde olan bir oluş kipi, birlikte-oluş olarak oluş" (2013, s. 51) olduğu yani özetle, bitkisel olanın "canavarsı bir fazlalıktan" yoksun olmadığı için, seyircinin karşısına bir korku/kaygı unsuru olarak çıkabildiğini fark etmeye müsaade eder.

Dolayısıyla, belki de bu filmlerdeki bitkileri canavar değil, çifte canavar olarak tanımlamak çok da yersiz olmayacaktır.

Jack Halberstam, kendi öznesini hiç değilse bir ölçüde canavar olarak tarif ettiği, verili kategorileri (güzellik, insanlık ve kimliğe dair) daima akamete uğrattığı, sınırların yıkımını ve saf olmayanın varlığını temsil ettiği için canavarlığın neredeyse queer bir kategori olduğunu ileri sürer (1995, s. 27). Öyleyse Halberstam'den feyzle bitkilerin queer, Marder'ı takip ederek canavarlığın da bitkisel bir kategori olabileceğini göz önünde bulundurarak, bu canavarsı/queer/bitkisel aleme dalmadan önce, son bir asli engel ile yüzleşerek, bir görünürlük sahası olarak sinema içinden bitkiyi ve bitki-düşünüşünü mesele etmenin imkânı üzerine bir şeyler söylemek istiyorum.

Bitki Hayatının (İmkânsız) Temsili

Graig Uhlin, "Plant-Thinking with Film: Reed, Branch, Flower" [Film ile Bitki-Düşünüşü: Kamış, Dal, Çiçek] (2016) adlı makalesinde, sinema mecrası ve bitki-yaşamı arasında, bilhassa ışığa duyarlılıkları temelinde ontolojik bir paralellik olduğunu ileri sürer ve hem mecranın bitkiye-benzer yönlerine işaret etmenin hem de bitkisel oluşları çalışmalarının yapılandırıcı unsuru kılan kimi yönetmenin filmlerinin, sinema ile bitki-düşünüşüne açılmanın bir yolu olabileceğine işaret eder. Fakat peşi sıra hemen bir şerh düşerek, "bitki düşünüşünün görmenin sınırları dışında kaldığını" teslim eder (2016, s. 202). Gerçekten de Marder'a göre, bitkilere mahsus bir düşünme kipi olarak bitki-düşünüşü, bilişsel ve düşünsel olmadığı gibi, imgeci (*imagistic*) de değildir (2013, s. 10). Bitki hayatı, müphem bir gayri-nesnedir (*obscure non-object*), "tüm öznel düşünceler ve temsillerin dışında, öncesinde ve ötesinde iş görür" (Marder, 2013, s. 20). Dahası Marder'a göre, bitkiler yalnızca kendilerine dair titiz yorumlardan değil, görüş alanından da ısrarlı bir biçimde kaçınırlar (2013, s. 20). Bu haliyle, bitkiyi temsile dair her çaba, onun göze/dile/nesne haline gelmeye karşı direngenliği sayesinde daha en baştan başarısızlığa yazgılı gibidir. Son kertede hem sinema görselliğin lağvedilebileceği bir mecra olmadığından hem de temsili dolaysız bir aktarım kanalı, birebir kopya üretme işi ile bir tutan yerleşik mantıktan ötürü filmleri bitki üzerine, bitkiyle beraber, bitkiye açılarak ve bitki ile çözümlenerek düşünmeye müsaade edebilecek bir karşılaşma alanı olarak tahayyül etmek pek kolay olmayabilir. Oysa canavar bitki, daha en baştan böylesi bir temsil diline doğrudan tercüme edilememesine müsaade eden bir fazlalıkla yüküdür ki bu da onunla karşılaşmayı, bitki hayatının müphemliğini tanımayan bir

“doğru temsile” yönelik arayışa değil, kuvvetler ve duygulanım zeminine doğru çeker. Aslında, Marder’ın da “bitkilerin araçsallaştırılmalarının, kapsamlı sınıflandırılmalara tabi kılınmalarının ya da düşünce sistemlerine nominalist-kavramsal entegrasyonlarının” karşısında bitkilere şiddetsiz bir yaklaşım için estetiğe ayrıcalık tanıdığı hatırlanacak olursa (2013, s. 4), bitki düşünüşüne ve bitki ile karşılaşmaya açılacak bir sinemanın tohumlarının da bizatihi Marder’ın çalışmasına atılmış olduğu iddia edilebilir. Dahası, Marder’a göre estetik tavır, “bitkiyi tahayyülünde yeniden üretme ya da yeniden yaratma vazifesi ile bizatihi vejetasyonun üretken potansiyelinden pay alır” (2013, s. 5). Bitkisel olana bu meyli ile estetik üretimin, bitkisel hayatı ihmal etmekle, ehlileştirmek arasında gidip gelen felsefi söylem tarafından kolayca tüketilemeyecek duyum imkanlarını beraberinde taşıdığı söylenebilir. Buradan bakınca, Marder’ın örneğin *The Philosopher’s Plant: An Intellectual Herbarium* [Felsefecinin Bitkisi: Entelektüel bir Herbaryum] kitabında, Mathilde Roussel’in bitki çizimlerine yer vermesi, bunların metne yapılan süslemelerden ziyade bir anlamda metnin ana kahramanları olduklarına işaret etmesi şaşırtıcı değildir.⁹ *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life*’ta herhangi bir imgeye yer vermese dahi, bu kitapta bitki oluş üzerine düşünmek için temas kurduğu kuramsal hattı teşkil eden sacayağın –hermeneutik fenomenoloji, yapısöküm, zayıf düşünce– önemini, Marder’ın yine bu kuramların sahip oldukları yarı-estetik hassasiyet üzerinden tarif ettiği gözden kaçırılmamalıdır:

Yarı-estetik hassasiyetlerine şükürler olsun ki ayçiçeğini öznenin manipülasyonuna kolayca müsait kılmaksızın, nesneye indirgmeden, ikincil amaçlara tahsis etmeden ve genetik yapısının ya da evrimsel-adaptasyonel karakterinin bilgisine gereksiz vurgu yapmadan, ona büyüebilmesi için yeterli bir alan bırakılmıştır. Bir ayçiçeği ile karşılaştıklarında bir bütün olarak bu bitki hakkında kolay ve apaçık genellemelere direnmişlerdir ve bunun yerine hem tek hem de çok olan çiçeğin müphemliğini neşeli bir şekilde düşünmeyi kabullenmişlerdir. [Ayçiçeği] birlikte kümelenmiş sayısız çiçekçikten müteşekkil olsa da

⁹ Marder, bu çizimlerin ilgili çalışma açısından önemini şu sözlerle tarif eder: “Onlar, kendi besinini resmeden ve serpiştiği estetik mecradan kendi bitki özünü üreten bir düşüncenin filizleridir; sanatçı ve filozof arasında süregiden ve sıklıkla sözsüz diyalogun meyveleridir ve bir anlamda, bu kitabın ana kahramanlarıdır. İmgeler ilgili bölümlerin ana fikirlerini özetlerken, takip eden metin bu imgeler üzerine genişletilmiş bir yorum olarak okunabilir” (2014, s. 18).

göreceli olarak birbirinden ve bizim bir ayçiçeği olarak tanıdığımız oluşlar topluluğundan bağımsızdır. Kısa ve öz olarak, [bu kuramlar] bizim bitkilerle karşılaşmamız için felsefi bir altyapı yaratırlar (2013, s. 7).

Öyleyse, ayçiçeği ile ya da türlü nebat ile arasındaki temsil boşluğunu tanıyarak, çerçevesinin de ne bütünlüklü bir dünyaya ne de bitkinin hakikatine açıldığı iddiasını sahiplenerek bitkilerle karşılaşmaya vesile olabilecek bir sinemasal altyapıdan da bahsedebileceğini söylemek pekâlâ mümkündür. Bu noktada konu edildiği canavar bitkiler ile korku sinemasının, bitkileri estetik birer nesneye, bertaraf edilecek bir başka korku nesnesine indirgemeksizin böyle bir altyapı teşkil etmeye ne ölçüde mahir olduğu üzerine düşünmek yerinde olacaktır. Bunun için, öncelikle bu filmlerde kolayca teşhis edilebilecek bir imkana, belki de bitkilerle gündelik tecrübemizin bir tür yansıması olarak da anlatı sinemasına sirayet ettiği söylenebilecek, bitkilerin görünürlüğü sorununa yönelik bu filmlerin doğrudan müdahalesine işaret edeceğim. İkinci olarak, bertaraf edilmek üzere çağrılan (canavar) bitkiyi, filmin yüzeyinden söküp çıkarmanın her zaman pek de kolay olmadığını hatırlatarak bu filmlerin şipşak ıskartaya çıkartılmadıklarında başka türlü ilişkilenmelere, türler arası karşılaşmalara nasıl müsaade edebileceklerini tartışmaya çalışacağım.

Film Yüzeyinden Bitki Yüzeyine

Korku türü ve bu türün canavar bitkileri üzerine konuşmaya, türün en bilinen örneklerinden biri olan *Little Shop of Horrors*'ın (Küçük Korku Dükkânı, Frank Oz, 1986) yeniden çevrimindeki, erken uyarıyı hatırlatarak başlamak yerinde olacaktır: "korkutucu düşman, böylesi düşmanların sıklıkla yaptıkları gibi görünüşte en masum ve en beklenmedik yerlerde yüzeye çıktı." Bir çiçekçi dükkanının vitrinini, bir çiçeği korkutucu olanın vücut bulacağı en umulmadık yer olarak tayin etmenin, belirli bir bitki-körlüğü¹⁰ ile şüphesiz ilgisi vardır. Giovanni Aloï, *Why Look at Plants? [Bitkilere Neden Bakarız?]* kitabında bu körlüğü, verili kültürel şemaların ötesinde bitkileri tasavvur edebilmek yönündeki yaygın aczi işaret edecek şekilde kullanır ve bitkilerin basitçe ya birer kaynağa ya da estetik nesnelere indirgenerek alımlandıklarına işaret eder (2019, s.

¹⁰ Keetley, bu körlüğün *The Day of the Triffids*'de bir benzetme olmaktan çıktığını hatırlatır (2016, s. 11). Zira bahsi geçen filmin açılışında, insanları kör eden bir meteor yağmuru gerçekleşir ve *triffid*ler bu olayın akabinde insanları öldürmeye başlarlar.

35). Dolayısıyla, bitkilerle karşılaşma –hem gündelik hayatta hem sanat alanında– ilk elden ehlileştirilmiş, tehlikesiz ve tabi kılınmış gibidir. Marder da bitkilerin hayvan ve insan tüketimi için birer hammadde, “hazır bekleyen birer rezerv” (2013, s. 22) gibi kabul gördüklerini ifade eder ve ekler: “[bitki] artık yaşayan bir şey değil ‘eksik bir şeydir’, şeyden bile azı, tamamlanmak için oluşunun üretici bir şekilde, beslenme, enerji, üretim ve barınma gibi daha yüksek insan hedeflerine yarar sağlamak için yok edilmesini bekleyen bir şeydir” (2013, s. 23). Marder’a göre, tam da hemencecik bir meyvenin, çiçeğin, kökün ya da ağaç gövdesinin parçalarının kullanımına indirgendikleri için bitkilerin oluşu üzerine düşünmeye değer bir şey olmadığı kabul edilir (2013, s. 2). Canavar bitkileri merkeze alan filmler, bu anlatıyı ve ona içkin ön kabulleri açıkça baş aşağı çevirirler, tamamlanmak için insanlar tarafından yok edilmeyi bekleyen, kullanım değerlerinden ibaret bitkiler yerini insanları yok eden benzerlerine bırakır. Elbette, bu filmlerde kendilerine iliştiirilen bu aşırılığın, bu tehdit-fazlasının, hatta bitkiye eklemelenen insanın bedensel/bilişsel kimi kabiliyetinin (örneğin, *Little Shop of Horrors*’da, Audrey II/Audrey Jr.’ın dil becerisi), bitkide dolaysız bir karşılığı olmadığı açıktır. Fakat bu uyumsuzluk bir tür zafiyete değil, bitki hakkında her şeyi söylediğini iddia etmeyen ama bitki üzerine düşünmekten de vazgeçmeyen oyuncu bir bulanıklaştırma, saflığından, apaçıklığından etme çabasına tekabül eder. Eğer Jacques Rancière’in (2010) ileri sürdüğü gibi, filmler de birer görünürlük düzeneği olarak temsil ettiklerinin ne tür bir dikkati hak ettiklerini düzenliyorlarsa, bu filmlerde tomurcuklanan bitkilerin celp ettiği dikkat ve yeşerttikleri yeni duyum imkanlarının, bitkilerle karşılaşmayı, şematik alışkanlıkların konforlu alanından çıkartmak üzere iş gördükleri söylenebilir. Bitkilere (yeniden) bakmaya, temas etmeye çağırarak bu filmler bir tür bitki-körlüğünün de yalnızca görme duyusu ile sınırlanan bir karşılaşmanın da ötesinde bir imkana işaret edebilirler. Eva Hayward, görmenin, hissetmenin, algılamının ve dokunmanın iç içe geçtiği bir yüzeye dikkat kesilmenin (kendi çalışması özelinde mercanın yüzeyine), türler arası ilişkilerin kavranışı adına önemine işaret eder (2010, s. 582). Bu anlamda, kimi biçimsel tercihi ile bir tür haptik görmeyi var edebilen film yüzeyinin de insan-olmayanlarla karşılaşma ve ilişkilene adına anlamlı bir ayrıcalığa sahip olduğu söylenebilir¹¹.

¹¹ Bu imkân üzerine düşünebilmek için, Anat Pick’in, insan-olmayanın temsilini, insan merkezli, salt optik bir görmeye tabi kılmayan, insanın, insan-olmaya koronaklı bir mesafeden açılarak, onu mutlak bir şekilde görmeye yönelik arzusunu sorunsallaştıran ve çözümü de basitçe bir tür bakış-simetriyi yarat-

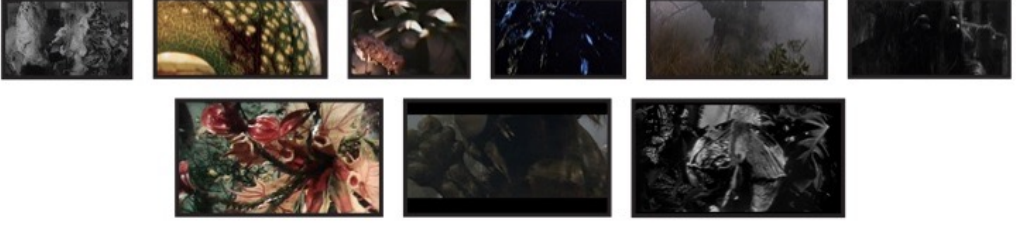
Bu çalışma kapsamında ele alınan canavar bitki filmlerinin hemen hepsinde böyle bir haptik görmeyi imkanlı kılan iki temel tercihin öne çıktığını söylemek mümkündür: ilki, avına doğru uzanan, onu kavrayan kök, dal ve filizlerin ısrarlı ve haptik görmeye içkin bir erotizmi de haiz varlığıdır. Bu, aynı zamanda bu kök, dal ve filizlerin birer dokunaç¹² sayılabildikleri¹³ ölçüde, bizi tekrar Hayward'a ve dahası ötekine yönelimli kolektif oluşlar olarak bitkilere zaten yabancı olmayan Donna Haraway'in dokunaçlı-düşünüşüne (*tentacular thinking*) bağlayabilir. İkincisi ise bitkiyi yalnızca parçalı bir şekilde seyirciye açan aşırı yakın planlar ve yine son derece yakından ıslak, pürüzlü, sert, kırılğan çeşitli bitkisel dokuyu tarayan, bitkilerin iç içe geçmişliğini ele veren çekimlerdir (bkz. Görsel 1).

Canavar bitkiyi bütünlüklü bir şekilde seyirci karşısına çıkarmamanın aslında bu düşük bütçeli korku filmleri için son derece pratik sebepleri olduğunu iddia etmek mümkündür. Bunlardan biri ve elbette

makta bulmayan çalışmaları son derece ilham vericidir. Bunlardan bazıları için bkz. (Pick, 2011; Pick & Naraway; 2013; Pick, 2015). Pick ve Guinevere Naraway'e göre, insanın diğer yaşam formları ile birbirine bağlılığını [...] ifade eden sinema, bu sebeple ekolojik yönelimli ve zoomorfiktir (2013, s. 5). Fakat buna rağmen "sinematik imge ve anlatı içindeki insan olmayanın yerini göz ardı ederek" film çalışmaları büyük ölçüde "sinemanın iletişim potansiyelini azaltan aşırı derecede dar bir görsel-işitsel ekonomiye adanmış haldedir" (2013, s. 7). Görmenin duyular arası üstünlüğüne ilişkin varsayımı ve nazarın neredeyse failliğin biricik alameti farikası olarak kabulünü pekiştirmekten geri durarak, insan-olmayanlarla paylaşılan ve birlikte vücuda getirilen film yüzeyinin bedenlenmiş bir şekilde tecrübe ediliyor oluşunu dikkate almak, sinemanın, birden çok duyumsamanın, birden çok failin varlığını, onların mahremiyetini ve başkalığını yutmaksızın tanıyabilmek ve böylece insan ve insan olmayanın dolanıklığını birlikte deneyimleyebilmek üzere sahip olduğu potansiyeli açığa çıkarabilir.

¹² Bu kök, dal ve filizlerin dokunaca doğrudan gönderme yapacak şekilde kullanımına, Scherer (2016) ve Miller'in (2012) metinlerinde rastlamak mümkün. Scherer bitki-korkusunda varlık gösteren filizlerin cinsel imaları üzerine düşünürken, Japon dokunaç erotikasını (*tentacle erotica*) hatırlatıyor (2016, s. 41). Miller da sıklıkla bitkileri dışarıda bırakmakla beraber, bu filmlerdeki avına dolanan filizlerin/dalların hala yeterince kuramlaştırılmamış bulunduğu dokunaç korkusu (*tentacle horror*) içinden düşünülebileceğini ifade ediyor (2012, s. 475).

¹³ Haraway'in, dokunaçlı olanların kapsamını oldukça geniş tuttuğu söylenebilir, onun için parmağa benzer oluşlar olarak insanları da lifli varlıklar olarak bitkileri de bu gruba dahil etmek mümkündür (2016, s. 32).



Görsel 1: (Üst) *The Little Shop of Horrors*, *The Mutations*, *The Island of the Doomed*, *Navy vs. Night Monsters*, *The Day of Triffids*, *Womaneater*.

(Alt) *Adele Adele Hasn't Had Her Dinner Yet*, *Matango*, *Invasion of the Body Snatchers*

yalnızca düşük bütçeli filmler için geçerli olmayı, tehdit uyandıran unsur peyderpey göstermenin yarattığı gerilimdir. Şüphesiz bu gerilimi doğuran, dosdoğru bir karşılaşma hasıl olana dek canavarın ne ölçüde tehditkâr olduğunu seyircinin tam manasıyla kestirebilmesine müsaade edilmemesidir, örneğin *Alien* (Yaratık, Ridley Scott, 1979) bunun son derece yetkin bir örneği olarak gösterilebilir. Düşük bütçeli filmler ise çoğu zaman gerçekten tehditkâr olduğuna kanaat getirilebilir bir canavar yaratacak maddi donanımdan yoksundur. Bu sebeple, eğer *Womaneater*'daki gibi canavar bitkinin, açıkça ağaç kılığına girmiş bir insan olduğunu perdelemek istiyorlarsa, alternatif biçimsel yöntemler geliştirmek durumunda kalırlar. Canavar bitkinin aşırı yakın plan çekimleri hatta yine seyircinin görüşünü kısıtlamak üzere iş gören gece çekimleri ve sis kullanımı bunlardan en yaygın olanlarıdır. Ardındaki –olası– niyetten bağımsız olarak, bu filmler tam da imkansızlıktan, bitkinin müphemliğini yakalayabilecek bir imkân devşirebilmiş gibidir. Bilhassa *Island of the Doomed*'un bunun neredeyse benzersiz bir örneği olduğu söylenebilir. Belki de türün diğer filmlerine kıyasla en fazla detay çekime yer verilmesine rağmen, canavar bitkinin asla tek vücut olarak tahayyül edilemiyor, kan emen çiçeklerin, gövdesinden kan sızdıran bir ağaçta yerlerinin tayin edilemiyor oluşu, gerçekten de bu filmin, bitkiye bütünlüklü, kendi üzerine kapanmış bir form dayatmadığının delili gibidir. Bu aynı zamanda filmin, seyircisine, seyre dışsal bir konum tesis edememesi anlamına gelir. Nerede başladığı, nerede bittiği, nereye uzandığı kestirilemeyen bu bitkinin çerçevelenme tercihleri sayesinde, seyir tecrübesi ferah bir mesafeden ormana bakmaktan, tam da belirli bir konumu bedenlenmiş olarak işgal ederek, ormanda olmaya taşınır. Şüphesiz, bunda yalnızca parçalı görmenin değil, yakın plan ve haptik görme arasındaki sıkı ilişkinin de belirleyici olduğu ifade edilmelidir.

Anlatı sinemasında sıklıkla dikkate değer görülmeyen, bir tür arka plandan ibaret kalan bitkilerin, edindikleri kimi canavarı özellik sayesinde, şimdi ekranı tamamen kaplayacak şekilde öne çıktıkları hem gövdelerinin hem de sıklıkla avlarına erişmek için kullandıkları dallarının durmaksızın büyüüp çoğaldıkları ve dışarıda bırakıldıklarında dahi bir parçaları ile çerçeveye sızma inadını sürdürdükleri görülmektedir. Canavar bitkilerin muazzam iştahlarına eşlik eden önlenemez büyüüşleri, "potansiyel olarak sonsuz büyüme ve çiçeklenme hareketleri" aynı zamanda Marder'ın da genel olarak bitkilerin canavara benzer oldukları iddiasını temellendirdiği zemindir (2013, s. 107). Ona göre:

Bitkiler ne içkin bir son ne bir sınır ne de bir ölçüm ve ölçülülük duygusu bilirler; bu da onların canavar(sı) olduklarını söylemenin bir diğer yoludur ve onlarda filizlenen düşünce de eşdeğer biçimde canavarı ve sınırsızdır. Metonimik olarak, büyümesi ile ilişkilendirilen bitki yaşamı (bahçemde menekşeler büyüyor demek, aslında bahçemde menekşeler yaşıyor demektir) kapanma hissinden yoksun saf bir çoğalmadır (2013, s. 24).

Hareket, ses çıkarma¹⁴ ve konuşma kabiliyetlerinin, duruş ve bedenlerini kullanma şekillerinin, zamanı ve mekânı tecrübe etme biçim ve ritimlerinin bitki-olmayan canlılara yakınlştırılması, sadece durumlarının değil, konumlarının da değişebiliyor olması ve bir içsellığe gönderme yapacak şekilde sıklıkla kan olmak üzere açıldıkları yerlerden dışarı yoğun bir sıvı bırakıyor olmaları ile bir bitkiyi anıştıracak pek az şeye sahip gibi görünen canavar bitkilerin, bitki hayatının coşkun ve sınır tanımaz çokluğunun harekete geçirdiği kaygı temelinde bitkisel olana geri döndükleri söylenebilir.

Aloi, bitkilerin bu aşırı, kontrolsüz ve düzensiz büyümelerinin, bitki-bedenine bir açıklık ve netlik dayatmayı namümkün kıldığından sıklıkla ihmal edildiğine işaret ederek, örneğin, bilhassa orta çağ yazmalarında ve medikal amaçlı bitki çizimlerinde, üst üste gelecek kök ve yaprakların mümkün olduğunca birbiri üzerine gelmemesinin sağlandığına, bitkilerin temiz bir arka plan eşliğinde sunulduğuna dikkat çeker (2019, s. 45). Bu anlamda insanı ve onun bilme istencini merkeze alan yerleşik bir görme biçimini teyit edecek şekilde bitkinin sarıh bir temsili

¹⁴ Nadiren konuşma becerilerine de sahip olmakla beraber bitkilere sıklıkla bir tür fisiltıyı andıran mekanik bir sesin layık görüldüğü söylenebilir. Fakat bu sesin, bitkiye mi yoksa bitkinin sahneye çıktığı anlarda gerilimi yükseltmek amaçlı diejetik olmayan bir müziğe mi ait olduğunu kestirmek her zaman pek kolay olmamaktadır.

ancak çokluğunun budanmasına, çevresinden yalıtılmasına, disiplinsiz büyüyen dal, yaprak, kök ve filizlerinden yoksun bırakılmasına bağlı gibidir. Filizde korkutucu olanın izini sürdüğü çalışmasında Agnes Scherer, filizin batı sanatında hala metafizik olarak yüklü bir form olduğunu hatırlatarak, onun, kötülüğe değilse de düzensizliğe işaret etmeye devam ettiğini söyler ve bitki korkusunun temel motiflerinden biri olduğunu hatırlatır (2016, s. 40-41). Canavar bitkileri konu edinen filmler her ne kadar bitkinin kontrolsüz ve düzensiz büyümesine/oluşuna yeniden düzene sokulması gereken bir tür sapma olarak yaklaşmaya devam ediyorlarsa da bitkinin müphemliğini, çokluğunu, canlılığını, çevresiyle birlikte örgütlenişini can-ı gönülden tanır görünürler. Belki de tam da bu sebeple, doğanın hareketine ilişkin gizli bir rahatsızlığı tetikleyecek şekilde anlatıya dahil edilen, avını arayan, saran filizlerin, dalların, köklerin anormal hareketliliği (Scherer, 2016, s. 41) seyircide yalnızca korku uyandıran bedensel bir karşılık var etmez, insan-olmayanla –film mecrasının kendisi de dahil– ilişkilenenin başka maddi, bedenlenmiş imkanları olabileceğini duyumsatır. Dolayısıyla dokunacın alabildiğine dokunsal dahli ile bu filmlerin, bitkinin temsiline ilişkin köklü tartışmayı, bu filmlerin bitkiyi temsil etmeye ne kadar muktedir olduklarının peşine düşen bir soruşturmayı bir anlamda rafa kaldırarak, seyircisini, imgenin ve imge üretiminin –ve belki de bilhassa korku sinemasının– duygulanımsal kabiliyetlerini dikkate almaya çağırıldıkları söylenebilir.

Bitkilerin dallanıp budaklanması, bu dalların ilgili filmlerdeki benzerlerinin aksine elbette insan zamanı ile senkronik değildir. Marder'ın da ifade ettiği üzere, bitkiler ötekine açıklıkları tarafından yönlendirilen bir hetero-zamansallık içindedirler, insan ve bitkinin karşılaşması ise daima iki veya daha fazla dünyanın (zamansallığın) kesişmesi anlamına gelir (2013, s. 12) Bu filmler, karşılaşmayı, bitkinin hız ve ritmini, insanın bilişsel ve algısal olarak kavrayabileceği şekilde dönüştürerek kurgularlar. Bu filmlerde bitkilerin büyümeleri, yalnızca bitkilere kıyasla değil, insanlar için de aşırı süratli kılınmış olsa da bitkinin gündelik hareketlerinin (avının peşine düşmesi, yakalaması ve yemesi) insanınki ile neredeyse eş-ritimli olduğunu söylemek mümkündür. Bu iki zamanı türdeş kılmak, Marder'a göre, "bitkilerin varlıklarının benzersizliğine saygı duy[ma], onları ötekiliklerini sürdürmeye bırakma"yı (2013, s. 8) becerememek anlamına gelir. Ne var ki, bu filmlerde yeşillenen yegâne bitki canavar olan, tek zamansallık da insana-senkronlu olan değildir. Bu filmlerde bitki ile karşılaşmaya açılmak adına son derece anlamlı gördüğüm imkân, canavar bitkilerin, canavar olmayan bitkilerle aynı film yüzeyini işgal ve inşa



Görsel 2: (Üstte) *The Day of Triffids*, (Altta) *Matango*

etmesi, bunun da filmlerin açık/örtülü niyetinden bağımsız olarak, seyircinin filmdeki diğer bitkilere dikkat kesilmesinin önünü açabilmesidir. Canavar bitkilerin bu filmlerdeki uzun ekran süresi ve ekrandaki yoğun varlıklarının pratik sonuçlarından biri, canavar bitkilerin hüküm sürdüğü filmlerde, (çifte) canavar olmayan benzerlerinin de giderek tekinsiz bir hal almaya ya da düşünmeye teşne olduğumuz kadar tekin olmadıklarını sezdirmeye başlamalarıdır. Gerçekten de başta *Matango*, *The Day of Triffids*, *The Island of the Doomed*, *Navy vs. Night Monsters* (Deniz Kuvvetleri Gece Canavarlarına Karşı, Michael A. Hoey, 1966) olmak üzere bu filmlerin sıklıkla bitki yoğun bölgelerde (genellikle ormanda) çekildiği, bu sebeple "zararsız" bir dolu bitkinin de filme dahil olduğu görülür. Bunun sebeplerinden birinin anlatıdaki *suspense*i güçlendirmek, bir tür hedef şaşırtmak olduğu açıktır. Sırasıyla *The Day of the Triffids* ve *Matango*'dan alınmış yukarıdaki kareler (Görsel 2), buna iyi birer örnektir.

İlk karede tehditkâr olan bitki ekranda olmasına rağmen neredeyse diğerleri arasında fark edilmez, ikincisinde ise sahnede olmamasına rağmen, orada gibi, filmi ve "kahramanlarını" daha en baştan kuşatmış gibidir. İlkinde canavar bitki, canavar gibi görünmezken, ikincisinde canavar olmayan, yalnızca kendi kalmaya devam ederek canavar gibi görünür. Bu ilk olarak, bitki ile canavar bitki arasında bir sınır çizmenin ilk elden düşünülebileceği kadar kolay olmadığını hatırlatır. Fakat belki de daha önemlisi, bu filmlerde bitkilere başka türlü bakmayı mümkün kılan bir üst anlatı ve/veya çerçevelemeye, hemen her zaman bitkilerin bizzatı kendi varlıkları ile film arasındaki bir tür iş birliğinin de eşlik ediyor olmasıdır. Marder'dan alıntılanarak söyleyelim, karşılaşmanın katılımcıları, her zaman simetrik olmasa da etkileşimli –bunu reddetmek karşılaşmanın olasılıklarının altını oymaktır– bir ilişki içindeyse (2013, s. 7-8), kimlik/faillik de verili bir pozisyon olmaktan ziyade, tam da bu ilişki-sellik içinde var ediliyorsa, bu filmler yalnızca seyircinin bitkiye açılmasına aracı olmaz aynı zamanda bitkiyle birlikte var olurlar. Bu anlamda film ve onun var ettiği duygulanımsal karşılığın (Şekil 2'e geri dönelim) bitkinin de etkisine, onun belirlenimine, çevresi ile özgün örgütlenişine hem borçlu hem de açık durumda olduğu söylenebilir.

Bu "zararsız" bitkiler, anlatıdaki *suspense* güçlensin diye sahneye dahil edilmediklerinde dahi, tam da "bitki örtüsü dünyanın biyokütlesinin yüzde doksan dokuzunu oluşturduğundan", "dünya gerçekten de tartışmasız bir şekilde bitkilerin egemenlik kurduğu bir ekosistem olduğundan" (Mancuso ve Viola'dan aktaran Keetley, 2016, s. 1) kaçınılmaz olarak oradadırlar, onların olmadığı herhangi bir dış çekim neredeyse olanaksız gibidir ve varlıklarını hissettirirler. Marder'ın, bitkilerin, kafe ve restoranlarda dikkat çekmeden ambiyans yaratan şarkılara benzer şekilde, gündelik hayatlarımızın göze çarpmayan/görmezden gelinen bir fonunu teşkil ettiğini dile getirerek işaret ettiği dikkat eksikliği (2013, s. 3), bu filmlerde yerini seyircinin yoğun bitki farkındalığına bırakır. Böylece yalnızca aksiyonu sürükleyen oyuncu-canavar bitkiye değil, seyre dahil belki de yalnızca orada var olmasına bağlı, bu anlamda rastgele olan "gerçek" bitkiye de seyirci konforlu bir aşinalıkla değil, merakla açılabilir. Bu merak, bitkinin, rastgele dahil olduğu bu çerçevenin kurucu unsurlarından biri olarak tanınmasının önünü açar ve onu bir başka bitki ile kolayca ikame edilebilir olmaktan çıkarır.

Şeytana avukatlık etmenin sırasıysa, şimdi pekâlâ korku sinemasının kayda değer bir kısmının kolaylıkla muhafazakâr olarak etiketlenebileceği, dolayısıyla yukarıda bahsi geçen konforlu aşinalığın kırılmasına

yönelik vurgunun, anlamlı bir dayanaktan yoksun olduğu söylenebilir. Korku sinemasının çoğu zaman muhafazakâr bir tür olarak kabulünde, seyircide korku uyandıran (çoğu zaman bir ötekilik uzamı olarak bedene, farkın bedenleşmesine tekabül eden) nesne ile filmin kurduğu ilişkinin, filmin bu nesne ile “baş etme” biçiminin başat rol oynadığı görülür. Sıklıkla bu ilişkinin hasmane bir şekilde kurulduğu, nesnenin, örneğin canavar bitkinin ve onunla bitki-olmayanlar arasındaki sınırın müphemliğinin ancak bu müphemlikten duyulan kaygının son kerte de yatıştırılması pahasına tanındığı, dolayısıyla anlatının yerleşik ve çoğunluksal olandan yana konumlandığı iddia edilir. Hem bitkinin “tuhaf-tanıdıklığının” ilgası hem de onunla aramıza çektiğimiz sınırın tekrar katılaştırılması gayesiyle T.S. Miller’a göre, insandan, hayvana, hayvandan bitkiye uzanan hiyerarşiyi tehdit etmeyecek şekilde, daha yönetilebilir bir sapma olarak canavar bitkinin, kimi filmde hayvana yakınlaştırılmasını da bu bağlamda düşünmek mümkündür (2014, s. 471). Houle’ye göre, antikiteden günümüze hayvan kavramı insanı diğer bütün oluşlardan ayırmak üzere kritik bir rol oynamıştır, hayvan tam da bizim-olmadığımız-şeydir, bu anlamda bitkilerin aksine bir tür varlık-sabitleyici (*onto-stabilizer*) olarak iş görür (Houle, 2011, s. 90-93). Buna rağmen, kendimizi çeperin de çeperine atılmış bitki ile kıyaslamaya cüret bile edemez, kendimizdeki kurucu bitkisel ötekiliği fark etme talebine hep bir tür tekinsizlik hissi ile karşılık veririz (Marder, 2013, s. 36)¹⁵.

Bitkilerle karşılaşmanın bu tekinsiz (*uncanny*) karakterine yönelik Marder’ın ısrarlı vurgusu gerçekten de dikkate değerdir. Örneğin başka bir yerde şöyle söyler: “Bitkilerin mutlak aşinalıkları, büsbütün tuhaflıkları ile; insanların, kendilerinde bitkisel oluş formundaki unsurları fark etme acizliği ve dolayısıyla onlarla ilişkimizin tekinsiz –tuhaf biçimde tanıdık– doğası ile çakışır” (Marder, 2013, s. 3-4). Bu vurgu, bitkilerin, korku sineması için nasıl son derece etkin birer korku figürü haline gelebildiklerinin de ipuçlarını verir gibidir. Tekrar *Little Shop of Horrors*’ın erken uyarısını hatırlayalım: korkutucu düşmanın en masum, en beklenmedik yerde çıkması, hiçbir yerin güvenli olmadığını salık veren, bir mütecavizin sıklıkla korunaklı evlerimize ya da bedenlerimize dahlini konu edinen filmlerin sıklıkla başvurduğu basit bir tersine çevirmedir. Fakat tekinsiz, korkuyu, korkuya pek yabancı bir eve ya da bedene taşımaktan

¹⁵ Belki çok daha nadiren de olsa, tıpkı hayvanlar söz konusu olduğundaki gibi, yine insandan bu kez bitkiye doğru hareket ederek, insan öznenin kimi özelliğini bitkiye aktararak ve ona insana yakınsadığı ölçüde bir değer tayin ederiz.

ziyade, evi ve bedeni tesis eden kurucu açıklığı tanır ve ne evi ne de bedeni ancak mütecavizin "sonradan" gelişi ile çözülen kapalı ve güvenli bir mekân olarak tahayyül eder. Bu filmlerin de seyirci nezdinde devreye soktuğu kaygının, karşılaşmalarında insan için herhangi bir tehdit arz etmeyen bitkiyi canavarlaştıran bir tersine çevirmeden ibaret olmadığı söylenebilir, daha ziyade bu filmler bitkilerin tuhaf-tanıdıklıklarının, bitkisel yaşam ile zaten dolanık olmanın başlı başına kaygı uyandıran bir unsur olduğunun farkında gibidirler.

Sonuç olarak, her ne kadar bu kaygıyı mesele ediniyorlarsa da bu filmlerin bitkiye açılmaktan ziyade bitki ve insan arasındaki sınırların yeniden müzakere edilmesine ve insanın ayrıcalığını tanıyacak şekilde tekrar çizilmesine hizmet ettikleri söylenebilir. Örneğin, korku türündeki canavar kadınları benzeri bir pozisyondan okuyan Barbara Creed'e göre de "popüler korku filmlerinde canavarsı-dışilin (*monstrous-feminine*) varlığı, bize kadın arzusu veya dişi öznellikten ziyade erkeğin korkuları hakkında daha fazla şey söylemektedir" (1993, s. 47). Korku türünün en az kendi canavarları ve kendi seyircisi kadar tektipleştirilmeye karşı güçlü direncini ve korku sineması ile ilişkilenenin bu muhafazakâr sava bel bağlamayan başka biçimlerini¹⁶ gözden kaçırmamakla beraber, bu filmlerin açık bir şekilde eril, insan-merkezci, heteronormatif kaygıları, bu kaygıları paylaştığı varsayılan bir seyirci grubuna bir katharsis yaşatmak üzere mesele ettiği ileri sürülebilecek örneklerinde dahi, "filmin niyetini" önemsizleştirebilecek karşılıklar yaratabilecekleri söylenebilir. Giorgio

¹⁶ Örneğin, Tania Modleski, "The Terror of Pleasure: The Contemporary Horror Film and Postmodern Theory" [Hazzın Terörü: Çağdaş Korku Filmi ve Postmodern Kuram] (1984/2009) adlı ünlü makalesinde bu muhafazakarlık eleştirisine, hiç değilse çağdaş korku sineması özelinde, azımsanamayacak sayıda filmin beklenmedik bir şekilde burjuvazi kültürüne ve onun el üstünde tuttuğu değerlere –örn. aile ve okul ideolojik aygıtlarına– saldırdığına işaret ederek son derece ikna edici bir karşı argüman sunmuştur (1984/2009, s. 620). Modleski, aynı zamanda seyircinin filme narsistik yatırımını alaşağı eden –örneğin, açık son, hikâye ve karakter gelişimine yeterli ağırlığı vermemesi, eğlenceli özyıkıcılık, özdeşim kurduğumuz aldatıcı iyiler ile karşı karşıya kalma– bir dizi tercihin çağdaş korku sinemasında yaygın kullanımına da işaret etmiştir (1984/2009, s. 622-625). Modleski'nin çağdaş korku sinemasına yönelik imkanlara işaret eden okumasının bir benzerini de Jack Halberstam postmodern gotik için yineler. Ona göre, "artık canavarı tanımlamaya ve onun deformasyonunu onarmaya çabalanmaz. Postmodern gotik [seyircisini] daha ziyade canavar avcılarına, canavar üreticilerine ve her şeyden önce saflık ve masumiyete yatırım yapan söyleme karşı uyarır (Halberstam, 1995, s. 27).

Agamben'in çok farklı bir bağlamda sarf ettiği şu sözlerin, gerçekten de bu filmlerin iç dinamiğine dair çok şey söylediği açıktır:

"Defetmek" (*scongiurare*) fiili ile çevirdiğimiz Fransızca terim *con-jurer* kendi içinde iki karşıt anlamı birleştirir: "çağırma" (*evocare*) ve "kovmak" (*espellere*). Ya da belki de bu iki anlam birbirine karşıt değildir, çünkü bir şeyi –bir hayalet, bir şeytan, bir tehlikeyi– defetmek için her şeyden önce onu çağırma gerekir (2012, s. 119).

Fakat kovulmak üzere çağırılanlar, bertaraf edildiklerinde dahi arkalarında film yüzeyinden kolaylıkla silinemeyecek bir leke bırakırlar¹⁷. Bu, filmin artık bu karşılaşma anını yaşanmamış gibi yapamayacağına işaret eden bir lekedir. Çünkü ötekiliği, bu müphem ötekine açılmayı, verili kimliklerin altını oyan bir tehdit olarak bertaraf etme çabası sonucunda, Judith Butler'ın özne formasyonu ve öteki ile karşılaşma özelinde ifade ettiği şu sözleri film yüzeyine taşımaya cüret göstererek alıntılalım, "kendi münferitliğini ve belirliliğini tesis etmek için dışla[dıklarım], çözümlü ihtimali olarak" (2015, s. 131) bu kez filmin içinde kalmaya devam ederler.

Bertaraf edilen kurucu bitkisel ötekilik olduğunda, canavar bitkilerin ya da bitki-insan hibridlerinin yerini hayvana bıraktığı muadil hi-kayelere kıyasla daha asli bir kaygının yatırıldığı söylenebilir. Burada, yalnızca insanın kendinde bitkisel olanla yüzleşme hususundaki isteksizliği değil, aynı zamanda canlılığa dair mutlak kabullerin de radikal bir şekilde yerinden edilmesi söz konusu gibidir:

Yaşamın tüm fark edilebilir özelliklerini çekip çıkardığınızda, bitkisel oluşlar yaşamaya devam eder: bitki-ruhu, kendi insan ve hayvan olmayan kipine indirgenmiş psikesinden kalan şeydir. Anarşik çıplaklığında yaşamdır, hayvan canlılığının imza özelliklerinin yokluğunda ısrar eden bir gerçekten çıkar ve aynı şekilde çıplak, insan biçimci olmayan yine de ontolojik olarak canlı bir anlam kaynağıdır. Başka bir deyişle, hayatta kalma olarak yaşamdır (Marder, 2013, s. 22)¹⁸.

¹⁷ Film yüzeyine işleyen bu inatçı lekeleri fark etmemi sağlayan Doç. Dr. Umut Tümay Arslan'a çok teşekkürler.

¹⁸ *Invasion of Body Snatchers*'ın üç uyarlamasında da bitkiden can bulan klonların, hayatta kalmaya yönelik güçlü iradeleri ile insan benzerlerinden ayrılıyor olmaları ve tam da bu sebeple, salt hayatta kalmaya yaptıkları yatırımla, insan ile aralarında asla kapanamayacak bir yarık bulunduğu varsayılması oldukça şaşırtıcıdır. Sırasıyla her üç filmde şöyle repliklere rastlanır: "Öyleyse hiç duygun yok, yalnızca hayatta kalma içgüdün var" (1956); "Adapte olur ve hayatta kalırız, yaşamın işlevi hayatta kalmaktır" (1978); "Daima hayatta kal-

Her ne kadar Marder bu hayatta kalma azmini, bitkilerin kırılabilirliği ile bir arada düşünmeye çağırıyorsa da canavar bitkilere kucak açan korku filmlerinde, bitki hayatının coşkun canlılığının nasıl alt edilebileceğinin bir türlü kestirilemiyor olduğu söylenilebilir. Yine de silahlar elbette hiçbir sonuç vermediğinden, canavar bitki tehlikesini savuşturmanın¹⁹ en evla yolunun onları ateşe vermek olduğu hususunda bu filmlerin mutabık kaldıkları açıktır.

Sonuç ya da Canavar Bitkiden Kurtulmanın Mümkünü

Son beş dakikasını, savaş uçaklarının, bitkilerin “ele geçirdiği” arazileri ateşe vermesine ayırarak *Navy vs. Night Monsters*'ın, bitkilerin toplu imhasını en uç noktaya taşıdığı ve böylelikle benzerlerinden ayrıldığı söylenebilir de türün neredeyse tüm örneklerinin bitkileri tümünden yakıp kül etmeye son derece istekli oldukları fakat bunun altından kalkmaya aynı ölçüde mahir olmadıkları görülmektedir. Ele alınan filmlerin finalinde sıklıkla tekrar eden bu motif, bizi, bitki-canlılığı, bitkinin çevresiyle birlikte-oluşu ve tam da bu özellikleri sayesinde diğer canavar filmlerine kıyasla neden bu filmlerin canavarı bertaraf etme konusunda anlamlı bir zorluk ile karşılaştıkları üzerine düşünmeye yönlendirebilir. Ne gariptir ki, canlılığın imza özellikleri olarak tayin edilen kimi özellikten yoksun olmalarıyla, canlı ve cansız arasındaki sınırı bulandıran bitkiler; ilgili filmlerde bu özelliklerin birçoğu ile donatılmışsalar da artık yaşayan bir tehdit olmadıklarının açıkça ortaya konabilmesi için, bu özelliklerin geri çekilmesi kâfi gelmez. “Her parçasında yaşam olduğu kadar, her parça-

dık, hep güçlendik, çünkü önemli olanın birey değil, tür olduğunu biliyoruz” (1993).

¹⁹ Bu tehdidi savuşturmayan örneklerin olduğunu da ihmal etmemek gerekir. Hatta türün en bilinen örnekleri –(*The Little Shop of Horror*, *Matango*, *The Mutations*, *Invasion of Body Snatchers*, *Body Snatchers*– sıklıkla sanki tehditkâr başkalıkla nasıl başa çıkacaklarını bilemediklerinden, onu ehlileştirmeye bir türlü kadir olamadıklarından, birlikte-yaşamaktan başka çıkar yol olmadığını hissettiklerinden “belayla kalmayı” yeğ tutmuş görünmektedirler. Bu noktada, *Little Shop of Horror*'ın (1986) finalinin tam da bu yüzden ön gösterimde infial yaratarak geri çekildiği hatırlanabilir. Bu finalde canavar bitki yalnızca başkarakter Seymour'u öldürmekle yetinmez (1956 tarihli ilk filmde de Seymour ölür veya Audrey Jr. tarafından yutulurak onunla bir olur) ülke çapında yayılacak kadar çoğalır, dört bir yanı yıkıp yağmalar. Alternatif olarak ise Audrey II'nun yok edildiği ve sevenlerin kavuştuğu bir final yazılır. Fakat bu finalin son karesinde, kavuşma mekanına kök salmış Audrey II'nun küçümen bir versiyonunun seyirciye gülümsediği görülür.

sında büyüme gücü olan bitkisel yaşam"ı (Marder, 2013, s. 85) bertaraf etmek için, bitkinin mutlak yok oluşuna, geride külden başka hiçbir şeyin kalmamasına ihtiyaç duyulur gibidir. Nerede başlayıp, nerede bittikleri kestirilemeyen –ya da zaten Marder'ın ileri sürdüğü gibi hep ortadan başlayan– bütünlüklü, apaçık formu ile neredeyse seyircinin burada bahsi geçen filmlerin hiçbirinde karşılaşmadığı bu canavar bitkilerin, yaşarken belirli ölçüde tekil bir tehdit olarak kabul edilebilecekleri söylenebilirse de yok-oluşları hep kendilerinden fazlasının yok-oluşu gibidir. Bu noktada belki, ilgili filmlerde geniş plan kullanımından filmlerin sonuna kadar neredeyse istisnasız kaçınılmasına rağmen, bu yangın sahnelerinin bir iki detay çekim dışında hep geniş plandan verildiğini hatırlatmak yerinde olacaktır. Bu tercih filmlerin canavar bitkiyi hep aşırı yakın bir plandan, görece daha geniş bir plan tercih edildiğindeyse her zaman parçalı bir şekilde gösterme tercihiyle beraber düşünülecek olursa, filmlerin tam da bitkiyi apaçık göstermeye niyetlendiklerinde geriye görülecek pek bir şeyin kalmadığı fark edilecektir. Bu sahneler, tehdit bertaraf edilmiş olsa da ferah bir manzara olarak tahayyül edilemeyecek bir yıkım-fazlasından mustarıptirler. Bu haliyle bu filmlerdeki lekenin salt, bitkisel olanın kaybolmadan önce tüm azameti ile görünmüş olmasından değil, bertaraf etme girişimine içkin bu zorluktan, imhanın öngörülemez bir biçimde aslında bitkisel yaşamın birlikte-oluşunu, çokluğunu ve coşkunluğunu ele veriyor olmasından da kaynaklandığı söylenebilir.

Kaynakça

Agamben, G. (2012). *Şeylerin işareti: yöntem üzerine*. (Çev. Volkan Çelebi). Monokl.

Aloi, G. (2019). *Why look at plants? botanical emergence in contemporary art*. Brill.

Bender, C. (Yapımcı). Smith, C. (Yönetmen). (2008). *The Ruins* [Film]. ABD: Paramount.

Bradway, T. (2017). *Queer experimental literature: the affective politics of bad reading*. Palgrave.

Butler, J. (2015). *Savaş tertipleri*. (Çev. Sevda Öztürk). Yapı Kredi.

Çaylı, E. (2020). *İklimin estetiği: antroposen sanatı ve mimarlığı üzerine denemeler*. Everest.

- Cherry, B. (2014). *Korku*. (Çev. Mine Zorlukol). Kolektif Kitap.
- Coen, G. (Yapımcı). Saunders, C. (Yönetmen). (1958). *Womanateer* [Film]. ABD: Fortress Film Productions.
- Cohen, J. J. (1996). *Monster theory*. University of Minnesota Press.
- Corman, R. (Yapımcı). Corman, R. (Yönetmen). (1960). *The Little Shop of Horrors* [Film]. ABD: Santa Clara Productions.
- Creed, B. (1993). *The Monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*. Routledge.
- De Bello, J. (Yapımcı). De Bello, J. (Yönetmen). (1978). *Attack of the Killer Tomatoes* [Film]. ABD: Four Square Productions.
- Edwards, G. (Yapımcı). Hoey, M. (Yönetmen). (1966). *The Navy vs. The Night Monsters* [Film]. ABD: Standard Club of California Productions.
- Ferrer, G. (Yapımcı). Welles, M. (Yönetmen). (1967). *Island of the Doomed* [Film]. Avusturya: Theumer Filmproduktion.
- Geffen, D. (Yapımcı). Oz, F. (Yönetmen). (1986). *Little Shop of Horrors* [Film]. ABD: Warner Bros.
- Getty, R. (Yapımcı). Cardiff, J. (Yönetmen). (1974). *The Mutations* [Film]. ABD: Cyclone.
- Giler, D. (Yapımcı). Scott, R. (Yönetmen). (1979). *Alien* [Film]. ABD: 20th Century Fox.
- Halberstam, J. J. (1995). *Skin shows: gothic horror and the technology of monsters*. Duke University Press.
- Haraway, D. (2016). *Staying with the trouble: making kin in the chthulucene*. Duke University Press.
- Hayward, E. (2010). *Fingeryeyes: impressions of cup corals*. *Cultural Anthropology*, 25(4), 577-599.
- Houle, K. L. (2011). *Animal, vegetable, mineral: ethics as extension or becoming? the case of becoming-plant*. *Journal for Critical Animal Studies*, 2, 89-116.
- Keetley, D. (2016). *Introduction: six theses on plant horror; or, why are plants horrifying?* D. Keetley, & A. Tenga, *Plant Horror: Approaches to the Monstrous Vegetal in Fiction and Film* (s. 1-30). Macmillan.
- Kelley, T. (2012). *Clandestine marriage: botany and romantic culture*. Johns Hopkins University.

Lukas, J. (Yapımcı). Lipsky, O. (Yönetmen). (1978). *Adele Hasn't Had Her Dinner Yet* [Film]. Çekya: Ustredni Pujcovna filmu Praha.

LeGacy, A. (1978). The invasion of the body snatchers: a metaphor for the fifties. *Literature/Film Quarterly*, 6(3), 285-292.

Loock, K. (2012). The return of the pod people: remaking cultural anxieties in invasion of the body snatchers. K. Loock, & C. Verevis (Ed.), *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions* (s. 122-144). Palgrave Macmillan.

Mann, K. (2004). "You're next!": postwar hegemony besieged in invasion of the body snatchers. *Cinema Journal*, 44(1), 49-68.

Marder, M. (2013). *Plant-thinking: a philosophy of vegetal life*. Columbia University Press.

Marder, M. (2014). *The philosopher's plant: an intellectualherbarium*. Columbia University.

Mercer, C. (Yapımcı) Shymalan, N. (Yönetmen). (2008). *The Happening* [Film]. ABD: 20th Century Fox.

Melniker, U. & Uslan M. (Yapımcı) Crawen W. (Yönetmen). (1982) *Swamp Thing* [Film]. ABD: DC Comics.

Miller, T. (2012). Lives of the monster plants: the pevenge of the vegetable in the age of animal studies. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 23, 460-479.

Miller, T. (2014). Monstrous plants. J. Weinstock (Ed.), *The Ashgate Encyclopedia of Literary and Cinematic Monsters* (s. 470-475). Ashgate.

Modleski, T. (2009). The terror of pleasure: the conemporary horror film and postmodern theory. L. Braudy, & M. Cohen (Ed.), *Film Theory & Criticism* (s. 617-627). Oxford University Press.

Moore, E. (2017). Imagining disaster in the eco-thriller. E. Moore (Ed.), *Landscape and the Environment in Hollywood Film* (s. 97-119). Palgrave Macmillan.

Morgart, J. (2017). Deleuzions of ecohorror: weighing Al Gore's ecostrategy against the day of the triffids. *Horror Studies*, 8(1), 115-130.

Murray, R., & Heuman, J. (2016). *Monstrous nature: environment and horror on the big screen*. University of Nebraska.

Norman, T. (Yapımcı). Romero, E. (Yönetmen). (1970). *The Revenge of Dr. X* [Film]. Japonya: Toei Company

Panse, S. (2013). Ten skies, 13 lakes, 15 pools: structure, immanence and ecoaesthetics. A. Pick, & G. Narraway (Ed.), *Screening the Nature: Cinema Beyond the Human* (s. 37-59). Berghahn.

Pick, A. (2011). *Creaturely poetics: Animality and vulnerability in literature and film*. Columbia University.

Pick, A. (2015). Why not look at animals? *NECSUS: European Journal of Media Studies*, 4(1), 107-125.

Pick, A., & Narraway, G. (2013). *Screening the nature: cinema beyond the human*. Berghahn.

Rancière, J. (2010). *Özgürleşen seyirci*. (Çev. Burak Şaman). Metis.

Scherer, A. (2016). The pre-cosmic squiggle: tendrils in excess in early modern art and science fiction cinema. D. Keetley (Ed.), *Plant-Horror* (s. 31-53). Palgrave Macmillan.

Schildrick, M. (2001). *Embodying the monster: encounters with the vulnerable self*. Sage Publication.

Solo, R. (Yapımcı). Kaufman, P. (Yönetmen). (1978). *Invasion of the Body Snatchers* [Film]. ABD: United Artists.

Solo, R. (Yapımcı). Ferrara, A. (Yönetmen). (1993). *Body Snatchers* [Film]. ABD: Warner Bros.

Stabler, R. (Yapımcı). Warren, C. (Yönetmen). (1957). *The Unknown Terror* [Film]. ABD: Emirau Productions.

Tanaka, T. (Yapımcı). Honda, I. (Yönetmen). (1963). *Matango* [Film]. Japonya: Toho Company.

Uhlin, G. (2016). Plant-thinking with film: reed, branch, flower. P. Vieria, *Green Thread : Dialogues with the Vegetal World*. Lexington.

Wanger, W. (Yapımcı). Siegel, D. (Yönetmen). (1956). *Invasion of the Body Snatchers* [Film]. ABD: Allied Artist Pictures.

Williams, L. (1991). Film bodies: gender, genre and excess. *Film Quarterly*, 44(4), 2-13.

Yordan, P. (Yapımcı). Francis, F. & Sekely, S. (Yönetmen). (1962). *The Day of The Triffids* [Film]. ABD: Allied Artist Pictures.