



Evcil Hayvan mı Canavar mı?: Stephen King Filmlerinde Askıya Alınan Hayvansallık

Pet or Monster?: The Epoché of Animality in Stephen King's Films

Mehmet Emin BALCI*

Öz

Bu çalışma, modern kültürde insan-hayvan ilişkisini canavarın şeyleşmiş anlamı üzerinden sorgulamayı amaçlamaktadır. Bu çerçevede korku edebiyatının popüler yazarlarından Stephen King'in üç hayvan imgesi, birer aktarım nesnesi olarak ele alınacaktır. Freudcu anlamda aktarım nesnesi, bastırılmış dürtü ve kaygıların doğrudan değil, simgesel figürler dolayımında açığa çıktığı araçlardır; King'in söz konusu uyarlamalarındaki hayvanlar da korkunun kaynağı olmaktan çok, onun kültürel ve duygusal artıklarının yönlendirildiği figürler olarak işlev görür. *Cujo* (1983), *Cat's Eye* (1985) ve *Pet Sematary* (1989) filmlerinde yer alan bu hayvan imgeleri, doğaüstü veya rastlantısal olanın değil; sıradan ve alışılmış olanın dehşetini açığa çıkarır. Evcil hayvanlar katalizör görevi görürken, korku unsuru kişilerarası ilişkilerden doğar. Bu bağlamda hayvan figürleri, doğa ile kültür, biyolojik içgüdü ile kültürel anlam arasındaki eşiği görünür kılan sınır figürleri olarak tartışılmaktadır. Çalışmanın birinci kısmında korkunun çifte işlevi (türsel benzeştirme ve kültürel dışlama) Darwin'in duygular kuramı, Freud'un bilinçdışı korku kuramı ve canavar ile kurbanın toplumsal bütünleşme açısından işlevine odaklanan René Girard'ın kurban kuramından yararlanılarak tartışılacaktır. İkinci kısımda ise bu üç hayvanın tetiklediği korkunun sosyal ortama geri dönüşü fenomenolojik olarak analiz edilecektir. Böylece korkunun doğaüstü ve doğal olmayana itildiği yaygın temsilin aksine, 'insani' bir temsilin olanakları yorumlanacaktır.

Anahtar Sözcükler: Evrim, kültür, bilinç dışı, kurban, doğal korku.

Abstract

This study aims to examine human-animal relations in modern culture through the reified meaning of the monster. Within this framework, three of Stephen King's film adaptations — *Cujo* (1983), *Cat's Eye* (1985), and *Pet Sematary* (1989) — are analyzed by interpreting their animal figures as transfer objects. In the Freudian sense, the transfer object is the medium through which repressed drives and anxieties are displaced and expressed in symbolic form; in these films, animals do not represent the primary source of fear but rather function as vessels for its cultural and affective residues. By placing horror not in the supernatural or the extraordinary but in the ordinary and familiar, King generates terror through everyday pets that act as catalysts. At the same time, the locus of fear emerges from interpersonal relations. Such animal figures are discussed as permanently bound entities that bridge the realms of nature and culture, biological production and cultural meaning. The first part of the study will discuss the dual

* Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü. E-posta: mbalci@istanbul.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2830-2329



function of fear—species resemblance and cultural exclusion—by drawing on the evolutionary approach and Darwin’s theory of fear, Freud’s theory of the unconscious, and René Girard’s theory of sacrifice, which emphasizes the role of the monster–victim relation in social cohesion. The second part undertakes a phenomenological analysis of how these animal figures trigger fear and return it into the social world. In contrast to dominant representations that externalize fear into the supernatural or the unnatural, the study demonstrates the possibility of a distinctly “human” representation of fear.

Keywords: Evolution, culture, unconscious, victim, primal fear.

Giriş

Aristoteles Politika’da insanın ait olduğu yerin site olduğunu; sitenin dışında kalanların ya canavarlar ya da Tanrılar (Aristoteles, 1975, s. 9) olduğunu ileri sürer. Ona göre duylara gömülmüş ve rasyonel yetilerden mahrum olan hayvanlar canlılığın alt versiyonuyken saf aklın bilgi nesneleri olarak Tanrılar canlılığın üst versiyonunu oluşturur. İnsanın dış dünya ile ilişkisinin temelden bir ayrıma dayandığını savunan yalnızca Aristoteles değildir. Descartes rasyonel muhakemeden yoksun hayvanların canlı birer makine olduğunu ileri sürer (Descartes, 2013). İnsanın rasyonel bir hayvan olduğunu kabul etmeyen Heidegger hayvanların dünya yoksunu olduğunu belirtir (Heidegger, 1995, ss. 268-270). Modern kültürde insanı öncelikle düşünen bir varlık olarak tanımlayıp insanla çevrelendiği dünya arasına net bir çizgi çekmek başlıca antropolojik eğilimi oluşturur. Bu eğilimde insan, hep beden ile ruhun, doğal (ya da hayvani) bir öge ile doğaüstü, ilahi veya sosyal bir ögenin eklemi olarak düşünülür (Agamben, 2009, s. 24). İkinci bir doğa olarak insanın biricikliğine işaret eden kültürün dışarıda bıraktıkları ya yok hükmünde kabul edilir ya da insan kökenli (antropojenik) bir şekilde yeniden kültüre dahil edilir. Öte yandan Agamben’in işaret ettiği gibi, bu ayrımın asıl mesele “birleşmenin metafizik gizemi” değil, ayrımın pratik ve siyasi işlevleridir; hatta tanrısal olanla kurulan ilişkilerin en aydınlık kısmı bile bizi hayvandan ayıran daha karanlık tarafa bağlıdır (Agamben, 2009, s. 24).

Modern kültür tanrısal ve hayvani olanı dışarda bırakan bir dünya kurma etkinliği olsa da her iki kategori kültürün üst ve alt sınırları olarak yeniden temellük edilmiştir. Bu noktada ölümü ilan edilen ya da insani değerlerin yüceltimi olarak anlamlandırılan tanrısalın aksine hayvanilik irrasyonel ve yıkıcı dürtülerle özdeş bir canavar formu ile anlamlandırılmıştır. Nerdeyse her halk kültüründe bulunan canavar formları uygar akla doğanın gerçek işleyişinin çözümlenememesinden beslenen hayal ürünleri olarak görünür (Gilmore, 2023). Bununla birlikte modern kültürün de bütünüyle canavarlardan arındığı söylenemez. Tarih öncesi ve doğa-üstü bir korkudan doğan vampir, kurt adam ve bir dizi korkunç efsane farklı versiyonları ile çağdaş edebiyatın ve sinemanın ikonik figürleri olmaya devam etmektedir. Ayrıca birçok çağdaş korku filminde, teknolojik ilerlemenin planlanmamış hatalarından doğan düzinelerce mutasyona uğramış canavar “kültürdeki huzursuzluğunun” aktarım nesnesi işlevi görür. Öte yandan bu hikayelerde canavarların insanlarla ortak bir kaderi paylaşması üzerine düşünölmeye değerdir. Özellikle farklı dönemlerdeki kolektif bilinç dışından beslenen canavar figürleri hayvansal ve insani olanın ortaklaştığı temel bir duygudan, korkudan beslenir. Evrim biyologlarına göre insan ve hayvani korku arasındaki farklar filogenetik olarak ortadan kalksa da korkunun nesnesi, aktarımı ve çözümlenişi insan ve hayvan arasında dilsel bir uçurum yaratmaya devam etmektedir. Başka bir deyişle canavar dolayımında hayvanlara aktarılan korku unsurları (özellikle şiddet ve ölüm) kültür tarafından hem bastırılmakta hem de idealize edilmektedir.

Bu çalışma, King’in uyarlamalarındaki hayvan figürlerini yalnızca metaforik ya da canavarca temsiller olarak değil; anlatıyı, mekânı ve duygulanımı istikrarsızlaştıran eşiksel varlıklar olarak ele almaktadır. Hayvanların doğa ile kültür, içgüdü ile simgesel düzen arasında nasıl bir birliktelik kurduğunu tartışarak, korkunun yalnızca olağanüstü olanla değil, gündelik ve tanıdık olanla nasıl iç içe geçtiğini göstermeyi amaçlamaktadır. Çoğu zaman yalnızca ötekiliğin ya da ilkel tehdidin metaforlarına indirgenen hayvanlar, nadiren başlı başına anlatısal ve duygulanımsal özneler olarak ele alınmıştır. Bu makale, bu tür simgesel okumaların ötesine geçerek hayvanları doğa ile kültür, biyolojik içgüdü ile kültürel anlam arasındaki eşiği görünür kılan sınır figürleri olarak tartışmaktadır. Cujo (1983), Kedi Gözü (Cat’s Eye, 1985) ve Hayvan Mezarlığı (Pet Sematary, 1989) filmlerine odaklanan çözümlemeler aracılığıyla bu

çalışma, korkunun çoğu zaman olağanüstü ya da doğaüstü olan değil; ev içi, tanıdık ve dilin bittiği noktadaki duygulanımsal alanlardan doğduğunu ileri sürmektedir.

Kuramsal Çerçeve

Korku çalışmaları arasında tekinsizlik, canavarlık ve kültürel kaygı gibi konular önemli bir yer tutmaktadır. Freud'un (1919) "tekinsizlik" kavramından Barbara Creed'in (1993) "canavar-dışı" modeline uzanan kurucu tartışmalar, türü toplumsal cinsiyet, bedensellik ve toplumsal çözülme ekseninde değerlendirmiştir. Noël Carroll'un (1990) tür teorisi korkuyu estetik ve felsefi boyutlarıyla ele alırken, daha yakın dönemde Eugene Thacker (2011), Eugénie Pina (2014) ve Anat Pick (2011) türü duygulanım, insan-dışı özneleşme ve kültürel sınırların istikrarsızlığı bağlamında tartışmıştır. Mevcut literatür, korku türünün yalnızca tehdit anlatıları değil, aynı zamanda toplumsal sınırların, kimliklerin ve öznel biçimlenişlerin araştırıldığı verimli bir alan olduğunu göstermektedir. Söz konusu kuramsal arka plan içinde Stephen King'in eserleri de giderek artan biçimde akademik ilginin odağı hâline gelmiştir. King'in anlatıları popülerliğinin ötesinde, Amerikan kültürel kaygılarını gündelik yaşam ve tanıdık mekânlar üzerinden sorgulayan çok katmanlı metinler olarak ele alınmıştır (Magistrale, 2003). Öte yandan, King literatüründe hayvan figürleri genellikle simgesel ötekilik ya da ilkel tehdit metaforlarıyla sınırlandırılmış, onların anlatısal ve duygulanımsal işlevleri tali kalmıştır. Benzer şekilde canavar çalışmaları genelde kültürel korkuların simgesel yoğunlaşma noktalarına odaklanmıştır. Jeffrey Jerome Cohen'in *Canavar Kuramı* (1996) canavarları tarihsel istikrarsızlıkların cisimleşmiş bedenleri olarak yorumlarken, Jack Halberstam (1995) gotik canavarlığı toplumsal cinsiyet ve bedensellik üzerinden çözümlemiştir. Susan McHugh (2011) ve Bernice M. Murphy (2013) hayvansallığın basit bir metafora indirgenemeyeceğini, aksine anlatısal kırılmaları tetikleyen özneleşmiş figürler olarak işlev gördüğünü göstermektedir. Bu makalenin çıkış noktası söz konusu hayvan figürlerini yalnızca alegorik canavarlar olarak değil; gündelik olanı bozan, mekânı ve duygulanımı istikrarsızlaştıran fenomenolojik varlıklar olarak ele almaktır. Böylece canavarın kültürel anlamına dair mevcut tartışmalar, hayvanın toplumsal korku üretimindeki özel işlevi üzerinden yeniden düşünülmektedir.

Çalışmanın teorik dayanakları arasında Charles Darwin'in duygu kuramı, Sigmund Freud'un bilinç dışı kuramı (tekinsizlik kavramı) ve René Girard'ın kurban kuramı özel bir önem taşımaktadır. Charles Darwin'in *İnsanda ve Hayvanlar'da Duyguların İfade Edilmesi* (*The Expression of the Emotions in Man and Animals*) (1872) adlı çalışması, duyguların türler arası ortak kökenlere dayandığını ortaya koyarak korkunun evrimsel ve biyolojik bir refleks olduğunu temellendirir. Bu perspektif, King'in özellikle *Cujo* gibi anlatılarında biyolojik kökenli korkunun gündelik yaşamı nasıl istikrarsızlaştırdığına ışık tutar. Sigmund Freud'un tekinsizlik kavramı ise korkunun bastırılan içeriklerin geri dönüşü olarak işlediğini gösterir. Bu yaklaşım, kültürel düzenin bastırdığı arzuların ve kaygıların hayvan figürleri üzerinden nasıl geri döndüğünü, yani doğa ile kültür arasındaki geçiş sınırları nasıl görünür kıldığını analiz etmede işlevseldir. René Girard'ın kurban kuramı (1972) ise canavar ve kurbanı toplumsal şiddeti düzenleyen ikiz figürler olarak ele alır. King'in hayvan temsilleri –Cujo'nun saldırganlığı, General'in tanıklığı, Churchill'in geri dönüşü– hem korkunun taşıyıcısı (canavar) hem de şiddetin yöneltildiği kurbanlar olarak görünür. Dolayısıyla Girard'ın yaklaşımı, King'in hayvan figürlerini kültürel düzenin sınırlarını belirleyen aktarım nesneleri olarak anlamlandırmamıza olanak tanır. Söz konusu kuramsal çerçeve, türsel özdeşleşme (hayvana fazlaca yaklaşma kaygısı) ile simgesel dışlama (insanı tanımlamak adına ötekileştirici süreçler üretme) arasındaki çift yönlü yapıyı açığa çıkarır. Böylece *Cujo* (1983), *Kedi Gözü* (1985) ve *Hayvan Mezarlığı* (1989) filmlerindeki hayvan temsilleri; korkunun yalnızca olağanüstü ya da doğaüstü olanla değil, tanıdık ve gündelik olanla nasıl iç içe geçtiğini gösteren güçlü göstergeler olarak analiz edilebilmektedir.

Yöntem

Bu çalışmada nitel araştırma desenlerden biri olan fenomenolojik yaklaşımdan yararlanılmıştır. Fenomenoloji, yalnızca felsefi bir yaklaşım değil, aynı zamanda film çalışmalarında uzun süredir yerleşmiş bir analitik çerçevedir. Özellikle Vivian Sobchack (1992) sinemayı bedensel deneyimlerin algısal ufku üzerinden yorumlamış, Laura U. Marks (2000) film izlemenin duyumsal boyutlarını fenomenolojik analizle ilişkilendirmiştir. Jennifer Barker (2009) ise sinemanın öznelarası temaslarını fenomenolojik bir perspektiften tartışmıştır. Bu katkılar, fenomenolojinin yalnızca bilinç felsefesine dair bir analiz olmadığını, aynı zamanda film çözümlemelerinde meşru ve üretken bir yaklaşım sunduğunu göstermektedir.

Fenomenoloji, Edmund Husserl'in geliştirdiği biçimiyle, öznel deneyimin betimlenmesine ve dünyanın bilinç tarafından nasıl kurulduğunun açığa çıkarılmasına yöneliktir. Husserl'in temel kavramlarından biri olan "aşkınsal ego", deneyimin kurucu merkezi olarak bireyin bilinç yapısını işaret eder. Fenomenolojik yöntem, bu bilincin doğrudan yöneldiği nesneleri paranteze alma (*epoché*) yoluyla, önkabullerden arındırılmış biçimde kavramayı amaçlar (Husserl, 1991). Paranteze alma, nesnenin varlığına dair ontolojik yargıları askıya alarak, bilinçte nasıl belirdiğini açıklığa kavuşturmayı mümkün kılar. Bu çalışmada ise klasik fenomenolojik gidişat yeniden yorumlanmıştır. Korku sineması çözümlemelerinde "canavar figürü" çoğu kez dışsal bir tehdit, doğaüstü bir nesne ya da kötülüğün kişileşmiş hali olarak ele alınır. Burada ise canavar figürü fenomenolojik bir işlemle paranteze alınmış, doğrudan kötülük nesnesi olarak değil, toplumsal dünya içindeki dolaşımının karakterlerin öznel tutumlarını ve öznelarası ilişkilerinin içerimlerini ortaya koyan bir fenomen olarak incelenmiştir. Böyle bir paranteze alma, nesnenin görünmez kılınması değil, aksine onun işlevinin ve ilişkisel bağlamının daha açık hale getirilmesini sağlamaktadır. Böylece Husserl'in aşkınsal ego kavrayışı bu çalışmada tekil bilincin kurucu merkezi olmaktan çıkarılmış, öznelarası bir bağlama geri döndürülmüştür. Alfred Schutz'un (1967) geliştirdiği fenomenolojik sosyoloji geleneği de bu yönelimi desteklemektedir. Schutz'a göre bireysel bilinç her zaman öznelarası bir dünyanın parçasıdır; deneyimler başkalarıyla kurulan ilişkiler içinde anlam kazanır. Bu bakış açısından hareketle, canavarın paranteze alınması, korkunun toplumsal düzlemde nasıl üretildiğini, yani özneler arasındaki etkileşimlerde nasıl anlamlandırıldığını görünür kılmaktadır. Canavarın sabit bir ontolojik gerçeklik olmaktan çıkarılması, korkunun gündelik ilişkiler, öznel bilinçler ve toplumsal bağlamlar düzeyinde yeniden kurulmasını olanaklı hale getirmektedir.

Seçilen üç Stephen King uyarlaması —*Cujo* (1983), *Kedi Gözü* (1985) ve *Hayvan Mezarlığı* (1989)— hayvan figürlerinin korkunun anlatsal ve görsel düzeyde kurulmasında merkezi rol oynaması nedeniyle bu çalışmanın odağına alınmıştır. Bu filmler, King külliyatında ön planda olmayan yapıtlar gibi görünse de, doğal korkunun üretimini örnekleyen hayvan temsilleri sunmaktadır. Dolayısıyla seçim kriteri yalnızca popülerlik ya da gişe başarısı değil; korkunun fenomenolojik olarak inşa edilmesinde hayvanların eşiksel varlıklar olarak işlev görmesidir. Analiz, izleyici alımlamasından ya da yapım süreçlerinden ziyade, filmlerin anlatı gelişimi, sahne düzeni (*mise-en-scène*) ve sembolik katmanlarına odaklanmaktadır. Özellikle hayvan figürlerinin gündelik olanı bozduğu, ev içi mekânı, duygusal yakınlığı ya da simgesel düzeni kırdığı sahneler seçilmiştir. Bu sahneler, fenomenolojik bir duyarlılıkla, "insan olan ile olmayan arasındaki sınırların bulanıklaştığı, anlamın çözüldüğü ve doğal dehşetin kültürel bir tutulma yarattığı anlar" olarak yorumlanmaktadır. Sahnelerin seçimi, biçimsel ve içeriksel unsurların sistematik tespitiyle yapılmıştır. Hayvan figürlerinin eylemde bulunduğu, mekânsal ya da duygulanımsal dengeleri sarstığı anlar özellikle işaretlenmiş; bu sahneler King'in diğer eserlerindeki hayvan temsilleriyle karşılaştırmalı bir biçimde okunmuştur. Böylece hem metin içi tutarlılıklar (örneğin hayvanın "tetikleyici" işlevi) hem de King külliyatı içindeki yankılar (örneğin *Pet Sematary*'deki Churchill'in Frankenstein mitine göndermeleri) göz önünde bulundurulmuştur. Böylece söz konusu filmler yalnızca bağımsız yapıtlar olarak değil, King'in geniş edebi ve sinemasal evreniyle sürekli ilişki içinde bulunan anlatılar olarak ele alınmıştır.

Korkunun Doğal Kökleri

Korku, öfke, tiksinti, neşe gibi temel duygulardan biridir. TDK sözlüğü korkuyu “bir tehlike veya tehlike düşüncesi karşısında duyulan kaygı” olarak tanımlar. Webster’s sözlüğüne göre ise korku “tehlike beklentisiyle veya farkındalığıyla meydana gelen hoş olmayan, çoğunlukla etkili bir duygu”dur. Canlıların, özellikle de memelilerin hayatta kalma içgüdüğü ile doğrudan ilintili kabul edilen bu duygu nesne ve özne arasında basit bir ilişkiye dayanır. Öznenin kendi benlik imgesine göre dışsal uyarıcılardan kaçınması korkuyu, onlarla bütünleşmesi ya da kayıtsızlaşması güven duygusunu meydana getirir. Issız bir sokakta elinde bir bıçakla size doğru koşan bir adam veya karanlık bir ormanda nereden geldiği belli olmayan sesler ve kıpırdayan çalılıklar ortamdan uzaklaşmak gerektiği izlenimi uyandırır. Nörolojik olarak korku duygusu beynin farklı bölgelerini işleten iki farklı yolla yönetilmektedir. Daha kısa, hızlı ve korteks altı olan yol doğrudan beynin amigdala bölgesinden geçerken, karmaşık ve tedricen gelişen korku duygusu hipokampusün ve korteksin katılımını zorunlu kılar (Akhtar, 2017, s. 7). Akhtar’a göre birinci yol anlık bir korku tepkisine çıkarken; ikinci yol söz konusu tepkinin otobiyografik anılarla güçlendiği veya tamamen ketlenebildiği bir duruma çıkar (Akhtar, 2017, ss. 8-10). Başka bir deyişle, limbik sistemin işleyiş süreci köken ve nesnesinin değiştiği iki farklı korku türüne işaret eder: doğal korkular ve kültürel korkular. Korkunun pratik olarak deneyimlenmesinde doğal koşulların mı (nature) yoksa yetiştirme koşullarının (nurture) mı baskın geldiği neticede büyük bir fark yaratmasa da biyolojik, ruhsal ve sembolik mekanizmalar korkuyu eş zamanlı anlamlandırmaktadır.

Korkunun insanın hayvansal geçmişi ile ilgili olduğunu ileri süren etolojik araştırmalar, korkunun doğuştan ya da türsel kalıttımdan kaynaklanan bir duygu olduğundan hareket eder. Loeb ve ekolünün canlı faaliyetinin psiko-kimyasal determinizm üzerine çalışmaları, Whitman’ın karşılaştırmalı zooloji yöntemleri, Heinroth ve Anatidae’lerin hayvan davranışlarının fark ve benzerliklerini sınıflama biçimi, Von Uexküll’ün organizmanın dışsal çevre kadar kendi özel ortamı (Umwelt) ile ilişkisine dikkat çeken açıklamaları ve Weiss ve Beach’in sinir sisteminin kendiliğinden faaliyeti ve hormonal dengelere dikkat çeken araştırmaları, hayvanlardaki korkunun soy-oluşsal izlerine dair güçlü kanıtlar sunar (Mannoni, 1992, s. 52). Hayvanlar kimi uyarıcılara karşı kendini savunmayı sağlayan fizyolojik mekanizmalara, tehdidin tanınması ve düşman tasarımı gibi birtakım melekelerle doğuştan sahiptir. Kendini koruma işlevinin insanda da kökensel olarak birtakım refleksler doğurduğu ve korkunun söz konusu refleksleri tetiklediği, evrim biyologlarının oldukça rağbet ettiği bir argümandır. Örneğin ünlü evrim biyoloğu Gordon Orians’a göre dişi savan primatlarının ağaç dallarında daha fazla uyuma temayülü onları aşağıdan gelen yırtıcılara karşı tetikte kılar; yerdeki erkekler yan taraftan gelen tehlikelere karşı daha dikkatlidir. Bu durumun “anlamsız” izleri, dolaptaki canavarlardan korkan erkek çocuklarının aksine, daha fazla ağaca çıkma temayülü gösteren kız çocuklarının yatağın altındaki canavarlardan korkmasında görülebilir (Orians, 2018, s. 26).

Korkunun hayvanlarla ortak kökenden doğduğunu ve geliştiğini savunan evrimci biyolojik literatürde Charles Darwin’in *İnsanda ve Hayvanlarda Duyguların İfade Edilmesi* (1872/2022) eserinin kurucu bir yeri vardır. Bu çalışmada detaylı gözlemlerini güçlü bir hayal gücü ile birleştiren Darwin, psikiyatrik bulgulardan antropolojik kayıtlara, deney gruplarından edebi metinlere yayılan geniş bir araştırma evreninde insanların ve hayvanların duygularını ifade etme biçimlerindeki şaşırtıcı ortaklıkları soruşturur. Hayatta kalma adına duyusal uyarıcılara verilen istemli ve istemsiz tepkilerin duyguların kökenini oluşturduğunu ileri süren Darwin’e göre tüm ifadelerimiz üç temel ilkeye dayanır: faydalılık ilkesi, karşıtlık ilkesi ve sinir sisteminin gösterdiği etki ilkesi. Faydalılık ilkesi, organizmanın alışkanlık kanalıyla varlığına katkı sağlayan veya zarar veren şeylere karşı istemli ve istemsiz bir tutum geliştirmesidir (Darwin, 2022, s. 40). Organizma, farkında olsun veya olmasın, uyarıcılara bütünsel bir tepki vererek bedendeki birçok kas dizisi ve alt sistemi harekete geçirir. Organizmaların birlikte veya artarda gerçekleşen duyuları ve his durumlarını birbirine aktarma veya birleştirme eğiliminde olması, bir eylemin hatırlanmasında diğerlerinin de akla gelmesine neden olur. Darwin’e göre söz konusu eylem dizisi birtakım kesintilere uğramasına rağmen benzer koşullar altında eksilerek ya da tek bir ifadede sürmeye devam eder. Karşıtlık ilkesi ise organizmanın alışkanlık kazandığı durumla karşıt bir durumla karşılaşmasının neden olduğu tepki ve eylemler silsilesidir. Sahibine karşı uysal ve sevecen hareketlerde

bulunan bir köpeğin yabancı biri karşısında tüylerini kabartıp dişlerini göstermesi ya da insanda güçlü ve kararlı bir duruşun gerektirdiği dik omuzların çaresiz ve utanç anlarında düşmesi (Darwin, 2022, s. 60-68) bu tür tepkimelerdir. Darwin'e göre alışkanlıktan kaynaklanan bu iki ilkenin aksine üçüncü ilke, doğrudan sinir sisteminin uyarıcı karşısında verdiği tepkilere dayanır (age, s. 80). Herhangi bir uyarıcı organizmada öfke, titreme ya da göz kırpması gibi bariz belirtiler uyandırmasa da sinir sistemi canlının bilindik dengesini sağlamak adına harekete geçmektedir. Kalp hareketleri, solunum hareketleri ve yüz hareketleri gibi istemsiz ve yarı istemli kas hareketleri bedeninin ortama karşı bir hazırlık içinde olduğunu gösterir. Darwin'e göre "en baskılayıcı duygu olarak bir süre sonra insanı bitap düşüren korku, tehlikeden kurtulmak adına verilen uzun mücadelede yenilmiş bir izlenim uyandırır. "Aşırı boyutlara ulaştığında "dehşetin o tüyler ürpertici çılgınlığını" duyuran korku tüm kasları gevşetir, vücuda bitkinlik çöker ve zihinsel becerileri dumura uğratar (age, s. 284).

"Korkunun ulaştırdığı muazzam güç ve tehlike"yi ortalama bir korku filmi izleyicisi pek çok kesip biçmeli (slasher) filminden hatırlayacaktır. Kana susamış bir caninin elinden son anda kurtulan kahramanın yaşam savaşını anlatan birçok filmde korku duygusunun alışıldık özne-nesne ilişkisinin tersine çevrilmesine tanık olunur. Bu tersine çevirme bizi korkunun biyolojik bir tepkimenin ötesine geçen ikinci aşamasına, yani kültüre taşır. Evrim biyologları açısından kültür, türün çevresel şartlara adaptasyonunu sağlayan bilgi ve becerilerin bireylere aktarılma süreci olarak kabul edilir. Güçlü yırtıcılara karşı koloni halinde yaşamak veya kendini feda etmek genleri gelecek kuşaklara aktarma stratejileridir (Wilson, 2000). Öte yandan, analitik olarak radikal bir benzeştirme epistemolojisinden hareket eden bu yaklaşım genellikle insanın türsel olarak "tamamlanmamış" bir canlı olduğu olgusunu paranteze alır.

Kültürdeki Korku

Nietzsche'nin deyişi ile kültür uysallaştırıcı gücü sayesinde insanı "kendinin en iyi evcil hayvanına" (Nietzsche, 1964, s. 187) dönüştürür. Böylece korku duygusunun kökensel tepkimelerden öte bir değer yüklenmesine zemin hazırlar. Sigmund Freud'a göre korku "birçok değişik ve önemli soruların bir araya toplandığı bir düğüm noktası, çözümünü bütün ruhsal yaşamımıza ışık tutacak bir bilmecedir" (Freud, 1993, s. 226). Tehlike karşısındaki kaçma, savunma ve saldırı refleksi insanı hayvanlara yaklaştırsa da kültürleşmiş bir korku korkunun biyolojik mekanizmasını tersine çevirebilir. İnsanın kendi varlığını tehlikeye atmadan diğerlerinden ne kadar uzaklaşabileceği veya diğerlerine yaklaşabileceği sorunu, korkunun ben ve öteki arasındaki müştereklikte yeniden biçimlenmesine neden olur. Benlik ve korku nesnesi arasındaki dinamik ilişki korku nesnesinin kaybolmasına, geri dönüşüne ya da aktarımına hayat verir. İnsanın ötekilerle arasındaki ontolojik mesafeyi fark edişi bu mesafeyi sembolik bir uzamda kapatmaya dönüşür. Dolayısıyla bireyin korkuları kültürün aynasında saf bir şekilde yansımaz. Kültür içinde benliğin ötekilere beslediği öfke, tiksinti ve arzu korkuya eşlik eder. Korku lüğatinin kendine özgü kavramlarından biri olan nevrozlar, insanın doğallaştırdığı rasyonel düzenin bastırdığı bilinç dışı duygunun açığa çıkmasıdır. Ruh ve beden arasındaki boşlukta bedensel bir gösterge gibi hareket eden bu bilinç dışı tepkime, yıkım ve arzu arasında çelişkili bir bağ meydana getirir. Doğal korku son tahlilde benliğin azami fayda ile hayatta kalmasına hizmet eder; nevrozlar ise yıkım ve doyumun asgari düzeyde tutulmasına dayanır. Nevrozun en popüler türlerinden olan fobilerin sayı ve niteliğinin kültürün bastırma mekanizmalarına göre artıp azalması dikkat çekicidir. 19. Yüzyılda 202 maddelik bir fobi kataloğu tasarlayan Isaac Marx, halen geçerliliğini koruyan sınıflanmasında fobileri agorafobi, hayvan fobisi, sosyal fobi ve muhtelif özgül fobiler olarak dörde ayırır. Özellikle en yaygın fobi türlerinden biri olan hayvan fobilerinin ani bir hareket ve hıza verilen biyolojik tepkimeler yanında tehditlerin gözlem ve öğrenme yoluyla içselleştirilmesi, korkulara işaret etmesi oldukça anlamlıdır (Akhtar, 2017, ss. 12-13). Bu bağlamda her kültürde bazı hayvanların hem korku hem de güç nesnesi olarak kutsanması kolektif bilinç dışının fobik durumundan kaynaklanmaktadır.

Korkunun yalnızca insana özgü türlerinden biri de kaygıdır. Basit korkunun aksine kaygı dış dünyadan gelen tehlikelerin olmadığı bir duygu durumundan doğar. Başka bir deyişle kaygı, nesnesiz bir korkudur. Öte yandan kaygı duygusunun dışsal uyarıcılardan bağımsızlığı benliğin tehlikeden muaf kılma. Aksine kötü bir şey olabileceği duygusu dışardaki bir nesneden benliğin iç dünyasına aktarılır. Tehlikenin

her an her yerden gelme olasılığı benliği teyakkuzda tutar ancak tehlikenin belirsizliği, korkunun aksine tatminin sürekli olarak ertelenmesine ve acının sürdürülmesine neden olur. Kaygı duygusunun prototipinin doğum anı olduğunu düşünen Freud'a göre, doğumdaki korku öncelikle kanın yenilenmesinden yani iç solunumun kesintiye uğraması nedeniyle ortaya çıkan bir tıkanmadan kaynaklanır. Başlangıçtaki bu toksik nedenin duygusal izleri, yaşam boyu farklı durumlarda tekrarlanır (Freud, 1993, s. 231). Korku, tehlike karşısında benlik imgesinin korunmasını amacına dayandığından temelde libidal bir uyarımadır. Doğum anındaki tehdidin tekrarlanma olasılığı bir anlamda çocuğun alıştığı tatmin sürecinden kopuş anlamına gelir. Freud'a göre "annesini görmeye alışmış ve kendini ona göre ayarlamış" çocuğun yabancılardan duyduğu tedirginlik bir hayal kırıklığı ve özlemden kaynaklanır. Öte yandan nevrotik bir hal aldığı anda kaygı duygusu da başkalaşım geçirir. Gerçek bir tehlike beklentisinden kopan normal kaygının bir düşünme biçimi halini alması duyguyu (psiko-)patolojik kılar. Histerik kaygı onu uyandıran sebebin bastırılması nedeniyle "bütün duyguların değiştirildiği veya değiştirilebileceği bir para" (Freud, 1993, s. 240) işlevi görür. Dışardaki bütün tehlikeleri satın alabilecek güçteki bu duygusal yoğunluk öznenin kendine gömülmesini de rasyonelleştirir. Bu bağlamda nevrotik kaygı sadece nesnesiz bir korku değildir; nesnenin kaybolma ihtimaline verilen bir tepkidir (Salecl, 2013, s. 28). Nesnenin kaybolması bir anlamda öznenin gerçekte yaşadığı acı ve eksilmeyi (kastrasyonu) perdelemekle kalmaz. Kaybolma hissi, öznenin doğrudan tehlikenin kendisinden dehşete kapılmasına neden olur. Kaygı, bir anlamda normalde benliğin ötekilerle tamamladığı ya da ötekilere yansıttığı varoluşsal eksikliği kendiyle doldurma daha doğrusu dolduramama durumudur. Ötekinin varlığına/eksiliğine duyulan bu kapatılamaz boşluk, kaygıyı bütünyle uygar bir korku kılar.

Kurban Olarak Canavar

Fobi ve kaygı duygularını ortaya çıkaran psişik mekanizmalar kültür içindeki insanın varoluşsal ikilemelerine verilmiş tepkimelerdir. Güvenlik-tehlike, geçmiş-gelecek veya özgürlük-zorunluluk arasındaki kırılgan dengedeki küçük bir değişiklik insanı korkularıyla baş başa bırakır. Doyurulmamış arzu ya da eski günahlardan beslenen fobiler geçmişin gölgesini şimdinin üzerine çeker. Korkular, kolektif bir hal aldıklarında ötekinin bilinmezliğini yeniden anlamlandıran sembolik bir evren inşa ederler. Kutsal nesnelere dönüşen fobiler dışardaki şeytanlardan müminlerini koruyup arındıran ayinsel bir güç kazanır. Fobiler, geçmişin değişmez çevrimine dahil olur ve henüz gerçekleşmemiş olandan beslenen kaygılar şeyleri ağırlıklarından kurtarıp, her şeyi olumsal kılar. Kaygı, şeylerin kaybolma ihtimalinin doğurduğu huzursuzluk duygusu yanında tüm zorunluluklardan kurtulup yalnızca iradenin kendisine dolanan karmaşık bir özgürlük getirir (Kierkegaard, 2013, s. 43). Sonuçta tehlikenin bilinmez acıları ile aramıza bilindik acılardan bir set çekmek ya da bu setleri yıkıp tehlikeye yaklaşırken daha özgür ve gelişmiş hissetmek korkunun yalnızca insanileşmesi ile deneyimlenebilir. Öte yandan bu insanileşmiş korkunun duyumsanması için canavar mitini ihtiyaç duyulması son derece ilginçtir.

Her kültürde çeşitli formlarda ve farklı güçlerde karşımıza çıkan canavarlar insan-altı ve üstü güçlerin metarofik kavşağında durur (Cohen, 1996, s. 4). Hayvansı bir beden içindeki tanrısal bir güç kötülükle harmanlanıp, yıkımla servis edilir. Canavar, tehlikenin ete kemiğe bürünmüş hali olarak yaşayabileceğimiz acıların zirvesini gösterir. Türlerinin tek örneği olmasa da canavarlar yalnızdır. Yalnızlığı onu ahlak dışı kılar; arzularını kısıtlayacak her normdan muaftır. Canavarlar emin ve selametli kılınmış insani dünyanın dışına sürülen her şeyi temsil eder ancak bu sürgünden muhakkak geri dönerler. Elbette ki "canavarların tarihinde" her topluluğun kendine özgü erdem ve korkuları ifritlerin, şeytanların ve başka türlü mahlukatların farklı karakterler kazanmasına neden olmuştur. Gojiro (Godzilla) Japon balıkçı köylerindeki güzel kızlarla beslenir. İnsan yaşamlarındaki bir günah nedeniyle vampir olmakla cezalandırılan Transilvanya vampirleri eski köylülerine musallat olur. Öte yandan teknolojik kazanımlar canavarları daha donanımlı kılmış ve uzun mesafeler kat etmelerini sağlamıştır. Teknolojik felaketlerin sebep olduğu mutant varlıklardan uzaylıların insan düşmanlığını somutlaştıran sürüngenimsi varlıklara kadar pek çok modern canavar imgesi oturma odalarımıza kadar girmektedir. Özellikle modern canavar imgeleri, insanlığın doğayı denetim altına alamadığı yetkinsiz bir döneminin tortular olmadığını kanıtlar (Asma, 2009, s. 283). Aslında bilincin hiçbir zaman erişemediği karanlık bölgelerinden gelen bu atavistik

ifritler adeta insanlığın geride bırakmadığı ikizi işlevi görür. Richard Kearney’in belirttiği gibi, “iyi ile kötüyü, insan ile insan olmayanı, doğal ile kültürel olanı ayıran geleneksel sınırları ihlal ederek, canavarlar aklımızı başımızdan alıp kim olduğumuzu bilmediğimizi hatırlatır” (Kearney, 2012, s. 148). Canavarlar yalnızca kim olduğumuzu sorgulamamıza hizmet etmez; sebep oldukları tehlike ve korku, alışkanlık mekanizmamızı tersine çevirir. Kültürün bastırdıklarının canavarlarda aşırı bir şekilde serbest kalması, öteki ile aramızdaki sembolik sınırları görünür kılar. Bedensel dürtülerin doyumsuzluğu, ahlaki yasaların hükümsüzlüğü ya da izole bir bireyselliğin huzursuzluğu üzerinden canavarlar, insanlığın kültürel himayeden çıktığında karşılaşacağı ölümcüllüğü işaret eder. Canavarın mutlak dışardanlığı, topluluk içindeki nefret ve düşmanlığın ortak bir düşmana yöneltilmesini kolaylaştırır. Bu noktada René Girard’ın ileri sürdüğü gibi canavar, topluluğun sürekliliğini temin eden bir kurban figürüdür.

Girard’a göre canavar ve kurban topluluğun şiddetten arınmasını aksi istikametlerden sağlayan iki figürdür. Her ikisi de yücelik ve suçluluğun, dehşet ve güvenin bir sentezidir. Ölümleri ertelenebilir ancak gerçek varlıklarını kazanmaları açısından ölümleri kaçınılmazdır. Kurban ritüeli insana yakın ve benzer hayvanlardan seçilirken canavarın daima insana en uzak canlılar arasından seçilmesi (sürüngen, yaras, kurt vb.) kurban ve canavarın insanın çelişkili varoluşunun iki ucunda bulunmalarından kaynaklanır. Kurban, günah ve pişmanlık duygusu ile çiğnenmiş kutsal sınırlara geri dönmeye çalışan bir psikolojiden beslenir ancak canavar sınırların ötesine beslenen bir hayranlıktan güç alır. Bu bağlamda canavarın temsil ettiği yücelik, Kant’ın deyişi ile “yaşamsal güçleri bir anlığına durdurmanın ve hemen ardından meydana gelen daha şiddetli bir boşalmanın beraberinde getirdiği... ölümcül bir duygudur” (Kant, 2001, s. 24). Dehşetin muhayyilemize uyguladığı zorbalık canavarları daha da yüceltmekle kalmaz, onlara duyduğumuz bağlılığı da pekiştirir. Suçun faili olmadığı için ahlak dışı bir noktada bulunan kurban gözden çıkarılmakla topluluğun mensuplarını yıkıcı bir şiddetten korur. Renne Girard’a göre kurbanın koruduğu şey “topluluğun kendi şiddeti karşısında kendi bütünlüğüdür... Her yere yayılmış anlaşmazlık tohumlarını kurbana toplayıp giderek topluluk mensuplarına kısmi bir doygunculuk sunmaktadır” (Girard, 2019, s. 16).

Kurban gibi canavar da ahlak dışı bir noktadadır ancak onun varlığı, feda edilen şeylerle topluluğun yeniden karşılaşmasından doğan bir şiddeti uyandırır. Toplulukta içkin şiddeti dizginlemeyi amaçlayan kurbanın aksine canavarın harekete geçirdiği şiddet zinciri bir anlam sistem içindeki olağanlaşmış ayrımları yeniden açığa çıkarır. Anlam sisteminin içi ve dışı arasındaki keskin sınırların kalkması topluluğun uyumlu bütünlüğünü parçalar. Tetiklediği bunalım belirli bir eşiği aştığında, hiyerarşi içinde karşı karşıya gelmeyen parçalar karşıtlaşmaya ve karışmaya başlar (Girard, 2019, s. 229). Drakula’dan zombilere, Candy Man’den Blade kadar birçok korku figürünün çöken kamu otoritesi, sınıfsal çatışma ve suç gibi sorunlardan oluşmuş bir toplumsal iklimde sahne alması bir tesadüf değildir. Girard’a göre kurban gibi canavar da korku/arzu nesnesi ile öznelere arasına giren üçüncü bir şahıs, bir rakip olarak belirir. Canavarın nesneye yönelik ilgisi öznelere sahip olduklarını veya yitirdiklerini fark etmesini sağlar. Öznenin rakibi ile ilişkisi üzerinden kendini fark etmesi bir bakıma canavarla benzer ve farklı yönlerinin idrak etmesine yol açar. Başlangıçta canavarın ortaya çıkışı biyolojik, kültürel ya da sınıfsal farkları silen bir esrime doğursa da canavar, sistem içindeki şiddeti kendi üzerine çekerek topluluk katmanlarını barıştırır. Onun ayrıksılığı sadece insani dünyada konumlanmasını imkânsız kılmaz aynı zamanda insani dünyanın, barındırdığı tüm şiddete rağmen, uyum içinde yaşamasını yeniden tesis eder. Canavarın kolektif biçimde kovulması, rayından çıkmış bilinçdışı korkunun bastırılmasına ve düzenin yeniden tesisine hizmet eder. Girard’ın ifadesiyle, “uçların bir anda birbirine dokunması” sürecin en çarpıcı yönüdür; şiddet ve huzur, farklılık ve birlik aynı anda üst üste biner (Girard, 2019, s. 232). Böylece canavarın yok edilmesi yalnızca bir tehdidin ortadan kalkmasına değil, topluluğun dağınık enerjilerinin tek bir hedefte birleşerek yeniden bütünlüşmesine hizmet eder.

Hayvansal Korkunun Farklı Bir Temsili

1970’li yıllarda korku filmlerinin, özellikle slasher filmlerin elde ettiği ticari başarı 1980’li yıllarda bu filmlerin devamlarının çekilmesi ve yenilerinin eklenmesini sağlar. Daha büyük prodüksiyonlu, ışığın daha fazla kullanıldığı bu yapımlar, makyaj ve özel efektlerde yaşanan devrimle korku figürlerinin yeni

bir estetikle sunulmasına imkân tanır. Sahnelerde daha fazla kan ve parçalanmış organın uçtuğu yapımlarda olay örgüsü apolitik bir bağlama taşınırken, korku duygusuna tiksinti ve gülmece eşlik eder. Önceki on yılda olduğu gibi korku filmlerinin hedef kitlesi halen gençlerdir ancak sistem-karşıtı bir gençlik yerine “MTV izleyip, mezuniyet partileri veren, pop müzik dinleyen ve borsacı ya da avukat olan” (Odell ve Blank, 2011, s. 117) daha konformist bir gençlik. Film sektöründeki ve izleyici profilindeki değişim canavar temalı filmlerde de bir patlama yaratır. Bu dönüşüm öncesinde klasik canavar figürleri —Frankenstein ya da Kurt Adam gibi— sıklıkla bilime, cinselliğe ve insan olmanın sınırlarına dair kaygıların temsili olarak karşımıza çıkar. Klasik canavarlar, çoğu zaman başarısız deneylerin, bastırılmış arzuların ya da evrimsel korkuların ürünü olan trajik ya da belirsiz figürlerdir. Cohen (1996) ve Carroll’un (1990) gösterdiği gibi, 1980 öncesi korku sineması çoğunlukla canavarlığı doğa ile kültürün kesişiminde konumlandırır: canavarlık yalnızca dışsal bir tehdit değil, aynı zamanda insanın kibir ve içsel çalkantılarının bozulmuş bir yansımasıdır. “King Kong” (1933), “Kara Gölün Canavarı” (1954) ve “Jaws” (1975) gibi filmler, canavarları ya yerinden edilmiş doğal güçler ya da uygarlığın istikrarsızlığını açığa çıkaran alegorik failler kılarak popüler kültürdeki yerlerini almıştır. 1970’lerin sonu ile 1980’lerin başına gelindiğinde, bu alegorik ve çoğu zaman trajik canavar anlayışı, değişen izleyici beklentileri ve yeni endüstriyel önceliklerin şekillendirdiği daha gösterişli korku biçimlerine evrilmiştir. Klasik korku canavarları yeniden beyaz perdeye uyarlanırken dönemin apolitik, maçıst ve renkli söylemini temsil eden pek çok canavar gişede yüksek rakamlara ulaşır. Dünya dışı varlıkları konu edinen bilim kurgusal canavarların (örn. Yaratık, Ridley Scot, 1979) yanında komik canavarlar (örn. Hayalet Avcıları, Ivan Reitman, 1984) yüksek gişe hasılatları elde etmiştir. 1970’li yıllardaki sebepsiz şiddet sarmalı bu dönemde kıyamet sonrası bir atmosferde güçlü ve karizmatik erkeklerin genelde mutasyona uğramış canavarları avladıkları filmlere (Bıçak Sırtı, Ridley Scot, 1982) aktarılır. Tarihsel, ideolojik ve hatta biyolojik sınırlarını aşmış bir insanlık durumundan doğan yeni canavar figürleri türde giderek yaygınlaşır. Doğal düzenin bozulmasının getirdiği tehditleri somutlaştıran Jaws yerini saklanmanın imkânsız ve toplu bir yıkımın kaçınılmaz olduğu tekno-canavarlara bırakırken canavarın imhasının özlenen huzur ortamını gerçekten sağlayıp sağlamadığı belirsizliğini koruyacaktır. Beyaz perdede birçok devam filmine olanak tanıyan bu belirsizlik bir bakıma eleştirel teorilerin modernite eleştirisi ile paralellik arz etmektedir.

Stephen King’in eserleri gerek korku türünün gerekse Hollywood’un yaşadığı dönüşümlerin katmanlaşmış bir sentezini sunar. Bir metropolde (Maine, Portland) doğan King sürekli taşınan, babasız bir ailenin çocuğu olarak Amerikan taşrasında büyür. Kuşağının kolektif korkuları ile kendi biyografik kırılmalarının şekillendirdiği hayal gücü, türün pek çok temasını yeniden işleyen bir korku makinesi gibi çalışır. Eserlerinde vampir, kurt adam, hayalet gibi gotik korku ikonları günümüz dünyasına taşınır. Ayrıca bastırılan yoksunluk ve şiddetin şekillendirdiği daha insani korku romanları popüler kültürün başucu eserleri arasındadır. Yaratığı doğa-üstü, doğal ve bilinç-dışı korkuların iç içe geçtiği tekinsiz bir ortamda King’in eserleri psikolojik savunma mekanizmalarını devre dışı bırakan bir olay örgüsü sunar. Küçük taşra kasabalarında, ormanlar ve bataklıklarda geçen bir çocukluğun meraklı bakışları ile hayvan imgesine yaklaşan King eserlerinde sık sık hayvanlara yer verir. Kedi, köpek ve fare gibi ev hayvanları daha çok kullanılmakla birlikte domuz, eşek, midilli gibi çiftlik hayvanları kahramanlara eşlik eder. Yeşil Yol’da (Frank Darabont, 1999) fare Bay Jingles sergilediği performansla mahkûm sahibine ikbal vaat eder. Uyurgezerler’de (Mick Garris, 1992) polis kedisi Clovisi şehre yeni gelen ailenin sakladığı gerçeği doğal içgüdüleri ile açığa çıkarır. King’in hayvan krallığında ölecek kişiyi önceden bilmesi ile şaşırtan Azrael (Doktor Uyku, Mike Flanigan, 2019) gibi sıra dışı örneklerine rastlamakla birlikte hayvanlar bir bakıma insani dünyaya eşlik eden ancak sırları çözilemeyen varlıklardır. Olayların akışına eşlik eder hatta değiştirirler de kendi doğalarının dışına çıkmazlar. İnsani bağlarla sarmalansalar dahi bilinmezliklerini muhafaza etmeleri ürkütücüdür. Yüklenen rol ile aralarındaki mesafe, hikâyelerde tesadüf ve zorunluluğun birbirine geçtiği karanlık bir bölge oluşturur. Çalışmanın bu noktasında King’in film adaptasyonlarında tali bir unsur olmaktan çıkıp başrolü üstlenen üç hayvan imgesi ele alınacaktır: Cujo, General ve Churchill. King külliyatında en ön sıralarda yer almayan söz konusu filmlerde hayvan unsuru, canavar korkusundan farklı bir gönderime sahiptir. Biyolojik korku ve kültürel korkuyu yan yan getiren ancak kaynaştırmayan bu yapımların korkuya kaçan-kovalayan, av-avcı, canavar-kurban dışında üçüncü bir noktadan yaklaşması üzerine düşünölmeye değerdir.

Cujo: Biyolojik Korku ve Evin Çöküşü

Cujo (1983), 1982’de yayımlanan aynı isimli kitaptan uyarlanmıştır. King’in bu döneme kadarki eserleri arasında ilk doğal korku unsurları taşıyan filmin yönetmenliğini Lewis Teague üstlenir. Kuduz bir St. Bernard köpeğinin bir anne ve oğlu düşürdüğü ölüm kalım mücadelesini konu alan filmin çıkış öyküsü gerçek bir olaya dayanır (King, Youtube, 2020). Yazarın alkol bağımlılığı sırasında kaleme aldığı eser (King, 2007, s. 37) düşük maliyetine rağmen gişede ciddi bir başarı elde etmiştir.

Cujo, Castel Country isimli tipik bir Amerikan kırsal kasabasında geçer. Bu kasaba, King’in çocukluğunun geçtiği Maine’in kurgusal bir modelidir. Gündüz sahneleri ve hareketli görüntünün yaygın şekilde kullanıldığı 1980’li yılların korku filmi alışkanlıklarını sergileyen Cujo’nun olay örgüsü üç eksenle ilerler: Trentonlar’ın evi, yasak aşk ve Chamberlar’ın evi. Korku filmlerinde yaygın olarak kullanılan aile içi ilişkiler korku duygusunu doğrudan etkilemez ancak her iki evdeki psikolojik gerilim güneşli ve huzurlu bu kasabanın tekinsiz bir yere dönüşmesine etki eder. Annenin köşeye sıkışması ve Cujo ile giriştiği mücadele, doğanın çoktan kontrolden çıktığı bir dünyada denetimi yeniden tesis etme yönündeki umutsuz bir çabanın simgesidir. Film, şiddeti estetikleştirmektense izleyiciyi uzun süreli bir rahatsızlığın içine yerleştirir. Korkuyu canavarlaşmış bir köpekte değil, dilin, düzenin ve güvenliğin çöküşünde konumlandırır (Murphy, 2013). Bu noktada korkunun insanla hayvan arasındaki ortak reflekslerden beslendiğini, yani tehdidin doğaüstü bir musallattan değil, evrimsel süreklilik içindeki doğal bir kırılmadan kaynaklandığını gösterir (Darwin, 2022, s. 295).

Film, Pasteur devrimi öncesinde ölümcül bir hastalık olan kuduzun modern toplumda azalmasına rağmen bütünüyle yok olmadığını hatırlatır. Son moda ameliyat teknikleri yüzünden kapılan bir virüsün sebep olduğu kanlı salgını anlatan Kuduz (David Cronenberg, 1977) filmi dönemin öne çıkan yapımlarından biridir. Vampir zombi karışımı gençlerinin kasaba halkına saldırdıkları gerçek üstü bu filmin aksine Cujo’da korku olası ve doğal bir çıkış noktasına sahiptir. Sakin ve dost canlısı bir köpek olan Cujo bir tavşanı kovalarken girdiği yarasa mağarasında kuduz virüsünü kapar. Bu noktada köpeğin bedeninde tedricen birtakım farklılıklar meydana gelirken hayvanın doğasının bütünüyle dönüştüğü söylenemez. Sonuçta her şeyden ürken, havlayan ve saldıran bir köpeğin sebep olduğu yıkım onun (hasta) doğasının dışavurumları olabilir. St. Bernard cinsi köpeklerin iyi huylu olduklarına dair popüler algıyı olumsuzlayan bu değişim adeta tüm kültürel yüceltimlerin ardında canlılığa özgü bir karanlık nokta olduğunu hatırlatır. Cujo’da korku, yalnızca biyolojik bir hastalıkla değil, aynı zamanda kasabanın hafızasında yer eden bastırılmış kötülüğün yeniden ortaya çıkışıyla ilişkili olarak kurgulanır. Roman düzleminde, köpeğin kuduz oluşu, doğrudan Frank Dodd’un eski evinin çevresinde baş gösterir. Tecavüzcü ve katil olan Dodd’un ölümüyle son bulması gereken şiddet, Cujo’nun bedeninde tekrar zuhur eder; böylece hastalık, bastırılmış olanın dönüşü, yani şiddetin doğaya sirayeti şeklinde okunur. Strengell’in (2005) belirttiği gibi, King burada natüralist bir dünya görüşüyle oynarken, Cujo’nun kötücüllüğünü aynı zamanda metafizik bir musallatın –çözümlememiş bir geçmişin– yankısı olarak da konumlandırır. Bu çok katmanlı belirsizlik, korkunun yalnızca doğaya ait olmadığını, aynı zamanda bastırılan kültürel şiddetin doğayla birleştiğini gösterir. Öte yandan bu metafiziksel boyut, Cujo’nun sinema uyarlamasında neredeyse tümüyle ortadan kaldırılmıştır. Film, Dodd’un geçmişine veya anlatıya sızan uğursuzluğuna hiçbir göndermede bulunmaz. Köpeğin hastalığı yalnızca biyolojik ve rastlantısal bir olay olarak sunulur. Böylece romanın önerdiği çoklu anlam katmanları —toplumsal bastırma, kolektif suçluluk ve metafizik musallat— yerini, şiddetin doğayla sınırlı bir patoloji olarak sunulduğu sadeleştirilmiş bir anlatıya bırakır. Film, korkunun kaynağını kültürel ya da simgesel düzeyde sorgulamak yerine, onun etkisini izleyiciye fiziksel düzeyde hissettirmeye yönelir. Söz konusu dönüşüm, yalnızca anlatısal bir sadelik değil; aynı zamanda bastırılmış olanın inkârı anlamına gelir.

Öte yandan filmde, tekinsizliğin evin içinde konumlanması korkuyu daha da büyütür. Cujo’nun kuduz virüsünü kapıldığı açılış sahnesinin ardından filmin ilk yarım saatini Trentonların küçük oğlunun korkuları doldurur. Dolabındaki canavardan korkan küçük çocuğunu yatıştırmaya çalışan pijamalı ebeveyn klişesi tekrar karşımıza çıkar. Baba Trenton oğlunu canavarların ancak masallarda olduğuyula teskin edişinin ardından yatağında yalnız kalan çocuğun bu yasaya bir istisna getirdiğini görürüz: “Dolabımdaki hariç.” Bu istisna hali otoritenin açıklamalarının tüm ikna ediciliklerine rağmen tehlike

algımızı bütünüyle gideremediğini gösterir. Ebeveynlerinin evde ona zarar verecek hiçbir şeyin olmadığı konusuna verdiği garantinin dışardaki canavarları kapsamadığının ortaya çıkması çocukça korkularımızın temellerindeki gerçekliğe dokunması açısından son derece anlamlıdır. Dışarının tehlikelerinden çocuğu koruyacak evin çözülmeye başlaması olay örgüsünün dönüm noktalarından biridir. Karısının aile dostları Steve Kemple ilişkisini fark eden Ted, iş hayatındaki hezimetlerin de eklenmesi ile evi terk eder. Çocuğu canavarlardan koruyacak kahramanın ayrılması ile kurbanların duygusal yapısı korku nesnesinin uyandıracığı tesire hazır hale gelir. Bu durum bize Freud'un tekinsiz olanı (un-heimlich) ev (heimlich) ile ilintilendirmesini hatırlatır. Ev bir yandan dışarının tehlikelerine karşı bir sığınak kurarken, öte yandan yeni ve belirsiz korkuları aşına kılıp, kendi bilindik sınırlarına çeker (Freud, 1919, s. 241). Dolaptaki hayali figürden dışarıdaki kuduz köpeğe uzanan çizgi, evin çöküşü ile hastalığın yayılışı arasında bilinçdışı bir süreklilik kurar; film bu geri dönüşe izleyiciyi adım adım hazırlar

Filmin diğer bir dönüm noktasında ise canavarın evindeki dağılmaya tanık oluruz. Maço ve bencil bir tamirci olan Joe Chamber'ın evinde benzer bir gerilim, dolaylı şekilde cereyan etmektedir. Charity Chmabers'ın piyangoda kazandığı para karşılığında yanına oğlunu alıp kız kardeşini ziyaret etme teklifini kabul eden Joe Chambers, bu teklifin bir terk ediş planı olduğundan habersizdir. Babanın felekten bir gün çalmak annenin ise başka bir hayat için evden ayrılmayı planlaması evin kalan tek üyesi köpeğin terk edilmesi ile sonuçlanır. Hastalığının ilerleyişi ile eski birkaç anıyı da yitiren Cujo “vahşetin çağrısına” kulak verecektir. Güzel kürkü çamura bulanana, ağzından köpükler saçan bu agresif köpeğin başka bir varlığa mı dönüştüğü yoksa içindeki karanlığın açığa mı çıktığı gizemini korur. Bir hastalığın doğal seyri ile bir aile dramını yan yana getiren film, insani dünyada hayvanların kendinde varlığının nasıl göz ardı edildiğini gösterir (Strengell, 2005, s. 182).

Cujo'nun kurbanlarına saldırıları, korkunun çifte işlevini eş zamanlı ortaya koyar. Kurbanların hayatta kalış mücadelesi korkunun ontogenetik boyutlarını sergiler. Öte yandan karakterlerin günahları hatırlandığında bu saldırılar bir tür cezalandırmaya dönüşür. Ahlak-dışı bir hastalığın ahlaki bir boyuta taşınması Cujo'nun ilk kurbanları olarak Ed Camber ve arkadaşının ölümünde görülebilir. Kaba ve bencil tutumları nedeniyle ikilinin ölümü bir acıma duygusu uyandırmaz. Filmin asıl düğüm noktasını ise anne ve oğlun köpeğin saldırılarından bozuk bir arabaya sığınması oluşturur. Yaz gününde kliması çalışmayan bir arabada mahsur kalan anne ve oğlun köpeğin ani saldırıları karşısında yaşadıkları, filmin ikinci yarısından itibaren artan gerilimi zirve noktasına taşır. Basık bir ortam, dehidrasyon tehlikesi ve köpeğin saldırılarından oluşan doğal korku çocuğun bedeninin yakın plan gösterilmesinde seyirciye aktarılır. Bu noktada küçük bedenin yaşadığı stres ve acının filmde bir barometre işlevi gördüğü söylenebilir. Aldatan eşin çocuğunu hayatta tutmak için gösterdiği üstün çaba, bir bakıma bir kadın olarak işlediği günahın anne olarak affedilmesiyle sonuçlanacaktır. Yasal bir mermi ile canavarı birkaç kez öldüren anne bir anlamda eski günahlarını köpeğe yüklerken masumiyetini geri kazanır. Romandaki finalin aksine kucağında kurtardığı oğluyla terk edilmiş evden dışarı çıkan Donna, Ted ile yeniden bir aile olur. Filmin finali krizdeki topluluğun kurtuluşa erişmesinde canavarın nasıl kurban işlevi yüklendiğini kanıtlar.

Kedi Gözü: Hayvan Tanıklığı ve Dilin Kırılğanlığı

1985 yapımı üç kısa öyküden oluşan *Kedi Gözü*, bir kedinin tanıklığında yaşanan sıradışı olayları konu alır. Yönetmen koltuğunda *Cujo*'nun yönetmeni Lewis Teague'nin oturduğu filmin senaryosu bizzat King tarafından kaleme alınmıştır. Filmin Bırakanlar A.Ş. (*Quitters Inc*). ve Pervaz (*Ledge*) bölümleri King'in *Night Shift* koleksiyonunda yayımlanan hikâyelerinin uyarlaması olup, *General* bölümü film için yazılmıştır. Olay örgüsünün çevresel şartlarla kurduğu sahici bağ, ölçülü bir yönetmenlik ve titiz kamera çalışması ile birleştiğinde kedinin tanıklığını izleyiciye aktarmayı başarır. King'in diğer kedi karakterleri gibi bu sokak kedisinin film boyunca maruz kaldıkları karşısında sessizliğini koruması, sıradışı olayların insan doğasındaki gizli kalmış yanlarını açığa çıkarır. Burada kedi, yalnızca anlatının taşıyıcısı değil, aynı zamanda insanın kendi tekinsizliğini dışarıdan görmesini sağlayan bir eşik figürüdür. John Berger'in işaret ettiği gibi, hayvan insanı “fazla derin olmayan bir anlaşılabilirlik uçurumu üzerinden inceler” ve bu bakış, evcilleştirilmiş olsa bile, insana kendi dünyasının kırılğanlığını hatırlatır (Berger, 2017, s. 20-21). Filmde tehdit, şantaj, blöf ve koca karı masalları gibi dil oyunlarının içindeki gerilim, söz konusu bakışın yarattığı

ikili etkiyi taşır. Korkunun hem biyolojik reflekslerden hem de kültürel anlamların çözüldüğü anlardan beslendiğini ortaya koyar.

Filmin ilk bölümü Bırakanlar A.Ş.'nin ilk sahnesi Cujo'ya bir gönderme ile açılır. Olaylar silsilesine tanıklık edecek tekir bir kedi, kuduz bir St. Bernard köpeğinden kaçır. New York'un camekânlarında kimliği belirsiz bir suret tarafından çağrıldığı sırada yakalanan kedi kapitalist bir deneyin kobayı olacaktır. Sigara bağımlısı Dick Morrison'un hayatı, arkadaşından aldığı tavsiye ile şirkete adım attığı anda bir kabusa döner. İşinde yüzde yüz başarı elde eden bu şirketin verdiği hizmetler ilk etapta cezbedici olmasına rağmen çalışma yöntemi rahatsız edicidir. Danışmanın ikna ve tehdit karışımı konuşması karşısında her normal müşteri gibi cayma hakkını kullanmak isteyen Morrison, görüşme yaptığı ofiste bir deneye tanık olur. Oda büyüklüğündeki bir kafes içindeki kediye elektrik verilir. Morrison'un şaşkınlığı şirketin rutin prosedürünü öğrendiğinde daha da artar. Sigara içmeye ilk teşebbüsünde karısı ikinci teşebbüsünde kızı şoklanacak; bu tedbirler yeterli gelmediği takdirde karısına tecavüz edilecek ancak bağımlılık yine de devam ederse "dosyası kapatılacaktır." Kedinin fiziksel reflekslerinin Morrison'un ahlaki refleksleri ile yer değiştirdiği bu deney kahramanımızı blöf ve gerçek arasında bırakır. Sigara kaçamakları sırasında Morrison'un dolabında fark ettiği bir çift ayak izi, tereddütün paranoyakça bir ruh haline dönüşmesini tetikler. Yabancı adamların eve kolaylıkla girip çıkma ihtimali kahramanı hem bir güvenlik krizine hem de öz-güven krizine iter. Danışmanı ile kızının okulu önünde karşılan Morrison'a şirketin "kötü alışkanlıkları bırakmak için yeterli kudrete sahip olmayanlara ihtiyaç duyduğu yardımı sağladığını" hatırlatılır. Sıkışık bir trafikte aldığı bir nefeslik sigara ise izlendiğine dair tüm şüphelerini doğrular. Kaçırılan karısının kafesteki kedi gibi elektrik verilmesini izleyen Morrison şirketle iş birliği yapmaya karar verir. Şüphelerinin giderilmesi Dick ve şirket çalışanlarının yakınlaşmasını sağlar ancak bırakma sürecindeki Dick'in gevşememesi ve koyulan kilo hedefinden şaşmaması şakayla karışık hatırlatılır. Bu tatsız şakanın anlamını çözemeyen Morrison şirketi tavsiye eden arkadaşları ile yediği akşam yemeğinde hakikati fark eder. Pavlovvari bir koşullanma ortamına ahlaki bir boyut ekleyen hikâye, fiziksel bağımlılık ve duygusal bağlılık arasındaki şeffaf sınırı ortaya çıkarır. Bu manipülatif durumda kedinin sessiz varlığı, davranışların ve kısıtlamaların ancak Lacan'ın deyişi ile "dilsel bir yapılanma" içinde güç kazanabileceğini gösterir. İnsanların dünyasında bilinç ve bilinç-dışı alanı kuşatan bu dilsellik aynı zamanda haz ve korkuya kaynaklık eder.

Filmin Pervaz adlı ikinci bölümünde kedinin yolu kumarhaneler şehri Atlantic City'e düşer. Bu sefer tanıklık ettiği olay kumarhaneler kralı ve iflah olmaz bir kumarbaz ile onu terk eden karısının aşığı arasında yaşanır. Aldatılan koca, şehri terk etmek üzereyken yakalanan aşık ile arasındaki sorunu bir bahis ile çözmeyi teklif eder. Eski tenisçi, arabasına konan uyuşturucular nedeniyle ya hapsi boylayacak ya da gökdelenin en üst katında pervazların üzerinden yürüyerek aşk ve paraya kavuşacaktır. Asla kaybetmeyen kumarbaz kocanın teklifi karşısında aşık tenisçi, hayatıyla kumar oynamayı kabul eder. Yükseklik korkusu gibi doğal bir korku ile bahis gibi bir dil oyunun iç içe girişi adeta doğa ve kültür arasındaki zor dengeyi temsil eder. Bir kedinin kolaylıkla yürüdüğü pervazlar bir insana ölümcül anlar yaşatır. Aşığın yürüyüşü sırasında binanın yüksekliğini gösteren detayların verilmesi yükseklik algısını artırır. Kumarbazın aşığın dengesini bozmak için yaptığı şakaların hiç de komik olmadığını söylemeye gerek yoktur. Filmdeki ilginç sahnelerden biri de pervazların daimî sakini güvercinlerin aşığın bacaklarına bıraktığı küçük ama delici darbelerdir. İstediginde uçan istediğinde pervazlarda özgürce dolaşan güvercinler karşısında aşığın yaşadığı zor anlar evrim basamaklarını adeta tersine çevirir. Aşık tenisçi, parkuru tamamlayıp bahsi kazanır ancak kumarbazın eski karısını kafası bedeninden ayrılmış bir şekilde teslim etmesi yeni bir bahsin açılmasını tetikler. Kedinin olayların stresine dayanamayıp odadan aniden ayrılması kumarbazı hazırlıksız yakalarken aşık tenisçi, eski kocayı eline geçirdiği silah yardımıyla pervazlarda yürümeye davet eder. Öte yandan eski başarılarını bu iddiada gösteremeyen kumarbaz hayatının son bahsini kaybeder. 1980'li yılların acemi görsel efektleri ile yansıtılan kumarbazın düşüşü ile bölüm boyunca süren gerilim, kötülerin er geç cezasını bulacağı inancından gelen bir rahatlamaya dönüşür.

Filmin üçüncü bölümünde kedi son durağı olacak Wilmington, Kuzey Carolina'ya filmin başında gördüğü suretin yanına gider. Önceki iki bölümde çeşitli (dil) oyunlarına tanıklık eden tekir kedi bu bölümde hem bir eve hem de bir isme (General) kavuşur. Burada kocakarı hikayeleri ve çocukluk fantezilerinin arka planında normal bir Amerikan evinde yaşanan gerçek üstü bir olay anlatılır. Bir trolün

evin küçük kızına uykusunda musallat oluşunun işlendiği bölüm, bir slasher parodisidir. Bölümün açılış sahnesinde türün klişelerinden biri olarak olay mahalli failin gözünden aktarılır. Babanın işe, çocuğun okula gittiği ve annenin evle ilgilendiği bu ideal çekirdek aile küçük kızın geceleri uykusundan çılgınlarla uyanması ile zor günler geçirmektedir. Trolün saldırısını püskürtmesi sayesinde kedi ve küçük kız birbirine yakınlaşır. Gece yaşadıklarının çocukça hayal ürünleri olduğunu söyleyen ebeveynler kedinin varlığından rahatsız olur. Kedilerin geceleri çocukların nefeslerini çaldığına dair mitolojiye ne ölçüde inandığını bilemesek de anne, kediyi evde istememektedir. Öte yandan geceleri duvara delik açıp küçük kıza musallat olmayı sürdüren trol, kızın muhabbet kuşunu öldürür ve onu kovalayan kediyi hançeriyle yaralar. Generalin ev dışındaki avcılığını gören anne için katil ortadadır. Ebeveynlerin girişini bir şekilde önleyen ve küçük kızın nefesini çalmaya yaklaşan trol, son anda götürüldüğü barmaktan kaçan General tarafından alt edilir. İkili arasında yaşanan kovalamaca sahnesi çocuk odasını trolün gözünden görmek açısından ilginçtir. Patenler, oyuncak ayılar, bilyeler ve daha bir sürü oyuncağın devasa boyutta gösterilmesi odanın sıradanlığına egzotik bir hava katar. Şeylerin olduğundan daha büyük bir hale gelmesi, aşına olunan normallığın aslında ne türden tehlikeler üzerinde yükseldiğini gösterir. Kovalamaca trolün radyatörde parçalanması ile biterken nihayet odaya giren yetişkinlerin duvardaki deliği, parçalanmış organları ve küçük hançeri görmesi ile küçük kızın anlattığı her şeyin doğruluğu kanıtlanır ancak bu olayın bir aile sırrı olarak saklanması gerekir.

Filmin kedinin bir şahsiyet kazandığı üçüncü bölümü hayvanların gerçekte ne gördüğüne yönelik kurgusal bir denemedir. İlk iki bölümde yetişkin insanların dünyasındaki olup bitenlerin zoraki tanığı olan kediye burada ahlaki bir değer yüklenir. Amanda ve Generalin arkadaşlığı çocukların, delilerin ve yerlilerin dışarda bırakılarak kurulduğu modern normallik algısının sınırlarını hatırlatır. Hayvanların hiçbir zaman çocuklarınsa henüz yetişkin olmaması bu iki türü ifade edilemeyen bir dünyada yan yana getirirken otorite, öz-denetim ve dilsel alışkanlıkların evcilleştirdiği yetişkinler için bu dünya öncelikle bir hurafedir. Öte yandan filmin son sahnesindeki gibi hurafelerin esasında herkesin bildiğini unuttuğu sırlar olup olmadığı ise yanıtsız kalır.

Hayvan Mezarlığı: Ölümden Dönüş ve Sembolik Düzen

Hayvan Mezarlığı King külliyyatında özel bir yere sahiptir. 1983 yılında yayımlanan roman sinemaya altı yıl sonra uyarlanır. Yönetmenliğini Mary Lambert'ın yaptığı ve King'in senaryo ekibinde yer aldığı yapım gösterime girdiği yıl en çok izlenen filmlerden biri olur. Olay yeri ve karakterler açısından bu çalışmada ele aldığımız iki filmin özelliklerini yeniden işleyen film, büyük şehirli bir ailenin taşraya taşınması ile başlar. Maine Üniversitesinde hekimlik yapmak için kasabaya gelen Louis Creed, taşınır taşınmaz bir dizi tatsız olaya maruz kalır. Kızının dizini incitmesi veya oğlunu arı sokması gibi küçük talihsizliklerle başlayan taşınma anı, ilerleyen dakikalarda yeşillikler içinde huzur saçan evin önünden hızla geçen tırlar nedeniyle felaketin eşiğinden döner. Öte yandan daha büyük felaketler ailenin hayvan mezarlığı ile tanışması ile başlayacaktır. Bayram ziyareti için Bayan Creed (Rachel) çocuklarla birlikte ailesinin yanına giderken Louis'e de evin kedisi Churchill'e bakmak düşer. Ortalıktan kaybolan kedinin çiğnenmiş cesedini karşı komşusu ve rehberi Jud Crandall'ın evinden alan Louis, kasabanın karanlık sırrını da öğrenir. Kasaba ölüleri birer canavar olarak diriltten eski bir Kızılderili mezarlığına sahiptir. Küçük kızının ölümüne henüz hazır olmadığını düşüncesiyle kediyi geri getirmeye karar veren doktor, sadece eski bir efsanenin gerçekliğine yakından tanık olmaz aynı zamanda "karanlık bir güçle" tanışır. Oğlunun bir tır altında can vermesi, kederli babayı bu gücü kullanmaya iter. Vampirce bir öldürme hazzı ile geri dönen küçük oğlan, komşusu ve annesini öldürür. Bununla birlikte Louis şansını bir kez daha denemek için karısının cesedini mezarlığa taşır. Cujo'yu hatırlatan filmin finalinde Louis'i mutfak kapısından dirilmiş bir şekilde giren karısına sarılırken görürüz. Dr. Louis'in, kızını ölümün travmasından korumak adına ailenin kedisi Churchill'i geri getirmesi yaşamla ölüm, doğa ile kültür arasındaki sınırları nihayetinde aşındıracak bir dizi sınır ihlalini başlatmış olur (Winter, 1997, ss. 149-150)

Hayvan mezarlığı modern kültürde bir tabu olarak kabul edilen ölüm olgusu hakkındaki popüler anlatılardan biridir. 1968 hareketleri ile cinselliğin üzerindeki bilinç-dışı sansür ciddi oranda zayıflasa da ölüm kültürel olarak göz ardı edilmeyi sürdürmüştür (Brown, 1996). Ölümün cinayetlere, toplu

katliamlara ve aksiyona çevrildiği korku filmleri beyaz perdede fazlasıyla yer bulsa da doğrudan ölüm fikrini konu alan hikayeler klasik korku edebiyatıyla bağ kurmaya devam etmiştir. Stephen King Hayvan Mezarlığının da dahil edilebileceği 1950-1980 arasındaki korku literatürünün üç esere dayandığını ileri sürer: Frankenstein, Drakula, Dr. Jekyll/Bay Hyde (King, 2016, s. 89). Odağındaki “ölmeyen şey” konsepti ile film bu üç klasik canavarla ile de kesişir.

Frankenstein öyküsü bir babanın kendi oğlunu yaratma hikayesi olarak okunabilir. En azından ceset parçalarının derlenip, dahiyane bir güçle canlandırıldığı canavar Frankenstein, Dr. Frankenstein’in baba olma sorumluluğunu yerine getirmediği kanısındadır. Filmde de benzer bir yaratma hikayesi söz konusudur. Dr. Louis oğlunun yeniden hayata döndürmek adına Tanrısal sınırları çiğner. Eyleminin ölümcül sonuçları karşısında Dr. Frankenstein gibi vicdan azabı çeker ancak selefının aksine oğlunu öldürerek günahını telafi eder. Küçük çocuğun öldürmekten aldığı haz ve kurbanlarını boğazlarından ısırması filmin Drakula romanı ile yüzeysel benzerliklerini oluşturur. Öte yandan filmin bağlamı ile romanın tarihsel bağlamı arasındaki benzerlikler çok daha ilgi çekicidir. Film hem geleneksel vampir hikayelerine hem de bunların modernize bir yorumu olarak Drakula ile müşterek bir sosyolojik bağlama dayanır. Geleneksel vampir hikayelerinde vampir yerel topluluğun kabullendiği karanlık bir sır olarak yer alır. Vampir farklı bir tür değil; topluluğun eski sakinidir. Vampir dönüşmenin günahkâr bir yaşam sürmekten, aşırı şiddet uygulamaktan, ensest ilişki sonucu doğmaktan ya da usulünce gömülmemekten kaynaklandığına inanılır. Kısacası, Vampirin ölümsüzlüğü doğru bir yaşam sürememenin cezası olarak kabul edilir. (Beresford, 2008, s. 64). Filmde ihtiyar komşu Jud’un doğal hayatın acılarına karşı ölümü bir panzehir olarak görmesi bu pastoral ahlak anlayışından kaynaklanır. Louis’e anlattığı dirilme öyküleri geleneksel bir tesellinin Amerikan taşrasındaki dışavurumudur. Bununla birlikte Hayvan Mezarlığı yerel vampir hikayelerinden ziyade Drakula hikayesinden daha fazla beslenir. Kont Drakula gibi yerel bir canavarın küçük bir kasabadan denizleri aşp büyük şehre gelmesinin aksine Creed ailesi de büyük şehirden kasabaya gelmiştir. Maine kasabasının kapalı cemaatsel yapısı, ortasından geçen tırlarla sürekli olarak dışardaki dünyaya açılır. Bu trafikte geçmişin hikmetleri hükümsüzleştikinden bireyler kendi gerçekliğini yaratmak zorundadır. Drakula’nın yeni kurbanlar bulmak için kendini yeni dünyaya uyarlaması gibi, Dr. Louis de oğlunu kurtarmak için geleneksel bir sırrı kendi geri dönüşüm projesine uyarlar. Louis’in ölümü geri çevirme çabası, sevgiyle kibrin korkuda iç içe geçtiği ve tanıdık olanın tanınmaz biçimde geri döndüğü Frankensteinvari bir mantığı yansıtır (Winter, 1997, s. 80; Miquel-Baldellou, 2013, ss. 112–113). Hayvan Mezarlığı, ölememe fikrini ahlaki bir temelde ele alması ile Dr. Jekyll ve Bay Hyde’a yakınlaşır. Ölümü özel hayatlarından farklı gerekçelerle çıkarmaya çalışan Creed çifti, kötülüğü ayrı bir beden olarak içinden çıkarmaya çalışan Dr. Jekyll’ın Victoryen etiğinin daha bireyci bir versiyonunu sunar. Öte yandan bu arzusun hesaplanmayan sonuçları küçük çocuğun ölümünde somutlaşır. Filmde sık sık cennetimsi bir ortamda yakın plan çekimlerle masumiyeti yansıtılan Gage’in dirilmiş hali minyatür bir Bay Hyde’ı çağırıştırır. Küçük çocuğun kendi annesini öldürmeye varan saldırıları bu klasik hikâyenin kötülüğün insanı doğru yoldan çıkaran dışsal bir şey değil, insanın içsel bir özelliği olduğu iddiasını doğrular.

Canlı olmanın sınırlarında dolaşan bu filmde evin kedisi Churchill’in ilginç bir rolü vardır. Bir yandan tüm olaylar zinciri onun ölümü ile başlar. Küçük kızın üzülmelerini istemeyen komşunun ve sıra dışı bir güçle tanışan babanın odağında öncelikle onu geri getirmek bulunur. Churchill’in geri dönüşünün mezarlığın lanetini yansıttığını söylemek aslında güçtür. Film boyunca Churchill’in Dr. Louis ile netameli bir ilişkisi olduğu görülür. Doktor, ona pek sıcak davranmayan kediye kızı için katlanır. Aynı çatının altında yaşamalarına rağmen aralarında aşılamaayan bir sınır var gibidir. Bu durum hayvan ile insan arasındaki Heideggerci ortaklığı akla getirir. Heidegger’e göre hayvan ve insan canlı olmak açısından benzer olsa da iki türü yakın ancak kesişmez bir beraberlik içindedir. Ev hayvanı ve sahibi ilişkisi bir bakıma iki canlı arasında aynı çatı altında olmanın getirdiği bir birliktelik gibi görülebilir: Derrida’nın belirttiği gibi, hayvan “örneğin narsistliği ile bilinen bir kedi, bizimle “birlikte gidebilir”, aynı evin içinde bizimle yürüyebilir, yaşayabilir; fakat bizimle gerçekten var olamaz (Derrida, 2016, s. 558). Churchill’in varlığı tam bu noktada, paylaşılan bir mekânın zorunlu yakınlığını ama aynı zamanda aşılamaayan ontolojik ayrılığı görünür kılar. Bu yan yana ama ayrı beraberlik, hayvanın insani eylemlilik tarafından anlamlandırılmasına yol açar. Hayvanı *dünya-yoksunu* (weltarm) olarak tanımlayan Heidegger’e göre hayvan

canlıdır, uyarıcılara tepki verir ama insan gibi bir dünya kuramaz. Hayvanın evdeki yeri, insanın ona yüklediği işlevler ve sembolik roller üzerinden belirlenir. Bu nedenle aynı mekânı paylaşırsa da evin içindeki hayvan ancak sahibinin ona attığı anlam ve üstlendiği roller aracılığıyla evin bir parçası haline gelir (Heidegger, 2001, s. 568). Bu durum aile üyelerinin çoğu evden ayrıldıktan sonra baş başa kalan Doktor’la Churchill’in arasındaki soğuk karşılaşmalarda görülebilir.

Kedinin varlığında kendi yalnızlığını deneyimleyen doktor için Churchill’in ölümü kişisel bir meseleye dönüşür. Mezarlık gerçekten kedinin karakterini dönüştürmüş müdür? Eve dönen kedinin karanlık ve izbe yerleri tercih etmesi, en olmadık yerlerde ortaya çıkması veya Dr. Louis’e hiç sevgi göstermemesi Churchill’in kötü bir kediye dönüşmesine yorulabilir. Jud’un köpeği Spot’un geri dönüşümü hakkında anlattığı hikâyeye bu şüpheyi doğrulamaya hizmet eder. Öte yandan Spot’un gerçekten karakterinin mi dönüştüğü yoksa bir hastalık semptomu olarak mı saldırgan hale geldiği bilinmezliğini korur. Aynı gizem Churchill için de söz konusudur. Hem insanın hem de hayvanın ölümlü oluşu aralarında görünüşte bir ortaklık meydan getirmesine rağmen Derrida’nın belirttiği gibi iki canlının ölümü aynı değildir. Çünkü “kendi dünya yoksunluğunda yaşayan hayvan, insan gibi sonlu değildir” (Derrida, 2016, s. 562). Dünyanın “hem efendisi hem de hizmetçisi” olarak insanın varoluşu hem kendi varlığına bir değer atfetmesini/atfedilmesini hem de değerini olumsuzlanmasını ve tersine çevrilmesini mümkün kılar. Ev hayvanı ile sahibi arasındaki bağ, hayvanın kendinde varlığını değil aslında efendinin kendi benlik imgesini yansıtır. Filmde bilgece bir gizem şeklinde Jud’un ağzından dökülen “bir erkeğin kalbinin (mezarlıktan) daha taşlı olduğu” sözünün ne anlama geldiği Louis’in ölülerini geri getirme mücadelesinde görülebilir.

Zihnindeki ideal aileyi korumak için her türlü sınırı aşan Dr. Louis, bir bakıma Dr. Jekyll’ın insanlık adına gerçekleştirdiği çılgınlığı kendi bireysel arzularında gösterir. Ölümlülüğe meydan okuyan bu tutum, dünyanın bir parçası olmaktan ziyade ona sahip olmayı hedefleyen insana özgü bir yönelimi temsil eder. Bu bağlamda Louis’in sergilediği taş kalplilik, Faustyen gücün özsel niteliğini açığa çıkarır. Dr. Louis’in trajedisi, ölümü aşma yönündeki bireysel arzu ile bunun tetiklediği kolektif korkular arasındaki gerilimi gözler önüne sererken, masum arzuların dahi insanın yıkıcılığını harekete geçirebileceğini gösterir. Öte yandan Dr. Louis’in ölülerini geri getirme mücadelesinin Girard’ın kurban teorisinin tersine çevrilmiş bir versiyonunu sunduğu söylenebilir. Girard’a göre canavar, kutupları birleştirip ortadan çekilerek şiddeti dışsallaştırır ve böylece toplumsal düzenin yeniden tesisini sağlar. Oysa Hayvan Mezarlığın’da canavar-kurban figürü yok edilmez; düzenin merkezinde muhafaza edilir ve daha büyük arzuların hizmetine bırakılır. Bu durumda canavar-kurban, şiddeti sona erdiren değil, ertelenmiş bir patlama olarak düzenin içinde korunup yeniden üretilebilecek bir fazlalık hâline gelir. Canavarı alt etmek yerine beslemek; nihai bir sükûnetin aksine düzenin sürekli kırılan ve yıkıma hazır bir noktada tutulmasına neden olur. Bu noktada filmin ucu açık finali, bireyin Faustyen arzularının kurbanı haline nasıl geldiğini ya da canavarlaştığını çarpıcı bir şekilde gösterir.

Sonuç

Korku, insanın biyolojik ve kültürel varlığının iç içe geçtiği temel duygulardan biridir. Tehlike karşısında kendi koruma içgüdüsü insanı hayvana yaklaştırırken tehlikeye bir isim verme pratiği onu kültüre ait kılar. Tarihin her döneminin kendini diğerlerinden ayıran korkular bulunmuşsa da korkuyu isimlendirme süreci çoğunlukla bir canavar imgesine çıkar. Canavarlar bir bakıma kültürel yüceltimle yer değiştiren ölümün geri dönüşünü temsil eder. Bu noktada kendi ölümlülüğünün farkında olmayan hayvanların ruhun karanlık güçlerinin açığa çıktığı bir bedeni somutlaştırmakta kullanılması oldukça ilginçtir. Arzularımızın bütünüyle gerçekleşmesi durumunda ortaya çıkacak kaotik eşanlamlısı olarak canavarın ancak ölümle durdurulması adeta kültürü yaratan ve sürdüren şeyin ölüm olduğunu hatırlatır. Doğa üzerindeki denetimin artması tüm Faustyen projelerin gerçekleşebileceği umudunu perçinlerken modern kültürde ölüm özgün ağırlığını kaybetmiş ve bir anomali haline gelmiştir. Saldırganlık ve yıkım dürtüsünü bastıracak kolektif değerini yitirmesi ile ölüm, erotize edilmiş bir kültür içinde anlamlandırılmıştır. Ölüme vekalet etmekten arzuları ayartmaya evrilen “post-modern” canavarlar, hayvansallığın yeni bir boyutuna işaret etmektedir. Öte yandan insanın sembolik dünyasında hayvani

varoluş ölüm ile arzu, doğa ile uygarlık çatışmasının şekillendirdiği bir arafta yer alır. Bu çalışmada söz konusu bölge, Stephen King'in 1980'li yıllarda sinemaya uyarlanan üç filmi örneğinde analiz edilmiştir. King külliyatında ön sıralarda yer almasa da bu yapımlardaki hayvan imgesi korku sinemasındaki yaygın canavarsı hayvan kullanımından farklılaşır. Cujo'da hayvanilik, insani olanın tam karşısında konumlandırılırken Kedi Gözü'nde insani varoluşa karışmaksızın eşlik eder. Hayvan Mezarlığı'nda ise hayvani olan anlamlandırma dışı bir noktadadır. Bu hayvan imgelerinin filmler içindeki konumları kültürün sınırlarının büyütülerek fark edilmesini sağlar. Kendi doğasının gereklerini yerine getiren Cujo, General ve Churchill insanlık durumlarının taşıdığı ölümcüllüğü harekete geçiren bir tetikleyicidir. Klasik korku filmlerinde hayvansı canavar imgesinin toptan yıkımı insani dünyanın karanlık taraflarını örtbas eden bir rahatlama meydana getirirken bu filmlerdeki insani dünya ile karşılaşan ancak kaynaşmayan hayvan imgeleri kurban-canavar kutuplarına aynı anda dokunur.

Canavar formunda dışsallaştırılmamış bir korku duygusu yalnızca benlik ile dünya arasına girmez aynı zamanda sürekli uyarılan benlikte bir tutulma meydana getirir. Panoptik düzenlemelerin her geçen gün biraz daha güç kaybettiği çağdaş dünyanın merkezinde sadece kendi ile koşullanmış bir benlik imgesi yer alıyor. Kendinin daha üst bir versiyonu olmak tek (yaşam) politika haline geliyor. Kültürel idealler ve ölüm arasındaki derin bağlar yerini bireysel fantezi ve arzu özdeşliğine bırakıyor. Hayvansı canavarlar insanlığın gelişimindeki alt evrelerin mevcut gerçekliğe musallat oluşunu temsil etmişlerdi. Geçmişle bağlarını koparmış tekbenci bir bireysellik ise kendi-üst evrelerinden doğan canavar formları üretiyor. Sürekli gelişen teknolojiye ve amansız rekabete dayalı bir toplumsallıkta yetersizlik korkusunun ne tür bir beden imgesi yaratacağı üzerine düşünmek gerekiyor. Ölümcül bir korkunun ortaya çıkış sürecinde hayvansallığın nasıl paranteze alındığını teşhir eden Cujo, General ve Churchill, doğa sonrası (post-nature) bir dönemde yeni canavarlaştırma biçimlerin gösterge mantığına ışık tutabilir.

Çıkar çatışması:	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Mali destek:	Yazar bu çalışma için mali destek almadığını bildirmiştir.
Etik kurul onayı:	Yazar bu çalışmada etik kurul onayına gereksinim duymadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Agamben, G. (2009). *Açıklık: İnsan ve hayvan* (M. M. Çilingiroğlu, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Akhtar, S. (2017). *Acının kaynakları* (E. O. Gezmiş, Çev.). Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Aristoteles. (1975). *Politika* (M. Tuncay, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Asma, S. T. (2009). *On monsters: An unnatural history of our worst fears*. Oxford University Press.
- Barker, J. M. (2009). *The tactile eye: Touch and the cinematic experience*. University of California Press.
- Beresford, M. (2014). *İfritlerden Drakula'ya: Modern vampir miti* (F. Akkaya, Çev.). Doğa Yayınları.
- Berger, J. (2017). *Hayvanlara niçin bakarız?* (C. Çapan, Çev.). Delidolu Yayınları.
- Bloom, H. (Ed.). (2007). *Stephen King* (Bloom's Modern Critical Views). Chelsea House.
- Brinkema, E. (2014). *The forms of the affects*. Duke University Press.
- Brown, N. (1996). *Ölüme karşı hayat* (A. Yılmaz, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Carroll, N. (1990). *The philosophy of horror: Or, paradoxes of the heart*. Routledge.
- Cohen, J. J. (1996). Monster culture (seven theses). J. J. Cohen (Yay. haz.), *Monster theory* içinde (ss. 3–25). University of Minnesota Press.
- Cohen, J. J. (Ed.). (1996). *Monster theory: Reading culture*. University of Minnesota Press.
- Correoso-Rodenas, J. M. (2016). The “cats” from hell: The long shadow of Poe's feline in the short fiction of Flannery O'Connor and Stephen King. *Anglo Saxonica*, 3(12), 117–132. <https://doi.org/10.5334/as.70>
- Darwin, C. (2022). *İnsanda ve hayvanlarda duyguların ifade edilmesi* (B. Kılıç, Çev.). Alfa Yayınları.
- Derrida, J. (2016). Heidegger'in hayvanı (E. Yıldız & E. Yurt, Çev.). *Kutadgu Bilig: Felsefe-Bilim Araştırmaları*, 30, 553–571.
- Descartes, R. (2013). *Metot üzerine konuşma* (A. Timuçin, Çev.). Paradigma Yayınları.
- Freud, S. (1993). *Psikanalize giriş* (G. Koptagel-İnal, Çev.). Murat Yayınları.

- Gilmore, D. D. (2003). *Monsters: Evil beings, mythical beasts, and all manner of imaginary terrors*. University of Pennsylvania Press
- Girard, R. (2019). *Şiddet ve kutsal* (N. Alpay, Çev.). Alfa Yayınları.
- Halberstam, J. (1995). *Skin shows: Gothic horror and the technology of monsters*. Duke University Press.
- Harley, J. (2020, April 12). Ordinary fears: Stephen King's *Cat's Eye* and the horror of the everyday. *Bloody Disgusting*. <https://bloody-disgusting.com/editorials/3622240/ordinary-fears-stephen-kings-horror-anthology-cats-eye-35/>
- Heidegger, M. (2001). *The fundamental concepts of metaphysics: World, finitude, solitude* (W. McNeill & N. Walker, Çev.). Indiana University Press.
- Husserl, E. (1983). *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy: First book: General introduction to a pure phenomenology* (F. Kersten, Çev.). Martinus Nijhoff.
- Kant, I. (2001). The critique of judgment. R. Kearney & D. Rasmussen (Yay. haz.), *Continental aesthetics: Romanticism to postmodernism: An anthology* içinde (ss. 5–42). Blackwell.
- Kearney, R. (2012). *Yabancılar, tanrılar, canavarlar: Ötekiliği yorumlamak* (B. Özkul, Çev.). Metis Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2013). *Kayı kavramı* (T. Armaner, Çev.). İş Bankası Yayınları.
- King, S. (2007). *Yazma sanatı* (G. Taşlı, Çev.). Altın Kitaplar.
- King, S. (2016). *Ölüm dansı: Edebiyat ve sinemada korku incelemesi* (N. I. Demir, Çev.). Sayfa6 Yayınları.
- King, S. (2019). *Hayvan mezarlığı* (M. Harmancı, Çev.). Altın Kitaplar.
- King, S. (2020, October 30). How did Stephen King come up with the idea for *Cujo*? <https://www.youtube.com/watch?v=qtPstlbB7aY>
- Magistrle, T. (2003). *Hollywood's Stephen King*. Palgrave Macmillan.
- Mannoni, P. (1992). *Korku: Hayvanlardan insanlara* (I. Gürbüz, Çev.). İletişim Yayınları.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- McHugh, S. (2011). *Animal stories: Narrating across species lines*. University of Minnesota Press.
- Miquel-Baldellou, M. (2015). *Pet Sematary, or Stephen King re-appropriating the Frankenstein myth*. <https://www.researchgate.net/publication/283295613>
- Murphy, B. M. (2013). *The rural Gothic in American popular culture: Backwoods horror and terror in the wilderness*. Palgrave Macmillan.
- Nietzsche, F. (1964). *Böyle buyurdu Zerdüş* (T. Oflazoğlu, Çev.). Bilgi Yayınları.
- Odell, C., & Le Blanc, M. (2011). *Korku sineması* (A. Toprak, Çev.). Kalkedon Yayınları.
- Pick, A. (2011). *Creaturely poetics: Animality and vulnerability in literature and film*. Columbia University Press.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2000). *Politik kamera* (E. Özsayar, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Salecl, R. (2013). *Kayı* (B. E. Aksoy, Çev.). Metis Yayınları.
- Schutz, A. (1967). *The phenomenology of the social world* (G. Walsh & F. Lehnert, Çev.). Northwestern University Press.
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Strengell, H. (2005). *Dissecting Stephen King: From the gothic to literary naturalism*. University of Wisconsin Press.
- Thacker, E. (2011). *In the dust of this planet: Horror of philosophy, volume 1*. Zero Books.
- Wilson, E. O. (2000). *Doğanın gizli bahçesi* (S. Kıvanç, Çev.). TÜBİTAK Yayınları.
- Winter, D. E. (1997). *Stephen King: The art of darkness*. New American Library.