DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

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

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

NOËL CARROLL

KORKUNUN FELSEFESİ VEYA KALBİN PARADOKSLARI

HECE inceleme

Türkçesi: Suzan Sarı

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Noël Carroll: 1947 doğumlu Amerikalı filozof. Sinema çalışmaları ve felsefe alanlarında doktora yapmıştır. 1972-1988 yılları arasında film, tiyatro, gösteri ve güzel sanatlar konularında gazete yazıları yazmıştır. Bu yazılarının büyük kısmı daha sonra kitaplaştırılmıştır. Bunun dışında beş belgesel yazmıştır. 2012 itibariyle New York Şehir Üniversitesinin Seçkin Profesörlerinden biridir. Carroll, çağdaş sanat felsefesinin önge gelen figürlerinden biridir. En iyi bilinen eseri *Philosophy of Film*'dir [Filmin Felsefesi] ve kendisi bilişsel teori yanlısıdır. En popüler ve etkili kitabı olarak *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*'ın (1990) [Korkunun Felsefesi veya Kalbin Paradoksları] adı geçer. Kitabı kısmen, anne babasına, korku kurmacasının zaman kaybı olmadığını göstermek için kaleme alır. Diğer eserlerinde genel olarak sanat, medya teorisi, tarih felsefesi konularına eğilmiştir.

Suzan Sarı: 1981'de Rize'de doğdu. 2002'de İstanbul Üniversitesi, Amerikan Kültürü ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. İngilizce Öğretmenliği yapmaktadır. İki çocuk annesidir. 2006'dan bu yana çeşitli, yerli ve yabancı yayınlarda edebiyat eleştirisi, modern/avangard sanat ve özellikle görsel ve deneysel şiir üzerine çeşitli yazı ve çevirileri yayımlandı. Basım ve dağıtımını kendisinin yaptığı üç şiir kitabı bulunmaktadır, *Sans Eseri, Günaydın Kral ve Şiirler*. Wayne C. Booth'un *İroninin Retoriği,* Sinisa Malesevic'in *Savaşın ve Şiddetin Sosyolojisi* kitaplarını çevirdi.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

KORKUNUN FELSEFESİ
VEYA
KALBİN PARADOKSLARI

Noël Carroll

Çeviren: Suzan Sarı

HECE YAYINLARI

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Hece Yayınları: 576

Sanat Felsefesi

Orijinal Adı

The Philosophy of Horror: Or, Paradoxes of the Heart

Tüm hakları saklıdır. Bu kitabın çevirisi, Taylor&Francis Group üyesi Routledge tarafından yayımlanan İngilizce baskıdan, izin alınarak yapılmıştır.

©Hece Yayınları

Birinci Basım

Nisan 2020

Kapak Tasarımı

www.sarakusta.com.tr

Teknik Hazırlık

www.hece.com.tr

ISBN: 978-605-7547-65-1

Baskı

Emsal Matbaa Tanıtım Hizmetleri San. ve Ltd. Şti.

HECE Basın Yayın Reklamcılık San. Tic. Ltd. Şti.

Konur Sokak No: 39/1-2 Kızılay-Çankaya/Ankara

T: (0 312) 419 69 13 F: (0 312) 419 69 14

e-posta: hece@hece.com.tr

Sertifika No: 17672

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR / 9
GİRİŞ / 15
1. KORKUNUN DOĞASI / 33
Korkunun tanımı / 33
Fantastik Biyolojiler ve Korkutucu İmgelemin Yapıları / 91
Özet ve Sonuç / 108

2. METAFİZİK VE KORKU YA DA KURMACAYLA İLİŞKİLERİ / 119
Korkutucu Kurmacalar: İlgili Paradoks ve Çözümü Üzerine / 120
Karakterle Özdeşleşme nedir? / 172

3. KORKUDA OLAY ÖRGÜSÜ / 187
Korkuda Olay Örgüsü / 187
Korku ve Endişe / 238
Fantastik / 266

4. NEDEN KORKU? / 289
Neden Korku? / 289
Korku paradoksu / 291
Korku ve İdeoloji / 356
Bugün Korku / 374

DİZİN / 389

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Sally Banes'e ithafen.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

TEŞEKKÜR

Şüphesiz farkında olmadan, bana zamanımı ve paramı korku kitapları, korkuyla ilgili dergiler, çizgi romanları, televizyon programları ve korku filmlerine harcamamamı söyleyerek bu tezin ortaya çıkmasına neden olan annem ve babam Hughie ve Evelyn Carroll'a teşekkür ediyorum. Son bir kez daha hayırsız evlatlık yapıp, şahsım da orta yaşlı bir baby-boomer olarak, onlara her zaman bu işin okulunu okumak ve bu işten para kazanmak istediğimi ispat etmiş oluyorum.

Korkuyla ilgili düşüncelerim aslında Annette Michelson'la birlikte New York Üniversitesinde korku ve bilim-kurgu dersi verdiğimizde toparlanmaya başladı. Annette dersin bilim-kurgu tarafının neferiydi, bana daha duygusal olan mıntıka düşmüştü. Annette teorimin gelişmesinde bana çok yardımcı oldu. Korkutucu organizmalarla ilgili fikirlerimi füzyon ve fizyon anlamında nasıl ortaya koyabileceğimi göstermesi bir yana, çağdaş film teorisiyle ilgili şüpheciliğime dayanarak kurmaca paradoksunu ciddiye almam için bana baskı yaptı. Verdiğim cevaplar onun umdukları olmayabilir ancak bu cevapların en azından ilginç olduklarını umuyorum.

İşin başında bu konuyu araştırmanın ilginç olacağına beni ikna eden suç ortaklarım iki filozoftur ve ikisi de korku bağımlısıdır. Judith Tormey ile birlikte Meksika'ya keyifli bir seyahatteydik, arabadaki herkes sıkıntıdan patlarken biz

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

birbirimize sevdiğimiz canavar hikâyelerini anlatmıştık. Jeff Blustein ise ilk korku teorisi denemelerimi yalnızca bir korku hastasının takdir edebileceği analitik bir özen ve hevesle okuyordu.

Daha sonra Monroe Beardsley olgunlaşmaya başlayan korku teorimi okudu. Bu şeylerle ilgilenmeme hayret etti. Ancak daha sonra hipotezimi sadece gizli karşı örnekler olarak düşünülebilecek şeylerle yorumladı. Oğulları küçükken onlarla ellilerin korku filmleri seanslarına gitmek zorunda kaldığını süklüm püklüm bir şekilde söyleyerek konuyla ilgili değerli uzmanlığını ortaya koyup bu filmlerden birkaçını hatırlamaya çalıştı (bunları müthiş detaylarıyla anlattığını eklemem gerek).

Korkuya ilgim yavaş yavaş akademik dergilere yansımaya başladı ve Southern California Üniversitesi, Warwick Üniversitesi, Hareketli İmgeler Müzesi, LeMoyne Koleji, Cornell Üniversitesi, New York Üniversitesi ve Iowa Üniversitesinde yazılarım yayımlandı. Her okur zorlayıcı yorumlarda bulundu, bunlardan bazıları şu isimlere aitti: Stanley Cavell, Ed Leites, Karen Hansen, Richard Koszarski, Johnny Buchsbaum, Stuart Liebman, Allan Casebier, Jim Manley, Bruce Wilshire, Susan Bordo, Irving Thalberg Jr., Stephen Melville, Mary Wiseman, Ken Olsen, Nick Sturgeon, Anthony Appiah, David Bathrick, Cynthia Baughman, Murray Smith, Dudley Andrew, Henry Jenkins, Kristin Thompson, Berenice Reynaud ve Julian Hochberg.

Bu kitabın ilk taslaklarının çoğunu, Wesleyan Üniversitesinden ücretli izne ayrıldığım sırada yazdım. En dobra filozoflardan biri olan Kent Bendall'la ilk tartışmalarımız kurmacanın paradoksu diye adlandırdığım sorunu çözmemde bana önemli ipuçları verdi. Kendisini tanımak bile bir ayrıcalıktır. Chris Gauker'la sayısız keyifli akşam yemeğinde yaptığımız

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

uzun konuşmalar, geldiğim yeri netleştirmeme yardımcı oldu. Ken Taylor ve korkunun felsefesi üzerine yazdığı, bir sembol görevi üstlenen *The Paradox Cruelty* [Zalimliğin Paradoksu] adlı kitabıyla bir öncü olan Philip Hallie teorilerimi cömert ve daima destekleyici ve öğretici bir eleştirel dikkatle dinlediler. Hatta Phil benimle birkaç filme birlikte gidip ardından tartışmaya bile gönüllü oldu (cömert bir arkadaş jesti olduğunu yalnızca korku türünde çalışan birinin fark edebileceği bir şey).

Michael Denning, Nancy Armstrong ve Leonard Tennenhouse araştırmam ve onun çağdaş edebi çalışmalarla ilişkisi üzerine faydalı önerilerde bulundular. Betsy Traube seçtiğim konuya duyduğu nefreti aşarak korku hakkındaki antropolojik literatürle ilgili yerinde birçok tavsiyede bulundu. Çeşitli başarılarının arasında dünyanın en iyi kırpma hizmetlerini vermek de olan Khachig Tololyan konudan sapmamama yardımcı oldu. Ve ilk iki bölümün taslaklarını muazzam bir özenle okuyan Jay Wallace bol bol eleştiri ve yorum yaptı. Jay defalarca bana iddialarımı nasıl sağduyulu bir şekilde düzenleyip hâlâ derdimi anlatabileceğimi gösterdi. Saf ilgisi ve tartışmaları bu kitapta önemli değişikliklere neden olmuştur. Onunla birlikte çalışmak harikaydı.

Francis Dauer, Annette Barnes, John Fisher, Dale Jamieson, George Wilson, Arthur Danto, George Dickie, John Morreall, Richard Moran, Terry Irwin, Laurent Stern, Paul Guyer, Alex Sesonske, Daniel Banes, Jennefer Robinson, Susan Feagin, Gary Iseminger, Roy Gordon ve Myles Brand hipotezlerimi dinleyerek veya okuyarak dikkate almam gereken yorumlarda bulundular. Margolis yaptığımız sohbetlerde bana ihmal ettiğim çeşitli ayrımları yapmayı gösterdi ve eserlerinden haberdar olmadığım bazı yazarları gösterdi. Richard Shusterman "Korkunun Doğası" makalemi okuduktan

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sonra beni Peter Lemarque'ın, geliştirmeye çalıştığım tipteki kurmaca teorileriyle ilgili ufuk açıcı ve daha ileri düzeydeki yazılarından haberdar etti.

Tony Pipolo ve Amy Taubin, ikisi de her şeyi izleyip okudukları için teorime katkıda bulunmasını umduğum her roman, film ve videoyla ilgili en sıcak haberleri onlardan aldım. Hassasiyetleri formüllerimden çok ileride olsa bile bazılarının tasvirlerime işlediğini görebileceklerini umuyorum.

David Bordwell, David Konstan ve Peter Kivy taslağın tamamını okudu. Üçü de kışkırtıcı eleştiriler yapıp faydalı önerilerde bulundu. David Bordwell teorimle beşeri bilimlerde egemen psikanalitik modeller arasındaki ayrımı netleştirmeye ne kadar ihtiyacım olduğunu göstermenin yanı sıra filmlerin tarihleriyle ilgili hatalarımın bazılarını (çok fazla yoktu) düzeltti. David Konstan cümle cümle giderek çoğuna benim de katıldığım yorumlarda bulundu; atladıklarımı, korkarım ki kendimi riske atarak atladım. Peter Kivy sadece tahsiste yardımcı olmayıp içerikle ilgili birçok zekice felsefi yorumda bulundu. Ancak hepsinden öte, Peter'a müziğin felsefesi, duyguların teorisinin sanat felsefesindeki sorulara uygulanıp uygulanamayacağıyla ilgili düşüncelerini benimle paylaştığı için çok şey borçluyum.

Böyle bir kitabın yazılabileceğini ilk düşünen kişi, William Germano'ya da özel teşekkürlerimi sunuyorum. Başka konular üzerine yaptığımız bir sohbette benim yazdığım bir korku felsefesi kitabı önerisini "seveceğini" (kendi ifadesiyle) belirtmişti. Gerisi malum (yoksa kader mi?).

Bu kitabı karım, Sally Banes'a ithaf ediyorum. "Araştırma"m hatırına dünyanın dört bir tarafında sinema ve tiyatroları yağmalarken beni cesaretlendirerek yanımda oldu. Ne zaman markete, eczaneye veya seri sonu indirim mağazalarına

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

gitsek kitap bölümünü incelerken beni kapıda sabırla bekledi. Onun masallarla ilgili çalışması, korku felsefesi projemde bana yardımcı oldu. Sally bu projenin her taslağını okuyup her açıdan yorumladı: dilbilgisel ve mantıkî; biçemsel ve kavramsal. Böyle bir kitap sevginin ürünüyse ayrıca sevgililerin de ürünüdür. Ve ben de projemi kendisininmiş gibi sahiplenen bir sevgiliyle ödüllendirildim.

Bir sürü akıllı ve yetenekli insan bir sürü şey anlattı. Bu metinde hala kusur kaldıysa bu da artık yalnızca kötü bir dinleyici olduğumu gösterir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

GİRİŞ

Bağlam

Korku on beş yıldır, özellikle Birleşik Devletler'de kitleleri estetik olarak heyecanlandırmanın en parlak yolu oldu. İşin aslı, korku türü post-Vietnam dönemin en uzun ömürlü, geniş kapsamlı ve kalıcı türü bile sayılabilir. Hemen hemen her süpermarkette ve köşebaşında korku romanları bulabilirsiniz. Öbür yandan da her gün yeni bir korku kitabı çıkmaya devam ediyor. Korku romanları ve antolojilerinden oluşan bu çığ, en azından günümüzde, resmettikleri canavarlar gibi durdurulamaz ve kaçınılmaz görünüyor. Bir korku yazarı, mesela Stephen King herkes tarafından tanınırken Peter Straub ve Clive Barker gibi daha az bilinen diğerleri de aslında büyük kitlelere hitap etmekteler.

Popüler korku filmleri de *The Exorcist*'in gişe zaferinin ardından öyle bir takıntı objesi haline geldi ki en az bir canavarla karşılaşmadan semtimizdeki sinemaya gidemez olduk. Yine semtimizdeki bir video mağazasına giderek korku türünün bu muazzam yükselişini kendi gözlerinizle görebilirsiniz.

Korku ve müziğin güçlerinin en çarpıcı birleşimi *Rock* videolarında gerçekleşir, Michael Jackson'ın *Thriller*'ı buna örnektir. Yine MTV ve pop müzik endüstrisinin büyük kısmına hâkim olan renklerin kaynağının da korku ikonografisi

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

olduğunu unutmamak gerekir. *Phantom of the Opera* [Operadaki Hayalet], Broadway'in 1988'deki müzikal başarısına ve tabii ki Londra'da büyük ses getiren ve *Carrie* gibi sıra dışı gezginlere ilham olmuştur. Tiyatro kanadında Edward Gorey'in *Dracula* eseri gibi korku klasiklerinin yeni uyarlamaları ortaya çıkarken, televizyonda da *Freddy's Nightmares* [Freddy'nin Kabusları] ve benzeri bir sürü korku veya korkuyla ilgili seriye başlanmıştı. Korku, güzel sanatlar alanındaki Francis Bacon, H. R. Giger ve Sibylle Ruppert gibi sanatçıları bile her zaman doğrudan olmasa bile etkilemiştir. Kısacası korku türü çağdaş sanatın temel formlarından biri haline gelmiş ve vampirler, troller, gremlinler, zombiler, kurtadamlar, şeytan tarafından ele geçirilen çocuklar, boy boy uzay canavarları, hayaletler ve başka adlandırılamayan karışımların ortaya saçılmasıyla, geçtiğimiz on yılı uzun bir Cadılar Bayramına çeviren veya öyle hissettiren popüler ve popüler olmayan bir dizi postmodern pastişte korkuya gönderide bulunulmuştur.

1982'de Stephen King, hepimizin her yaz sonunda yaptığı gibi, mevcut korku döngüsünün de bir sona gelmiş olabileceğini dile getirdi. [1] Ancak bu girişte ifade ettiğim gibi Freddy, dördüncü kazançlı uyanışında, hâlâ Elm Sokağının çocuklarına korku saçmaya devam ediyor ve Clive Barker'ın yeni koleksiyonu, *Cabal* postadan daha bu sabah çıktı.

Mevcut korku döngüsü başta bu kadar hızlı değildi. Edebi tarafta bunun habercisi Tom Tryon'ın *The Other* [Öteki] (1971) ve William Peter Blatty'nin *The Exorcist*'i (o da 1971) gibi çok satanların yolunu açan Ira Levin'in *Rosemary's Baby*'si [Rosemary'nin Bebeği] (1967) ve Fred Mustard Stewart'ın *The Mephisto Waltz*'unun [Mephisto Valsi] (1969) piyasaya

[1] Stephen King, "On Becoming a Brand Name," *Fear Itself,* ed. Tim Underwood ve Chuck Miller (New York: New American Library, 1982), ss. 15–16.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

çıkmasıydı.[2] Özellikle *The Exorcist* sayesinde kalbi kazanılan okur kitlesi daha sonra Ira Levin'in romanı *The Stepford Wives* [Stepford Hanımları] (1972), Stephen King'in yayımlanan ilk romanı *Carrie* (1973), Robert Marasco'nun romanı *Burnt Offerings* [Yanık Kurbanlar] (1973), Jeffrey Konvitz'in romanı *The Sentinel* [Korucu] (1974) ve King'in romanı *Salem's Lot* [Korku Ağı] (1975) gibi kitapların ortaya çıkmasıyla tatmin edilmişti. Elbette, Richard Matheson, Dennis Wheatley, John Wyndham ve Robert Bloch gibi ustaların katkıda bulunduğu korku edebiyatı bu kitapların ortaya çıkışından önce de oradaydı. Ancak yetmişlerin ilk yarısında yaşanan, bir bakıma, korkunun artık anaakıma girmesidir. Okuru artık özel bir kesimle sınırlı değildi, alan genişlemişti ve tür gittikçe daha rastlanır hale gelmişti. Bu da kitlenin korku ürünlerini aramasına yardımcı oldu ve yetmişlerin sonu ve seksenlerden itibaren artık bu talebi karşılayacak bir yazarlar falanjı türedi, bu yazarlardan bazıları şunlardı: Charles L. Grant, Dennis Etchison, Ramsey Campbell, Alan Ryan, Whitely Strieber, James Herbert, T. E. D. Klein, John Coyne, Anne Rice, Michael McDowell, Dean Koontz, John Saul ve diğerleri.

Okurun da şüphesiz hemen hatırlayacağı gibi yukarıda listelenen romanların hepsi, genelde oldukça başarılı bir şekilde, sinemaya da uyarlandı. Bu açıdan en önemlisi, neredeyse söylemeye bile gerek yok, William Friedkin'in yönettiği *The Exorcist* ise 1973'te gösterime girdi. Bu filmin asıl başarısının sinema sektörü için bir mihenktaşı olmasının yanı sıra korkuyu yayımcılar için daha çekici hale getirmesi olduğu söylenebilir. Filmi izlerken dehşete düşenlerin çoğu filmden sonra romanınına ulaşmaya çalışmış, dolayısıyla korku edebiyatı zevki edinmiştir. Korku döngüsü süresince, hem korku

[2] Bu kitapta geliştirilecek teoriye göre *The Other* aslında saf korku örneği değildir. Ancak buraya alıyorum çünkü genel olarak türün ortaya çıkışı için önemlidir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

filmlerinin genelde korku romanlarından uyarlanması hem de türün birçok yazarının kendisinden önce gelen korku döngülerinden derinden etkilenmiş olmaları dolayısıyla, korku filmi ve korku edebiyatı arasında yalnızca söyleşilerde değil, romanlarda da bir diğerine atıfta bulunulan samimi bir ilişki ortaya çıkmıştı.[3]

Ancak *The Exorcist*'in başarısının film endüstrisindeki muazzam etkisi edebiyat dünyasında daha da göz alıcıdır. *The Exorcist* (film olan) ele geçirilme ve telekineziz gibi daha sonra defalarca kullanılacak temaları başlatmış ve hemen ardından *Abby*, *Beyond the Door* [Kapının Ardında], *La Endemoniada* (diğer adıyla, *Demon Witch Child* [Çocuklu Şeytan]), *Exorcismo*, ve *The Devil's Rain* [Şeytan Yağmuru] dâhil olmak üzere bir taklit film furyası yaratmıştır. Başta bu dümdüz kopya çılgınlığıyla türün yok olup gideceği düşünülmüştü. Ancak 1975'te *Jaws* endüstriye büyük bir giriş yaparak film yapımcılarını hala korkudan çıkartılacak ekmek olduğuna ikna etti. *Jaws*'a gelen tepkiler tam sönmeye başlamışken *Carrie* ve *The Omen* [Kehanet] geldi. Ve ardından 1977'de korku filmi olmasa da *Star Wars* [Yıldız Savaşları] uzayın kapısını, dolayısıyla sonunda *Alien'a* [Yaratık] varacak yolu haleflerine açtı. Türün selameti her seferinde tehdit altındaymış gibiydi ama her seferinde birden bire küllerinden yeniden doğdu. Korku türü kendine has muazzam bir direnç sergilemektedir. Bu da şu anda korkunun önde gelen bir örneği olan fantastik türünde, yapımcıların, çıkmaza girdiklerinde, yılmadan deneme yapmaya değeceğinin hatırlanması gerektiği anlamına gelmektedir. Sonuçta inanılmaz bir korku eseri külliyatı

[3] *Faces of Fear* gibi söyleşi kitaplarının sayfalarını gözden geçirirken korku yazarlarının kendilerinin türe başlamalarını sağlayan ve bunu çekici yapan korku filmlerinden alıntılar yaptığını görmek ilginçtir. Robert Bloch gibi saygın atalardan biri için bile bu durum geçerlidir Bkz. Douglas E.Winter, *Faces of Fear: Encounters with the Creators of Modern Horror* (New York: Berkley Books, 1985).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

oluştu. Ve artık önümüzde çoğu, aralarında Steven Spielberg, David Cronenberg, Brian De Palma, David Lynch, John Carpenter, Wes Craven, Philip Kaufman, Tobe Hooper, John McTiernan, Ridley Scott ve diğerlerinin de olduğu tanınmış korku/fantastik filmi ustası olan, başarılı film yönetmenlerinden oluşan bir kuşak duruyor.

Son onbeş yılda yapılan korku filmlerinin sayısını vurgulayarak korku filmlerinin altmışlarda yaygın olmadığını ima etmiyorum. Ancak bu tür filmler bir açıdan marjinaldi; American International Pictures, William Castle ve Hammer Films'in son gösterimlerine ulaşmak için gözleri dört açmak gerekiyordu. Sevilen korku ustası Roger Corman tanınmıyordu; George Romero'nun *Night of the Living Dead*'i [Yaşayan Ölülerin Gecesi] gibi geceyarısı klasikleri daha çok yer altında bir itibara sahipti. *The Exorcist*'le başlayan gişe rekortmeni seriler korku filminin, kültür içindeki konumunu değiştirdi ve kabul etmek gerekir ki korku edebiyatının yayımlanması ve tüketiminin yayılmasına ön ayak oldu.

Elbette korku edebiyatı ve filmi durup dururken ortaya çıkmadı. Korku filmi kitlesinin çoğunluk olarak *babyboomer*-lardan oluştuğu söylenebilir. Bu izleyici, korkuda ustalaşmaya başlamış çok sayıdaki sanatçı gibi televizyonla büyüyen ilk savaş-sonrası kuşağıydı. Bu kuşağın korkuya düşkünlüğünün, büyük oranda gençliklerinde televizyondaki öğleden sonra ve geceyarısı yayın akışlarında durmadan yeniden yayımlanan daha eski korku ve bilim-kurgu çevrimleriyle beslenip serpildiği söylenebilir. Bu kuşakla birlikte kahvaltılık gevrekler ve çocuk oyuncaklarından post-modern sanata kadar gölgesi kültüre nüfuz eden ve toplumun edebi, sinematik ve hatta tiyatroyla ilgili ürünlerinin önemli bir oranını oluşturan bir korku ürünleri diyeti başladı.

Bu bağlamda korkunun doğasının estetik bir inceleme-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

siyle başlamak özellikle faydalı olacaktır. Bu kitabın amacı korku türüne felsefi bir açıklama getirmektir. Ancak bu proje günümüzde her yerde gördüğümüz, durmadan kışkırtılıp kaçınılmaz bir konu haline gelen korkunun, tarihsel olarak sergilediği genel özelliklerini, felsefi yöntemle ortaya koymaya çalışacaktır.

Korku Türünün Kısa Geçmişi

Bu tezin konusu korku türüdür. Ancak bu konudaki teorimi geliştirmeden önce tartışmaya açtığım fenomenin kabataslak bir tarihçesini çıkarmak daha sonra da işimize yarayacak. Her şeyden önce birçok eleştirmeninin de belirttiği gibi korkunun on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmış modern bir tür olduğunu söylemek istiyorum.[4] Korku türünün birincil kaynağı İngiliz Gotik romanı, Alman *Schauer-roman*[5] ve Fransız *roman noir*[6]'dir. Genel, ama belki de biraz tartışılabilir görüş, Gotik romanın korku türüyle ilişkisinin başlangıcının, Horace Walpole'un 1765 tarihli *The Castle of Otranto*'su [Otranto Kalesi] olduğu üzerinedir. Bu roman daha önce mezarlık şairlerince[7] başlatılan neo-klasik zevke karşı çıkarak, öfkeyle yazılmıştır. [8]

Gotik başlığı büyük bir alanı kapsar. Montague Summers'ın önerdiği dört katlı sınıflandırma şemasında türün tarihinin gotik, doğal veya açıklamalı gotik, doğaüstü gotik ve muğlâk gotik olarak dörde ayrıldığını görebiliriz.[9] Tarihi

4 Örneğin editör Marshall B. Tymm'in oldukça faydalı kitabı, *Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide* (New York: R.R.Bowker Company, 1981) türün örneklerinin 1762'de verilmeye başladığını söyler.

5 Ç.N. Almanca Gotik roman veya korku romanı.

6 Ç.N. İngiliz gotik roman anlamında kullanılan terim.

7 Ç.N. 18. yüzyılda ölümle ilgili karanlık şiirler yazan bir grup pre-romantik şair.

8 Frederick S.Frank, "The Gothic Romance: 1762–1820," in *Horror Literature*, s. 11.

9 Montague Summers, *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel* (London:

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

gotik, hayali bir geçmişte doğaüstü olayların zerresi olmaksızın kurulmuş bir hikâyeyi temsil ederken doğal Gotik, doğaüstü fenomenleri yalnızca onları açıklamak üzere kullanır. Ann Radcliffe'in *Mysteries of Udolpho* [Udolpho'nun Gizemleri] (1794) kitabı bu kategoride bir klasiktir. Charles Brockden Brown'ın *Edgar Huntley: or, the Memoirs of a Sleepwalker*'ı [Edgar Huntley: ya da Bir Uyurgezerin Anıları] (1799) gibi muğlak gotikte ise, olayların doğaüstü kökenleri metinde psikolojik rahatsızlıkları olan karakterlerle çiftanlamlı kılınır. Açıklamalı gotik ve muğlak gotik günümüzde edebi eleştirmenlerce genelde olağanüstü ve fantastik olarak adlandırılan türün habercisidir.

Korku türünün evriminde en önemli evre, doğal olmayan güçlerin varlığı ve bunların grafiksel olarak gösterildiği doğaüstü gotikti. Bu türle ilgili olarak J. M. S. Tompkins şunları söyler: "yazarlar ani şoklara başvurur ve iş doğaüstüne geldiği zaman en sevdikleri etkiyse, şüphe eden zihni aniden, korkudan dehşete düşürmektir."[10] Matthew Lewis'ın *The Monk*'unda [Keşiş] (1797) şeytanın ortaya çıkması ve rahibin ürkütücü bir şekilde kazığa oturtulması korku türünün gerçek habercisidir. Türün gelişiminde bu dönemde elde edilen diğer başarılar şöyledir: Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ı (1818), John Polidori'nin *The Vampyre*'ı [Vampir] (1819) ve Charles Robert Maturin'in *Melmoth the Wanderer*'ıdır [Gezgin Melmoth] (1820).

1820'lerden itibaren korku öyküleri tiyatro oyunlarının kaynağı olmaya başlamıştı. *Frankenstein* 1823'te, *Presumption: or, the Fate of Frankenstein* (diğer adıyla *Frankenstein: or, the Danger of Presumption* or *Frankenstein: A Romantic*

Fortune, 1938).

10 J. M. S. Tompkins, *The Popular Novel in England* (London: Methuen, 1969), s. 245.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Drama Frankenstein: A Romantic Drama) [Frankenstein: ya da Küstahlık Tehlikesi ya da Frankenstein: ya da Romantik Bir Hikaye] adı altında sahneye uyarlandı. Canavarı, Polidori'nin *The Vampyre* uyarlamalarında Lord Ruthven'ı oynayan Thomas Potter Cooke canlandırdı. Bu iki hikâyenin uyarlamalarının zaman zaman iki film birden şeklinde gösterilmesi iki mitin de hem otuzların korku filmi döngüsünün hem de Hammer Filmlerinin altın çağının başlama vuruşu gibi algılanmasına yol açmıştır. Frankenstein hikâyesinin alternatif versiyonları 1820'lerde oldukça popülerdi, bunların arasında Abbott ve Costello'nun dalaverelerini istemeden ortaya döken sayısız satirik sapmanın yanında *Le Monstre et le Magicien* [Canavar ve Sihirbaz], *Frankenstein: or, The Man and the Monster* [Frankenstein: ya da İnsan ve Canavar] vardır.[11]Bale sahnesinde Giacomo Meyerbeer'ın *Robert le Diable* (Filippo Taglioni, 1831) operasındaki ölü rahibelerin *eğlence*si korkutucu temaların keşfedilmesini sağlamıştır. Bunun diğer örnekleri ise *La Sylphide* (Filippo Taglioni, 1832), *Les Ondines* (Louis Henry, 1834) *Giselle* (Jean Coralli ve Jules Perrot, 1841) ve *Napoli* (August Bournonville, 1844) gibi balelerdir.

Korku 1820'lerde ve 1870'ler arasındaki dönemde de yazılmaya devam etti ancak gerçekçi romanın ortaya çıkışıyla İngilizce konuşulan dünya kültüründe büyük oranda gölgede kaldı. 1820'lerden 1840'lara kadar *Blackwood's Edinburgh Magazine* tarafından yayımlanan William Mudford, Edward Bulwer-Lytton ve James Hogg'un kısa öyküleriyle gotik ateşi sürdürülürken daha sonra 1840'larda kamusal hayal gücü Thomas Prest'in 220 bölümden oluşan seri romanı, *Varney the Vampire: or, The Feast of Blood* [Vampir Varney: ya da Kan Ziyafeti] ve George William MacArthur'un *the Wehr-wolf*'u

[11] Bkz. Donald Glut, "Frankenstein Haunts the Theater," *The Frankenstein Legend* içinde (Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, 1973).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

[Kurtadam] ile işgal edildi.[12] Edgar Allen Poe Amerika'da *Blackwood*'u izledi ve aslında "How to Write a *Blackwood* Article [Nasıl *Blackwood* hikâyesi yazılır?]" başlığıyla bir yazı yazdı.[13]

Benjamin Franklin Fisher bu dönemin genel havasıyla ilgili olarak şunları yazmıştır:

> Bu dönemde korku sanatının başına gelenler büyük Viktoryen ve Amerikan romanlarında yaşananlara benzer, korku türü de katıksız sanatsal ve ağırbaşlı bir türe dönüşecektir. Büyük ızdıraplar ve haince eylemlerle ifade edilen fiziksel ürkmeden psikolojik kaygıya doğru bir geçiş yaşanmıştı. Kurmacada yaşanan içe dönüş, güdüleri vurguladı, bariz dehşet verici sonuçlarını değil. Çarşaflı hayalet, Charles Dickens'ın *A Christmas Carol*'ının [*Bir Noel Hikayesi*] insan ruhuna edebi olarak yaptığını daha güçlü bir şekilde talihsiz kurbanlarını "korkuratak" yapmış ve böylece yeni kapılar açmıştır.[14]

Fisher konuyu, Poe'nun eseriyle Hawthorne, Melville, ve Bronte kardeşlerin eserlerindeki gotik atmosferi göz ardı etmeden tartışmıştır. Ancak bu dönemde, korku türüne en büyük doğrudan katkıyı Joseph Sheridan Le Fanu yapmış olabilir. Hikâyelerinde sık sık sıradan, (gotik kibirlilerden ziyade) masum kurbanların çektiği eziyetleri yakından göz-

---

12 *Vamey the Vampire* zaman zaman James Malcolm Rymer'a atfedilir.

13 Poe'nun çoğu eseri bu kitapta dile getirilecek olan teori anlamında korku türüne uymaz. Poe'yu korku değil de dehşetin ustası saymayı tercih ediyorum. Ancak bu girişte ondan bahsetmemin tek nedeni türle preteorik olarak bütünleşmesi değil, ayrıca karakterin psikolojik duygularını tasvir etmeye gösterdiği özen H. P. Lovecraft ve takipçileri gibi belli başlı korku yazarlarının üzerinde doğrudan etkili olmuştur.

14 Benjamin Franklin Fisher, "The Residual Gothic Impulse: 1824–1873," *Horror Literature* içinde, s. 177.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

lemleyebiliriz. Le Fanu gündelik hayatın ortasına yerleştirdiği doğaüstüyle, türde kendisinden sonra gelecek eserlerin çoğunun tonunu ayarlayacak düzeyde bir psikolojik ayrıntılandırmaya başvurmuştur.

Le Fanu'nun *In a Glass Darkly*'si [Karanlık Bir Pencerede] (1872) 1920'lere kadar süren bir dönemde hayalet hikâyesine öncülük etti. Bu tarz başyapıtlar genelde öykü şeklinde ve Henry James, Edith Wharton, Rudyard Kipling, Ambrose Bierce, Guy de Maupassant, Arthur Machen, Algernon Blackwood, Oliver Onions ve diğerlerinin kalemlerinden dökülmüştür.

Daha sonra sahne ve ekran için uyarlanan ve yeniden-uyarlanan klasik korku romanları aynı aralıkta üretildi ve bunlardan bazıları: Robert Louis Stevenson'ın *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*'ı [Dr Jekyll ve Bay Hyde] (1887), Oscar Wilde'ın *The Picture of Dorian Grey*'i [Dorian Grey'in Portresi] (1891) ve Bram Stoker'ın *Dracula*'sıdır (1897). Genelde bilim-kurguyla anılan H. G. Wells yüzyılın başlangıcından bu yana korku ve hayalet hikâyeleri de yazıyordu. Bu verimli dönemin diğer daha az bilinen ama saygın korku yazarları şunlardı: Grant Allen, Mrs. Riddell, M. P. Shiel, G. S. Viereck, Eliot O'Donnell, R. W. Chambers, E. F. Benson, Bayan Campbell Prael ve William Clark Russell.

Gary William Crawford'a göre önceki neslin ustalarının (Blackwood, Machen ve Onions gibi) eserlerindeki *kozmik* biçimin aksine Birinci Dünya Savaşı sonrası İngiliz korku hikâyesi Walter De La Mare, L. P. Hartley, W. F. Harvey, R. H. Malden, A. N. L. Munby, L. T. C. Rolt, M. P. Dare, H. Russell Wakefield, Elizabeth Bowen, Mary Sinclair ve Cynthia Asquith'in eserleriyle gerçekçi ve psikolojik bir hal

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

aldı.[15] Ancak korku yazınının *kozmik* kanadı *Weird Tales* adlı ucuz dergilerde de yazan yazarların göbeğinde duran Howard Phillips Lovecraft (1890–1937) ile hayatta kaldı. Lovecraft yalnızca tomarlarca hikâye değil, ayrıca *Supernatural Horror in Literature* adıyla bir tez yazmış ve sayesinde özel korku estetiğinin geliştiği, sayısız yazışması bulunan olağanüstü bir yazardır. Kısmen bu yazışmalar ve yazar adaylarına desteği sayesinde Lovecraft aralarında Clark Ashton Smith, Carl Jacobi ve August Derleth'in de dâhil olduğu sadık bir yazar ve taklitçi kitleye sahip olmuştur. Ayrıca Robert Bloch da kariyerine, tür üzerindeki etkisi İkinci Dünya Savaşından sonra da devam eden Lovecraft'ın kozmik korku geleneğiyle başlamıştır. [16]

Birinci Dünya Savaşının ardından korku türü yeni gelişmeye başlayan sinema sanatında kendisine yeni bir yuva buldu. Alman dışavurumculuğu olarak bilinen biçimiyle korku filmleri Weimar Almanyasında yapılmıştı ve F. W. Murnau'nun filmi *Nosferatu* gibi bazıları da korku başyapıtları olarak tanındı. Mevcut korku filmi döngüsünden önce film tarihi korku konulu sayısız önemli yaratıcılık girişimine tanıklık etti: otuzların başındaki, Universal Studios tarafından başlatılan ve kırkların sonu ve ellilerin başında film yapımcılarının daha genç bir izleyici kitlesi için yeniden diriltmeye çalıştığı döngü; RKO'da Val Lewton tarafından kırklarda üretilen yetişkin korku filmleri sağanağı; ellilerin başındaki, birkaç yıl sonra Japon Godzilla endüstrisine ilham olacak korku/bilim-kurgu döngüsü ve son on yılın sonlarında Amerika'da yeniden canlandırılmaya çalışılan döngü.

---

15 Gary William Crawford, "The Modern Masters: 1920–1980," *Horror Literature* içinde, s. 279.

16 Örneğin altmışların romanı *Dagon* bir açıdan Lovecraft'a avangart bir saygı duruşu olarak okunabilir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Televizyon veya sinemada gösterilen bu filmler altmışlarda AIP, William Castle ve Hammer Films'in kenarda kalan matinelerinin devridaimiyle idame ettirilebilen bir korku zevkine sahip, *baby-boomer* bir kitle yetiştirdi.[17] Klasik korku filmi mitleri korkuya aç hayranlarını genelde edebi kaynaklara olduğu kadar, *Famous Monsters of Filmland* (1958'de kuruldu) gibi daha az gelişmiş okuma materyallerine yönlendirmiş; *The Twilight Zone* gibi "fantastik" televizyon ürünleri Charles Beaumont, Richard Matheson, Roald Dahl gibi yazarları daha sonra serpildikleri kısa öykü geleneğine teşvik etmiştir. Dolayısıyla yetmişlerin başından itibaren sıradaki, yani içinde olduğumuz korku döngüsü için hazır ve nazır bir kitle oluşmuştu.

Korku türünün bu kabataslak tarihi önümüzdeki tezin teorize etmeye çalıştığı çalışma alanını oldukça genel haliyle özetlemektedir. Çizdiğim bu küçük tür krokisinin, diğer yazarların *preteorik* olarak dışta bırakacakları eserleri de kapsadığını düşünüyorum. Türü teorize edebilmemiz için korku tarihindeki bu bazısı az bazısı çok naif eserlerin yeniden sınıflandırılması gerekecek. Yukarıda adı geçen eserlerin birçoğu teorik bir tasnife tabi tutulduğunda türden çıkarılacaktır. Ancak bence kitapta geliştirilen korkunun felsefesi insanların genellikle korku olarak adlandırmak için *preteorik* olarak elden çıkardığı çoğu şeyi karakterize edecektir; edemiyorsa teori kusurludur. Yani türle ilgili bundan önce yapılmış incelemelerdeki her maddeyi yakalamayı beklemesem de teorim bunları fazlasıyla ıskalamışsa hedeften epeyce sapmışım demektir.

Korkunun Felsefesi nedir?

Bu kitap ortaya bir korku felsefesi koyduğu iddiasındadır.

[17] Babyboomer'ların öteki eğlence kaynağı kuşkusuz çizgi romanlardı.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Kavramın kendisi çoğumuzun kafasını karıştırabilir. Aranızda başka korku felsefesi duyan var mı? Bunu bir üniversite bülteninde veya tanıtım broşüründe veya akademik yayınlarda bulamazsınız. İnsan bu tuhaf ifadeyle ne demek isteyebilir ki: "korkunun felsefesi" nedir?

Aristoteles ilk kitabı *Poetika*'ya şu sözlerle başlar: "Amacım genel olarak şiiri ve şiirin çeşitli türlerini ele almaktır; her bir türün oluşturduğu parçaların neler olduğunu ve kaç tane olduğunu ve bunun gerçek etkilerini yani iyi bir şiirin hangi fabl veya plan yapısına sahip olması gerektiğini o konuya ilişkin diğer her şeyle birlikte sorgulamaktır.."[18] Aristoteles önümüzdeki metindeki bu genel taslağın mahiyetinin tam olarak farkında değildir. Ancak Aristoteles'e göre trajedinin ortaya çıkarması beklenen bir etki yani acıma ve korku katarsisi vardır ve bize bazı öğelerin, özellikle olay örgüsü öğelerinin tesis ettiği bu etkiyle ilgili bir açıklama sunar. Bu trajedi olay örgülerinde Aristoteles'in aldığı anlamda başlangıç, gelişme ve bitişler; geri dönüşler, kavrayış ve felaketler vardır. Yani Aristoteles trajedideki bu olay örgüsü öğelerini, kışkırtıldığında türün özünü oluşturduğunu söylediği duygusal tepkiye nasıl yol açtıklarına değinerek açıklar.

Aristoteles'in sanatsal bir türün felsefesinin ne olabileceği ile ilgili bir paradigma önerdiğini düşünürsek ben de korkunun alımlayıcıda oluşturmayı tasarladığı duygusal etkilerin özelliklerini ortaya koyan bir korku açıklaması yapmak niyetindeyim. Bu hem duygusal etkinin doğasının nitelendirilmesini hem de türde, uygun duygusal etkileri uyandırması için tekrarlayan figürlerin ve hikâye yapılarının bir eleştiri ve incelemesini kapsar. Yani Aristoteles'e özenerek, türün duygusal bir etki üretmek için tasarlandığını varsayıyorum; o etkiyi açıklamaya

[18] Aristotle, *Poetics,* çevirenler; Benjamin Jowett ve Thomas Twining (New York: The Viking Press, 1957), s. 223.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ve yapı, imgeleme ve figürlerin niteliklerinin tür içinde nasıl benim *korku-sanatı* dediğim duyguya neden olacak şekilde düzenlendiğini göstermeye çalışacağım. (Aristoteles kadar otoriter olacağını sanmıyorum, yalnızca Aristoteles'in trajedi için yaptığını korku türüne yapmayı amaçlıyorum.)

Elimizdeki tezin Aristoteles'in çalışmasından farkı bu tezde türe ait belli sorunsallara, kimi on sekizinci yüzyıl yazarlarından çaldığım bir ifadeyle (alt başlıktaki) "kalbin paradoksları" diye adlandırdığım boyutuna odaklanmamdır. Korkuyla ilgili olarak bu paradokslar şu iki soruda toparlanabilir: 1) Bir insan nasıl olur da gerçekten var olmadığını bildiği bir şeyden korkar ve 2) korkmak bu kadar tatsız bir şeyken insan nasıl korkmaya heves eder? Kitap boyunca bu soruları konumlandırmada neyin önemli olduğunu göstermeye çalışacağım. Ve ayrıca bu paradoksları ortadan kaldıracak felsefi teoriler geliştireceğim.

Bu kitapta gömülü felsefe biçimi genelde Anglo-Amerikan veya analitik felsefe denen türdedir. Ancak burada küçük bir uyarıda bulunmalıyım. Bu kitabın analitik felsefe geleneğiyle yazılmış olduğunu söylemenin adil olduğunu düşünsem de yöntemimin genelde kavramsal analize daha yakın olduğunu söylemem gerekir. Bir dizi nedenle kuşağımın diğer filozofları gibi ben de kavramsal analiz ve deneysel bulgu arasındaki katı ayrıma güvenmiyorum. O yüzden bu kitaptaki kavramsal analiz, deneysel hipotezlerle örülmüştür. Yani buradaki felsefe kavramsal analiz olarak dar bir şekilde yorumlanan, örneğin korku teorisi diye adlandırılabilecek bir şey ile türde tekrarlanan çok genel kalıplarla ilgili deneysel varsayımların karışımıdır. Başka bir şekilde ifade edersek bu korku felsefesi, Aristoteles'in trajedi felsefesi gibi, hem kavramsal analiz hem de çok genel deneysel temelli hipotezlerden oluşmaktadır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Aristoteles'i örnek aldığımı zaten söyledim. Projem ayrıca güzel ve yüce gibi şeyleri tanımlamaya çalışan ve bu duyguları canlandıran nedensel tetikleyicileri açıklamaya çalışan Hutcheson ve Burke gibi on sekizinci yüzyıl teorisyenlerininkilere de benzetilebilir. Bergson da on sekizinci yüzyılın başlarında benzer şekilde, komediyle ilgili olarak böyle bir araştırma yapmıştır.

Ancak bu referansların hepsi, bu yazarlarla hemfikir olduğum kapalı işlevselcilik dâhil olmak üzere, şüphesiz elinizdeki projeyi aşırı eski moda yapıyor. O yüzden burada bu çalışmamın, estetik felsefesine yeni yaklaşımlar sunduğunu da vurgulamak gerekir.

İngilizce konuşulan dünyada estetik felsefesinin iki temel sorunu olmuştur: sanat nedir ve estetik nedir? Bunlar güzel sorulardır ve bu zamana kadar takdire şayan bir entelektüellik ve özenle ele alınmışlardır. Ancak sanat filozoflarının kendi alanlarıyla ilgili sorabilecekleri sorular bunlarla sınırlı değildir ve bunları cevaplamayı takıntı haline getirmek çağdaş estetik filozoflarının ilgisinin sınırlarını gereğinden fazla sınırlandırmak olur. Sanat ve estetikle ilgili sorular terk edilmemelidir zira cevapları sanat ve estetik konularına yeni bakış açıları sağlayabilecek pek çok soru, o alanın monotonlaşmasını engelleyecektir.

Son zamanlarda sanat filozofları, alanın aşırı sınırlandırılmış görünümünü, tekil sanatların özel teorik sorunlarına bakarak, estetiğin doğasıyla ilgili daha eski sorulara dönerek ve geleneksel soruları genel olarak sembol sistemlerinin işleviyle ilgili daha kapsamlı sorular içinde konumlandırarak değiştirmeye çalışmışlardır. Bu korku felsefesi girişimi kısmen de estetik felsefesinin kapsamını genişletme çabasıdır. Sanat biçimlerinin özel sorunlarının yeniden gözden geçirilmesi bir yana sanat biçimlerini aşan özel tür sorunlar da yeniden

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

değerlendirilmelidir.

Estetik felsefesinin perspektifini genişletme çabalarının en ilginç olanlarından biri artık duygular üzerinde çalışılmasıdır. Bu, son yıllarda moda olan, sanat felsefesini zihin felsefesiyle birleştiren bir araştırma projesi gibidir. Bu kitabı okumanın bir yolu da metni daha büyük bir girişim içindeki detaylı bir vaka çalışması olarak ele almak olacaktır.

Ayrıca estetik felsefesi, yüksek sanat dediğimiz şeyin de izini sürer. Estetik felsefesi kitlesel veya popüler sanata karşı ya kayıtsız kalır ya da ona kuşkuyla yaklaşır. Bunun bir nedeni kitlesel ve popüler sanatın formülasyona doğru çekilmesidir ve estetikçiler genelde, Kantçı-ilhamla ve yerinde bir ifadeyle, sanatın formüle müsait olmadığını söylerler. Elimizdeki tez bu görüşü iki açıdan yerinden eder: 1) kitle sanatını estetik felsefesinin gözünden değerlendirmek ve 2) sanat dünyasının formülden yoksun olduğu fikriyle yılmamak. Bu görüşlerin ikisine birden karşı olmak açıkça birbiriyle ilgili ve kastidir.

Kitap dört bölümden oluşmuştur. İlk bölümde korkunun doğası, özellikle de duyguyla ilgili olarak, türün de somutlaştırmaya çalıştığı, korku-sanatının bir açıklaması yapılır. Bu bölümde yalnızca gelebilecek itirazlara karşı savunma yapmaya çalışan bir korku tanımı yapılmaz. Ayrıca korku-sanatının duygusunu uyandıran tekrarlayan yapılar, ortaya çıktığı zaman neden ortaya çıktığıyla ilgili tarihi açıklamalarla birlikte ele alınmaya çalışılır.

İkinci bölümde kalbin paradokslarından ilki, yani kurmaca paradoksu ele alınır. Bu da, korku türüne uyarlarsak, gerçekten olmadığını bildiğimiz bir şeyden nasıl korkabildiğimiz sorusudur. Ancak buradaki sorun daha geneldir. Sadece durumun ne olduğunu bildiğimizde duygusal olarak etkilenebileceğimizi düşünenlere göre yalnızca Kont Drakula'dan korkmamızın nedeni değil, ayrıca Sofokles'in *Antigone*'undaki

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Creaon'a öfkelenmemizin nedeni de bir sırdır. Kitabın en teknik bölümüdür; felsefi mantıktan hoşlanmayanlar tamamen atlamasa da bu bölümü hızlıca geçmek isteyebilirler.

Üçüncü bölüm, korku türünün en sık kullanılan karakteristik olay örgülerinin, gerilim ve çağdaş edebi eleştirmenlerin fantastik olarak adlandırdığı türdeki olay örgüsü formasyonlarıyla karşılaştırıldığı kapsamlı bir açıklamadan oluşur. Kitabın en deneysel kısmı burasıdır; felsefi mantıktan hoşlanmayanlar tamamen atlamasa da bu bölümü de hızlıca geçmek isteyebilirler.

Son bölüm, kalbimizin ikinci paradoksunu ele alır; on sekizinci yüzyılda bu güzel ifadeyi bulan yazar John Aikin ve yazar kız kardeşi Anna Laetitia Aikin'dir (Barbauld). Eğer korku daha önceki bölümlerde tasvir edildiği gibi bir şeyse insanın neden kendini korkuya maruz bıraktığı sorusu ele alınır. Buna korku paradoksu diyelim. Normalde bize sıkıntı veren şeylerden kaçınırız: çoğumuz kendimizi oyalamak için trafikte makas atmayız ya da zaman öldürmek için otopsi izlemeyiz. O zaman neden kendimizi bizi dehşete düşüren kurmacalara maruz bırakıyoruz? Bu, kalbin bir paradoksudur, bu tezde çözümlemeyi umduğum paradokstur.

Ayrıca bu paradoksu çözdükten sonra korku türünün günümüzde neden bu kadar merak uyandırdığını söyleyebilmeyi umuyorum. Kitabın bu bölümü korkunun felsefesinin tam bir parçası değil. Ama öbür yanda da, türün çağdaş formuna saplandığımız için muhtemelen bir korku felsefesinin tasarlanmaya değer olduğunu fark etmemiş olabiliriz.

Parçaları birbiriyle sistematik olarak bağlantılı olduğu için bu kitaptan bir tez olarak bahsediyorum. Sunduğum korkunun doğası açıklaması, korku olay örgüsü ve ilgili formasyonların soruşturulmasıyla ayrıntılandırılmıştır. Aynı şekilde korkunun doğası ve korku anlatısı açıklamalarım, uzlaşılmış

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

yöntemlerden farklı olsa da, önceki paragrafta korku paradoksu olarak adlandırılan şeye verdiğim cevabın hammaddesidir. Dahası kitabın ikinci bölümünde, kurmacaya verdiğimiz tepkinin *düşünce (*düşüncedenden kaynaklandığı) *teorisi* olarak savunduğum teori, korku paradoksu ile ilgili hipotezime mahsustur çünkü yazarların "estetik mesafe" gibi fikirlerle el yordamıyla aradığı işlemsel bir yapılanma öneriyor. Dolayısıyla kitabın bölümleri birbiriyle bağlantılıdır. Ancak bunun türün en kapsamlı açıklaması olduğuyla ilgili en ufak bir iddiada bulunmuyorum. İleride araştırılabilecek, dokunmadan bıraktığım birçok konu mevcut.

Bu kitap bazı açılardan kendinden öncekilerden oldukça farklıdır. Birinci bölümde genel korku türünü nitelendirmeye yaklaşımım, sayısız akademik eleştirmenin metoduyla H.P. Lovecraft'tan Stephen King'e kadar, korkuyla ilgili bir dizi oldukça genel uzun ve derin düşünceler sunmak ve ardından örnekleri inceleyerek türün evrimini tarihi olarak detaylandırmaktır. Bu yaklaşımda bir sorun yok. Ben de bunu anlayabilmem için bir sistem geliştirebilme planıma uygun olarak, sanat biçiminin bir tanımını başta vererek bu yaklaşımı tersine çevirmeye çalıştım.

Bu tür akademik alıştırmaların önsözleri ve uygulanmasının getirdiği bütün çeldiricilere ve tenkitlere rağmen bu kitabı yazarken aşırı eğlendim ve umarım okur da bundan nasiplenir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

1. KORKUNUN DOĞASI

KORKUNUN TANIMI

Hazırlıklar

Bu kitabın amacı sayısız sanat formu ve mecrasını aşan bir tür olduğu düşünülen korku türünün, teorisini geliştirmek. Burada incelenecek korku Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ı, Algernon Blackwood'ın "Ancient Sorceries"i [Kadim Büyücüler], Robert Louis Stevenson'ın *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*'ı, H. P. Lovecraft'ın "The Dunwich Horror"ı [Dunwich Dehşeti], Stephen King'in *Pet Sematary*'si [*Hayvan Mezarlığı*] veya Clive Barker'ın *Damnation Game*'i [*Lanet Oyunu*] gibi bir eseri okumayla bağdaştırılmış korku tipidir; bu tip ayrıca Hamilton Deane ve John Balderston'ın *Dracula* sahne versiyonları; James Whale'in *Bride of Frankenstein* [Frankenstein'in Gelini], Ridley Scott'un *Alien* ve George Romero's *Dawn of the Dead* [Ölülerin Şafağı] filmleri; Michael Uthoff'un *Coppelia* versiyonu gibi baleler *ve* Andrew Lloyd Webber'un *Phantom of the Opera*'sı gibi opera/müzikalleri gibi oyunları izlemekle bağdaştırılmıştır. İlgili korku tipine Goya veya H. R. Giger'ın eserleri gibi güzel

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sanatlarda da, geçen yılın *Inner Sanctum* ve *Suspense* gibi radyo programlarında da, *Night Stalker* veya *Tales from the Darkside* gibi televizyon dizilerinde de rastlanabilir. Buna "korku-sanatı" diyeceğiz, bundan sonra "korku" kelimesini kullandığımda aslında korku-sanatından bahsediyor olacağım.

Bu tip korku "Ekolojik bir felaket olasılığından korkuyorum", "Nükleer silahlanma yarışı korkutucudur" veya "Nazilerin yaptığı korkunçtu" ifadeleriyle ortaya konan korkudan farklıdır. "Korku"nun bu kullanıma *doğal korku* diyelim. Bu kitabın görevi doğal korkuyu değil, yalnızca korku-sanatını yani mevcudiyeti gündelik dilde kabul edilmiş sanat-üstü, mecra-üstü bir sanatı adlandırmaya olanak tanıyan "korku"yu incelemektir. Örneğin "*The Shining* [Cinnet] ne türden bir kitaptır?" sorusuna cevap olarak kitabın bir korku hikâyesi olduğunu söylediğimizde; TV rehberinde "cadılar bayramı özel programları" olarak tanıtılan programları bulduğumuzda veya Diana Henstell'in *New Morning Dragonunun "Yeni kan dondurucu korku filmi" olarak tanıtılırken* gördüğümüz "korku" teriminin karşılığıdır.

Gündelik dilin bir kategorisi olarak "korku", sayesinde bir bilgi iletip aldığımız kullanışlı bir kavramdır. Müphem bir kavram değildir. Kelimeyi çok geniş bir uzlaşı içinde kullanabiliyoruz; bir filmin mahallenizdeki video dükkânındaki korku bölümünde sergilenmesi yüzünden ne kadar nadir tartışma yaşandığını düşünün. Bu bölümün ilk parçasının, korkuyu (korku-sanatı anlamında) tanımlamanın hâlihazırda gündelik dilde işleyen gizli kriterlerini rasyonel olarak yeniden inşa etme girişimi olduğu düşünülebilir.

Yanlış anlaşılmayı engellemek için yalnızca doğal korkuyla zıtlığını vurgulamak değil, sadece belli bir türün etkilerinden bahsettiğimi üzerine basa basa söylemem gerek. Dolayısıyla sanatta ortaya çıkan korku denebilecek her şey

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

korku-sanatı değildir. Örneğin Camus'nün *The Stranger*'ındaki [Yabancı] cinayetten veya Sade'in *The 120 Days of Sodom*'undaki [Sodom'un 120 Günü] cinsel yozlaşmadan korkulabilir. Ancak bu korku, sanat tarafından üretilmiş olsa da benim "korku-sanatı" olarak adlandırdığım fenomenin bir parçası değildir.[1] Burada avangart sanatla ilgili sınırlı deneyimi olan insanların genel tepkisi de kastedilmeyecektir.

"Korku-sanatı"yla, kabaca söylersek *Frankenstein*'ın yayımlandığı dönemin aşağı yukarı elli yıl öncesi ve sonrasında belirginleşip on dokuzuncu yüzyılın roman ve oyunlarıyla; yirminci yüzyılın edebiyat, çizgi roman, ucuz dergi ve filmleriyle, genelde periyodik olarak sürdürülen bir türün ürünleri kastedilir. Dahası bu tür, günlük konuşma dilinde kullanılır ve benim, korku hakkındaki teorim nihai olarak gündelik kullanımı izleyen bir yöntemle değerlendirilmelidir.

Elbette her çağda korkutucu imgeleme rastlanabilir. Antik Batı dünyasındaki bazı örnekler Petronius'un *Satyricon*'undanki kurtadam, Ovid'in *Metamorphoses*'ındaki Lycaon ve Jupiter, Apuleius'un *The Golden Ass*'indeki Aristomenes ve Socrates'tir. Ortaçağdaki *danses macabres, Vision of St. Paul* ve *Vision of Tundale* gibi Cehennem karakterleri ile, Cranach the Elder'in *Last Judgment*'ı [Son Karar] ve en önemlisi de Dante'nin *Inferno*'su korku türü için önemi büyüyen figür ve olaylara iyi örneklerdir. Ancak türün kendisi İngiltere'deki Gotik biçimin ve Almanya'daki ilgili gelişmelerin bir varyasyonu olarak sadece on sekizinci yüzyılın ikinci yarısı ve on dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreği arasında bütünleşmiştir.[2](Türü bu şekilde dönemlere ayırmamın nedeni, umuyorum, türün doğasıyla ilgili incelemem ilerledikçe anlaşılır hale gelecek ve

[1] Bundan sonra neredeyse her durumda korku-sanatından kastedilen korku olacaktır.

[2] Korku türünün, sayesinde geliştiği geleneğin bir özeti için bkz. Elizabeth MacAndrew, *The Gothic Tradition* (New York: Columbia University Press, 1979).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

korkunun doğmak için neden on sekizinci yüzyılı beklediğinin açıklaması bu bölümün sonunda ifade edilecektir.[3])

Üstelik korku türünü vurguluyor olsam da korku ve bilim-kurgunun kesinkes farklı türler olduğu fikrine riayet etmeyeceğim. Buradaki sözde ayırım genelde bilim-kurgu uzmanlarınca korkunun aleyhine geliştirildi. Onlara göre bilim-kurgu alternatif toplum veya alternatif teknolojiler gibi büyük çaplı konuları incelerken korku türü aslında yalnızca bir ürkütücü canavarlar meselesidir. Bilim-kurgu savunucuları filmlerde bilim-kurgu adına genelde geçen şeylerin aslında, *This Island Earth* [Dünya Adası], *Invaders from Mars* [Marslı İşgalciler] (her iki versiyonu) ve *Alien Predators* gibi patlak gözlü canavar sanatı uygulamalarındaki gibi, salt korku olduğunu söylemeyi adet edinmişlerdir.[4]

Canavarların korkunun alâmetifarikası olduğu düşüncesi faydalı bir içgörüdür. Ancak korku, bilim-kurgu meraklılarının ona atfettiği işe yaramaz. Sinemada bile gerçek bir bilim-kurgunun sahip olması gerektiği düşünülen standartları karşılayan *Things to Come* [Gelecek Şeyler] gibi korku örneklerine rastlanabilir. Ancak bundan da önemlisi bilim-kurgu savunucularının hâlihazırda birçok şeye karşı olmasıdır. Bilim-kurgu olarak adlandırmaya eğilim gösterdiklerimizin hepsi alternatif teknoloji ve toplumlar üzerine yüksek düşüncelerle işgal edilmiştir. John Wyndham'ın son eserleri *The Midwich Cuckoos [Midwich'teki Guguk Kuşları], The Kraken Wakes [Kraken Anaforları], The Day of the Triffids [Triffid Günü] ve Web [Ağ]* her önyargılı görüşe göre dümdüz bilim-kurgu olsa da bu eserlerin *odağında* canavarlar vardır. Elbette bir bilim-kurgu

[3] Sorguladığımız fenomenlerin tarihini vurgularken sanat filozofları tarafından son zamanlarda çok sık uygulanan tarihdışılık suçlaması modasından kaçınmak için çok çaba sarf ediyorum. Bu kitapta sunulan korku teorisi tarihüstü bir açıklama değil, tarihî bir türün ve etkilerinin teorisidir.

[4] Örneğin bkz. Isaac Asimov'un *I Robot*'taki önsözü.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bilirkişisi bilim-kurguda da canavarlar olduğunu inkâr etmez, onlara göre canavarlar alternatif teknoloji ve/ya toplum tasavvurunda sadece ikincil bir role sahiptirler. Ancak bu da gerçeklerle çelişir, yalnızca Wyndham örneğinde değil, ayrıca H. G. Wells'in *The War of the Worlds*'ü [Dünyalar Savaşı] ve Brian Aldiss'in Nebula ödüllü *The Saliva Tree*'sinde [Tükürük Ağacı] de böyledir. Bu örneklerin de gösterdiği gibi preteorik olarak bilim-kurgu olarak adlandırdıklarımızın çoğu aslında doğaüstü güçlerin yerine fütürist teknolojilerin koyulduğu korku türüne aittir. Bu, bilim-kurgunun toptan, korkunun alt kategorisi olduğu anlamına değil, birçoğunun öyle olduğu anlamına geliyor. Dolayısıyla örneklerimde bu varsayılı türlerin arasındaki oldukça akışkan sınırları hesaba katarak korku ile bilim-kurgu olarak etiketlenen eserler arasında özgürce hareket edebileceğiz.

Korkuyu bir tür olarak incelemeyi planlıyorum. Ancak bundan bütün sanat türlerinin aynı şekilde incelenebileceği düşünülmesin. Westernler, örneğin, öncelikle dekoru sayesinde tanımlanan bir türdür. "Korku" etiketiyle sınıflandırılan romanlar, filmler, oyunlar, resimler ve diğer eserler farklı bir kritere göre tanımlanır. Gerilim romanları veya gizem romanları gibi romanlar belli bir *etki*'yi kasıtlı bir şekilde oluşturabilmeleriyle adlandırılır. Gerçekten de gerilim, gizem ve korku tam da ortaya çıkarmaya çalıştıkları etkilerin adlarından türetilmiştir; gerilim duygusu, gizem duygusu ve korku duygusu. Sanat-üstü, mecra-üstü korku türü, adını niteliğinden veya daha ziyade ideal olarak oluşturması gereken duygudan alır; bu duygu korkunun tanımlayıcı işareti olur.

Bütün türlerin bu şekilde tanımlanmadığının altını yeniden çizmek istiyorum. Müzikal, film olarak veya sahnede, hiçbir etkiyle bağlantılı değildir. *Me and My Girl* gibi müzikallerin kendiliğinden hafif ve büyüleyici olduğu düşünülebi-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

lir. Ancak durum tam olarak böyle değil. Müzikaller trajedi *(West Side Story, Pequod, Camelot)*, melodram *(Les Miserables)*, dünyevilik *(A Chorus Line)*, kötümserlik *(Candide)*, siyasi infial *(Sarafina!)* ve hatta dehşet *(Sweeney Todd)* numaraları sergileyebilir. Bir müzikal belli bir şarkı oranıyla ve genelde alabildiğine dansla tanımlanır ve *The Band Wagon*'ın (yani her zaman eğlendiricidir) üstü kapalı iddiasına rağmen her tür duyguya teslim olabilir. Ancak korku türü tek bir etkiyle, özellikle adını aldığı etkiyle bağlantılıdır.

Uyandırmak için tasarlandıkları etkinin adını alan türler, onları incelerken izlenebilecek cezbedici yöntemler sunarlar. Gerilim eserleri gibi korku eserleri de belli bir türde etkiyi elde etmek için tasarlanmıştır. Bunun korku-sanatı duygusu dediğim duygusal bir durum olduğunu varsayıyorum. Dolayısıyla korku türü kısmen korku-sanatının belli özellikleriyle konumlandırılmak istenebilir yani bu tipteki duygusal eserler o duyguya neden olmak için tasarlanmıştır. Korku türünde eserler alımlayıcıda korku duygusu uyandırmaya dayalı anlatılar ve/ya imgeler (güzel sanatlar, film vb.) olarak tanımlanabilir. Bu tür bir inceleme elbette *apriori* değildir. Bu girişimi Aristoteles'in *Poetika*'sındaki gelenekle, baştan bir aile oluşturduğunu kabul ettiğimiz yani gündelik ifadeyle bir iş alanıyla ilgili açıklayıcı genellemeler sunmak olarak görebilirsiniz.

Başta bilim-kurgu savunucularının yolunu izleyip korku türünü diğerlerinden, korku romanları, filmleri, oyunları ve diğerlerinin alametifarikasının canavarlar olduğunu söyleyerek ayrıştırabiliriz. Bizim amaçlarımıza göre canavarlar ya doğaüstü ya bilim-kurgu kökenli olabilir. Bu yöntemle ilerleyerek korkuyu, William Maginn'in "The Man in the Bell"i, Poe'nun "The Pit and the Pendulum" ve "The Telltale Heart"ı, Bloch'un *Psycho*'su, [Sapık] Tryon'ın *The Other*'ı, [Öteki] Michael Powell'ın *Peeping Tom*'u [Röntgenci] ve Alf-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

red Hitchcock'un *Frenzy*'si [Cinnet] gibi zaman zaman dehşet hikâyesi olarak anılanlardan ayırabiliriz. Bu eserler korkutucu etkilerini, hepsi ürkünç ve sinir bozucu olmasına rağmen hepsi tamamen insanî olan psikolojik fenomenleri inceleme sayesinde başarmıştır. Korkuda canavar olup olmadığı sorusu korkuyu dehşetten, özellikle de anormal psikoloji hikâyelerinden doğan türde dehşetten ayırmanın kestirme bir yoludur. Benzer bir şekilde korku hikâyeleri, canavarlar veya diğer doğaüstü varlıkların korku kriteri olarak kullanımıyla, Gotik uygulamalarından ayrılabilir. Örneğin Radcliffe'in *Mysteries of Udolpho*'sunda veya Charles Brockden Brown'ın *Wieland* veya *the Transformation*'ında *veya* Washington Irving'in "The Spectre Bridegroom"unda veya otuzlarda *Weird Tales*'ta çıkan ucuz korku hikayelerinde başka dünyadan gelen varlıklar sadece sonradan doğal bir şekilde açıklanmak üzere tanıtılır.[5]Aynı şekilde *Grand Guignol*'ün tiyatral türü, Andre De Lorde'un *The System of Dr. Goudron and Professor Plume*'ı [6]bu açıklamaya göre korku sayılmaz; ürkütücü olsa da *Grand Guignol*'un canavarlardan ziyade sadistlere ihtiyacı vardır.

Ancak canavar veya canavarımsı bir varlığın korku için gerekli bir koşul olduğu iddia edilebilse bile bu tür bir kriter yeterli bir koşul olmazdı. Çünkü canavarlar, korku olarak tanımlamadığımız masallar, mitler ve destanlar gibi her çeşit hikâyede yaşayabilirler. Canavarların korkunun temeli olduğuna dair ipucunu faydalı bir şekilde sömüreceksek korku hikâyesini masallar gibi canavarlı düz hikâyelerden ayırabil-

[5] Türün bu yanıyla ilgili daha çok bilgi için bkz. Robert Kenneth Jones, *The Shudder Pulps* (New York: New American Library, 1978). Jones bu verimli yayımcılık alanındaki çoğu eserin doğaüstü entrikaları yalnızca hikâyenin sonunda rasyonel bir açıklamayla gidermek üzere kullandığı iddiasını sürdürür. Bunun elbette korku sayılabilecek Arthur Burks'ün "Devils in the Dust"ı gibi istisnaları vardır. Jones türün bu minör sapmasını "Weird Fantasy" bölümünde ele alır.

[6] Bkz. *The Drama Review*, vol. 18, no. 1 (T-61) (Mart, 1974). Türle ilgili genellemeler için aynı sayı içinde bkz. Frantisek Deak, "The Grand Guignol".

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

menin bir yolunu bulmamız gerekir.

Korku hikâyesini mitlerdeki gibi düz hikâyelerden ayıranın hikâyedeki karakterlerin canavarlarla karşılaştıklarındaki tutumları olduğu söylenebilir. Korku eserlerinde insanlar canavarlara anormal, doğal düzendeki sapmalar gözüyle bakar. Ama diğer yandan masallardaki canavarlar evrenin gündelik bir parçasıdır. Örneğin Andrew Lang'in koleksiyonundaki "The Three Princesses of Whiteland"de genç delikanlı üç kafalı bir trol tarafından sıkıştırılır; ancak anlatılış şekli delikanlının bu özel canavarı daha önce yanından geçtiği aslanlardan daha sıra dışı bulduğuna dair bir belirti göstermez. Uzay operası *Star Wars*'taki Chewbacca gibi bir yaratık normal karşılanırken *The Howling* gibi bir filmde aynı kurt kostümünü giyen bir yaratık o kurmacadaki insan karakterler tarafından son derece tiksintiyle karşılanır. [7]

Boread'lar [kanatlı kahramanlar], griffinler [mitolojik ejderhalar], basiliskler, ejderhalar, satirler ve benzerleri mitler dünyasındaki can sıkıcı ve korkutucu yaratıklardır ancak sıradışı değillerdir; onları üreten kozmolojinin metafiziği tarafından tanzim edilebilirler. Ancak korku canavarları hikâyedeki pozitif insan karakterlerin kabul ettiği ontolojik özgülük normlarını aşar. Yani korku örneklerinde, canavar gündelik hayatımızın sıra dışı bir karakteri olarak belirirken masal ve benzerlerindeki canavar sıra dışı bir dünyada sıradan bir yaratıktır. Ve o dünyanın sıradışılıkları, bizim dünyamızdan uzaklığı, genelde "bir varmış bir yokmuş" gibi formüllerle belirtilir.

Tzvetan Todorov klasik çalışması *The Fantastic*'te[8] mit ve masal dünyalarını "olağanüstü" başlığı altında sınıflandırır. Bu tür diyarlar bildiğimiz anlamdaki bilimsel yasalara uymaz,

[7] Hatta *Return of the Vampire'da* Chewbacca'ya daha çok benzeyen bir yaratık vardır.

[8] Tzvetan Todorov, *The Fantastic* (Ithaca: Cornell University Press, 1975).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kendi yasalarıyla işlerler. Ancak Todorov'un eserini takdir etsem de ve ondan açıkça etkilenmiş olsam da onun kategorilerini benimsemedim çünkü doğaüstü hikâyeler kategorisi içinde korku-sanatına izin verenlerle vermeyenler arasında bir ayırım yapmak istiyorum. Şüphesiz Todorov ve takipçileri[9] anormal olayların doğal açıklamalarını hatırda tutan ancak doğaüstü kökenlerini doğrulayarak sonuçlandıran hikâyeler olarak tanımlanabilecek fantastik/olağanüstü düşüncesi aracıyla bu ayrıma varmaya çalıştılar. Korkunun, fantastik-olağanüstü sınıfına tekabül ettiği iddia edilebilir. Ancak bu bir yere kadar doğru olsa da bir yerden sonra durum değişir. Çünkü fantastik-olağanüstü kategorisi bize korku-sanatının yeterli bir resmini verecek kadar katı değildir. *Close Encounters of the Third Kind* gibi bir film bu fantastik-olağanüstü kategorisine uygun olabilir ancak korkudan ziyade mutluluk veren bir filmdir.[10] Fantastik-olağanüstü kavramı korku türünün, üzerine kurulduğu tek etki üzerine odaklanmaz. Korku bu fantastik-olağanüstü familyasına ait olsa bile farklı bir tür oluştururdu. Ve bizim de ilgilendiğimiz tür budur.

Daha önce söylediğim gibi, korku eserlerini canavar hikâyelerinden genel olarak ayıran tek gösterge hikâyedeki insan karakterlerin kendilerini kuşatan canavarlara verdiği duygusal tepkilerdir. Dahası henüz sadece korku hikâyelerindeki karakterlerin duygularından bahsetmiş olsak da yukarıdaki hipotez korku eserlerinin alımlayıcıda yaratmak için tasarladığı duygusal tepkilere erişmek için de kullanışlıdır. Çünkü korku, alımlayıcısının duygusal tepkilerinin ideal olarak karakterlerin duygularıyla paralel şekilde gittiği türlerden

[9] Mesela Terry Heller, *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror* (Urbana: University of Illinois Press, 1987).

[10] Mutluluk veren tür ile ilgili tartışma için bkz. benim kitabım, "Back to Basics," in *The Wilson Quarterly,* vol X, no. 3 (Yaz, 1986).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

biri olarak görülür. Aslında korku eserlerinde karakterlerin tepkileri genelde alımlayıcının duygusal tepkilerini harekete geçiriyor gibidir.[11]

Dracula'nın "Jonathan Harker's Journal" bölümünde şöyle yazar:

> Kont üzerime eğilip elleriyle bana dokunduğunda ürpermeme engel olamadım. Nefesinin ekşimiş kokusundan da olabilir ama ne yaparsam yapayım bastıramadığım korkunç bir mide bulantısı başladı.

Bu ürperme, vampirin dokunuşunun neden olduğu bu irkilme, bu mide bulantısı hissinin hepsi Drakula'nın ard arda gelen tasvirleriyle, ilgili duygusal algılayışımızı yapılandırır: örneğin dışarı fırlamış dişlerinden bahsedildiğinde bunları ürpertici, mide bulandırıcı ve pis buluruz, kimsenin dokunmak ya da bunlar tarafından dokunulmak isteyeceği bir şey olarak değil. Benzer bir şekilde *Night of the Living Dead* gibi

[11] Bu demek değildir ki , alımlayıcının canavarlara verdiği tepkiyle karakterlerin verdiği tepkiler aynıdır. Alımlayıcı, canavarlar tarafından saldırıya uğradığını veya kurmacadaki canavarın gerçek olduğunu düşünmüyordur ancak kurmaca karakterler böyle düşünüyordur. Ayrıca kurmaca karakterler hikâyede canavarların berlirmesinden haz almaz ancak alımlayıcı bundan haz alır. Bu yüzden alımlayıcı ve karakterlerin tepkileri tam anlamıyla denk değildir. İşte bu yüzden alımlayıcının duygusal tepkileriyle karakterlerin duygusal tepkilerinin paralel ilerlediğini söyledim, alımlayıcının duygularıyla karakterlerin duygularının aynı olduğunu değil. Alımlayıcının canavara gösterdiği duygusal tepkilerle ilgili tartışma için bundan sonraki bölüme bakınız. Alımlayıcının korkarak aldığı haz ile ilgili tartışma için bu kitabın son bölümüne bakınız.
Bu kitap kapsamında, alımlayıcının duygusal tepkileriyle karakterlerinkinin *paralel* olduğu söylendiğinde kastedilen, kurmaca karakterlerin canavarla ilgili eleştirel inançlarıyla ilgili olarak, canavarın temsil ettiği yaratığın türüyle ilgili alımlayıcının *eleştirel düşünceleri* yani bir sanat terimidir. Burada *eleştirel düşünce* fikri, hem duyguların eleştirel olması hem de alımlayıcının duygularının düşüncelerle bağlantılı olması anlamındaki, bu ve bundan sonraki bölümde ele alınacak teknik konulardır. Alımlayıcının kurmaca karakterlerin duygusal değerlendirme ve inançlarına ilişkin eleştirel düşünceleri hiçbir şekilde alımlayıcının kurmaca canavarın varlığını kabul ettiği anlamına gelmez ancak elbette karakterler bunu böyle kabul eder.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

filmlerde zombiler tarafından sarılmış ve hastalıklı etle temas etmemek için çığlık atıp kendini parçalayan genç sarışın kadınınki gibi tepkileri duygusal tepkilerimize model olarak alıyoruz. Korku eserlerindeki karakterler kurmacadaki canavarlara nasıl tepki göstereceğimizin örneklerini taşır. Filmde ve sahnedeki karakterler canavarların karşısında, sadece canavarın kendisini yakalamaması için değil bu pis şeyin kazara kendine değmemesi için kendini küçülterek *büzüşür*. Bu, korku hikâyelerindeki karakterler gibi kurmaca canavarların varlığına inandığımız anlamına değil, tasvir veya ele alınışlarını yukarıdaki alıntıdaki Jonathan Harker gibi birini tiksindiren türde sarsıcı şekilde algıladığımız anlamına gelir.

Karakterlerin duygusal tepkileri alımlayıcının kurmacadaki canavarlara verdiği tepkiyle ilgili yani canavarımsı şeylere vermemiz gereken tepkilerle ilgili bize bir dizi talimat veya daha ziyade örnek verir. Örneğin klasik film *King Kong*'da, Skull Adasına seyahat sırasında gemideki kurmaca yönetmen Carl Denham'ın, filmin içindeki filmin kadın kahramanı Ann Darrow ile yaptığı bir deneme çekimi vardır. Çekimden önce onu motive etmeye çalışırken, Denham'ın yıldız adayına söyledikleri, hem Ann Darrow'un hem de izleyicinin Kong'un ilk ortaya çıkışında verecekleri tepkilerle ilgili bir dizi talimat olarak alınabilir. Denham, Darrow'a şöyle söyler:

> Şimdi daha coşkulusun. Büyülenmişsin. Gözlerin fal taşı gibi açılmış. Bu şey korkunç Ann, ama gözünü de alamıyorsun. Hiç şansın yok Ann, kaçışın yok. Çaresizsin Ann, çaresiz. Tek bir şansın var. Belki çığlık atabilirsin ama nefesin kesilmiş. Çığlık at Ann, ağla. Belki de onu görmeseydin çığlık atabilirdin. Kollarınla yüzünü kapat ve çığlık at, canın pahasına çığlık at.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Korku kurmacalarında alımlayıcının duygularının belli pozitif insan karakterlerinin, hepsinin değil, gösterdiği tepkileri yansıttığını söyleyebiliriz. Önceki örneklerdeki karakterlerin tepkileri söz konusu canavarlara en uygun tepkiyi, yani ürperme, mide bulantısı, titreme, felç, çığlık ve iğrenme gibi tepkiler arasından en uygun tepkiyi göstermekte bize rehberlik eder. İdeal olarak tepkilerimizin karakterlerinkiyle paralel olması istenir.[12] Tepkilerimiz karakterlerinkilerle yükselmelidir (ancak bire bir kopyası olarak değil). Karakterler gibi biz de canavarları korkutucu bir varlık olarak görürüz (ancak karakterlerin aksine biz var olduklarına inanmayız). Üstelik bu yansılama-etkisi korku türünün kilit özelliklerinden biridir. Çünkü alımlayıcının tepkisinin, karakterlerin duygusal durumunun belli öğelerini tekrarlamasının beklenmesi her tür için geçerli değildir.

Aristoteles katarsis konusunda haklıysa, mesela alımlayıcının duygusal durumu aynı adlı oyunun sonunda Kral Oedipus'unkinin iki katına çıkmaz. Ne de Othella'yla birlikte kıskançlık duyarız. Komik bir karakter kıç üstü düştüğünde kendisi pek eğlenmez ama biz eğleniriz. Ve raylara bağlanmış zavallı kadın kahramanı kurtarmak için koştururken biz kahraman için endişeleniriz ama kahramanın böyle bir duyguya ayıracak zamanı yoktur. Ancak korkuda durum farklıdır. Çünkü karakterlerin ve alımlayıcının duyguları herkesin yerel bir sinemadaki cumartesi gecesi matinesinde kolayca gözleye-

[12] Birçok durumda izleyicinin canavara duygusal tepkisi belli açılardan bir karakterin tepkisiyle ilişkili olarak tasarlanabilir ama bu her zaman gerekli değildir. Örneğin, canavar alımlayıcıya herhangi bir karaktere gösterilmeden önce göz ucuyla gösterilebilir ve canavar doğanın yeterince iğrenç bir sapkınlığı ise ve/ya alımlayıcı söz konusu eserin korku olduğunu biliyorsa kurmaca bir model olmadan da korkutabilir. Ancak standart bir vakada kurmaca modeller vardır ve benim de korku kurmacası ve salt canavarlı hikâyeler arasında yapmaya çalıştığım ayırım da bu genel vakalarla ilgilidir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bileceği belli açılardan[13] senkronize olur.

Korku kurmacalarında alımlayıcının duygusal tepkilerinin belli bir düzeye kadar karakterinkileri model alması korku-sanatının duygusunu incelemekte bize metodolojik bir avantaj sağlar. Sayesinde içgözlemsel değil, aksine nesnel bir korku-sanatı duygusu resmini formüle edebileceğimiz bir yol sunar. Yani korku-sanatını kendi öznel tepkilerimiz temelinde nitelendirmekten ziyade varsayımlarımızı korku eserlerindeki karakterlerin canavarlara verdiği tepkilerle ilgili gözlemlerimiz üzerine kurabiliriz. Yani alımlayıcı olarak duygusal tepkilerimizin önemli açılardan karakterlerinkiyle paralel olması gerektiği varsayımıyla ilerlersek korku-sanatını yazar ve yönetmenlerin canavarlar tarafından saldırıya uğrayan karakterlere atfettiği tipik duygusal özellikleri dikkate alarak resmetmeye başlamamız gerekir.

Korku hikâyelerindeki karakterler canavarlara nasıl tepkiler gösterir? Öncelikle tabii ki korkarlar. Ne de olsa canavarlar tehlikelidir. Ama bu kadarla bitmez. Mary Shelley'nin ünlü romanında Victor Frankenstein, yaratığının ilk hareketlerine gösterdiği tepkileri şöyle aktarır: "artık işim bitmişti, rüyanın güzelliği yok olmuş ve yerini *iğrenmeye* bırakmıştı. Yarattığım bu şeyin katlanılmaz görüntüsü yüzünden odadan kaçtım ama uyumak için kafamı boşaltamıyordum." Bundan kısa bir süre sonra Victor, kendisine uzanan canavar eliyle uyandırılır.

H. G. Wells "Sea-Raiders"ta Mr. Frison'ın bazı çirkin, parlak, dokunaçlı yaratıklara gösterdiği tepkisini üçüncü tekil şâhıs ağzından anlatır: "şüphesiz dehşete düşmüştü ve insan derisi avlayan böylesi *mide bulandırıcı* yaratıkların karşısında korkmuş ve öfkeliydi." Augustus Muir'in "The Reptile"ında

[13] Burada ilgili açılar eleştirel kriter ve alımlayıcının gösterdiği, kurmaca karakterlerin tepkilerine paralel bazı davranışsal eylemlerden oluşur. Bu fikirler duygusal tepkinin yapısını incelemeye başladığımda netleşecek.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

MacAndrew'un dev bir yılan sandığı (yanlışlıkla) şeye ilk tepkisi "*tiksinme* ve şaşkınlığın felç edici yakalayışı" olarak tasvir edilmiştir.

Jack Finney'nin *Invasion of the Body Snatchers*'ındaki Miles, ipek böceği kozalarıyla ilk karşılaşmasını şöyle anlatır: "Tenime değdikleri anda aklımı yitirdim ve korkudan ve hayvani bir tiksintiden çatallı bir sesle 'Ahhh! Ahhh! Ahhh!' diye anlamsız bir şeyler mırıldandığımdan bile habersiz bir şekilde, onları bacaklarıma sıçratarak üstlerinde tepinmeye başlamıştım." Ve Peter Straub'ın *Ghost Story*'sindeki Don, canavar Alma Mobley'le sevişir ve birden sanki bir sümüklüböceğe dokunmuş gibi "yoğunlaştırılmış bir duygu şoku, bir tiksinme şoku" hisseder.

İç organlardan gelen bir tiksinme teması Bram Stoker'ın, aslında vampir hikâyesinin taslağı olan "Dracula's Guest"inde de çok açıktır. Birinci tekil şahıs, yorumcuların kurtadam olduğunu düşündüğü şeyin onu nasıl uyandırdığını şöyle anlatır:

> Bu yarı baygınlık dönemi çok uzun sürmüş gibiydi ve geçmeye başladığında ya uyumak zorundaydım ya da yeniden bayılıyordum. Ardından *deniz tutmasının ilk evrelerine benzeyen bir çeşit iğrenme* ve ne olduğunu bilmediğim bir şeyden kurtulmak için vahşi bir arzu geliyordu. Uçsuz bucaksız bir durgunluk tarafından kucaklanıyordum, sanki bütün dünya uyuyor ya da ölmüştü, sadece dibimdeki bir hayvan yavaşça nefes alıyordu. Boğazımda ılık bir hışırtı hissettim, sonra beni kalbime kadar ürperten ve kanımı beynime sıçratan korkunç gerçeğin bilincine vardım. Büyükçe bir hayvan üstüme uzanmış boynumu yalıyordu.

Stevenson'ın Mr. Hyde'ı da güçlü fiziksel bir tepki uyan-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

dırıyordu. Küçük kızla çarpışması anlatılırken Hyde'ın, insanda anında bir iğrenmeye neden olduğu belirtilir. Bunun, basit bir ahlakî kategori olmasa da insanı terletebilecek çirkinliğiyle bağlantısı vardır. Bu bütün vücutta hissedilen iğrenme, Enfield, Hyde'a şöyle söylediğinde daha da büyür:

> Tarif etmesi kolay değil. Görünüşünde ters olan bir şey vardı; rahatsız edici bir şey, tiksindirici bir şey. Hayatımda hiç bu kadar iğrendiğim bir adam görmemiştim, ama nedenini sorarsanız bunu bilmiyorum. Bir yerlerinde bir biçimsizlik olmalı; güçlü bir biçimsizlik duygusu uyandırıyor ama ne olduğunu tam olarak söyleyemiyorum. Olağandışı görünüyordu ama yine de gerçekten adını bulamıyorum. Hayır, efendim; yapamıyorum; onu tarif edemem. Hatırlamadığım için değil, söylüyorum size, şu anda görsem hemen tanırım onu.

Tarif edilemezlik Lovecraft'ın "The Outsider"ının [Yabancı] da kilit özelliklerinden biridir. Buradaki anlatıcı canavarın kendisidir; ama Kaspar Hauser modasını izleyen bir münzevi olan canavarın, kendisinin nasıl göründüğüne dair en ufak bir fikri yoktur. Aynayla, başta yansımanın kendisine ait olduğunu fark etmediği ilk karşılaşmasını şöyle anlatır:

> Kemere yaklaştıkça varlığı daha iyi algılamaya başladım; ardından ağzımdan çıkan ilk ve son sesle, neredeyse zehirli nedeni kadar keskin bir şekilde midemi bulandıran berbat bir uluma sesi çıkarıp, ortaya çıktığı anda neşeli bir arkadaş grubunu çil yavrusu gibi dağıtan akıl almaz, tarifsiz ve ağza alınamayacak canavarlığı dehşete düşerek, sadece izledim.
>
> Neye benzediği ile ilgili hiçbir şey söyleyemem, çünkü kirli, esrarengiz, istenmeyen, anormal ve tiksinti verici ne

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

varsa onun bileşimiydi. Çürümenin, eskiliğin ve bozulmanın hortlaksı bir tonuydu; hastalıklı bir görüntüsü olan, leş gibi damlayan bu hayalet, anaç toprağın hep gizlemesi gereken berbat bir yalınlıktı. Tanrı biliyor ya, bu dünyaya ait değildi, ya da artık değildi, ama derisi sıyrılmış, ortaya çıkan kemikleriyle sinsi, iğrenç bir insanı andırıyordu ve küflü, parçalanmış giysilerin içinde beni daha da titreten, ağza alınamayacak bir yüzü gördüğümde ise dehşete düşmüştüm.

Neredeyse tamamen felç olmuştum, ama kaçmak için az bir çaba harcayamayacak kadar da değil; geriye sendelemem isimsiz, sessiz canavarın üzerimdeki büyüsünü bozmaya yetmedi. İçlerine tiksindirici bir biçimde bakan camsı gözler tarafından büyülenmiş olan gözlerim kapanmayı reddediyordu; ama neyse ki bulanmışlardı ve korkunç nesneyi, ilk şoktan sonra, ancak belli belirsiz görebiliyorlardı. Görüntüden kurtulmak için gözlerimi ellerimle kapamak istedim, ama sinirlerim öylesine sersemlemişti ki, ellerim bu emri tam olarak yerine getiremediler. Yine de bu girişim dengemi bozmaya yetti; böylece düşmemek için ileri doğru sendeleyerek epeyce adım atmak zorunda kaldım. Bunu yaparken, ansızın ve acı verici bir şekilde, çirkin, boğuk soluk alışlarını duyduğumu sandığım leş kokulu yaratığın ne kadar yakınımda olduğunu gördüm. Yarı çıldırmış olmama karşın, yine de bana o derece yakın duran pis kokulu görüntüyü itebilecek gücü bulduğumu fark ettim; *kozmik bir kabus ve cehennemi bir kazanın yarattığı o bir saniyelik felaket anında parmaklarım, altın kemerin altındaki yaratığın çürüyen, uzanmış pençesine değmişti.*

Çığlık atmadım, ama o anda, ruh katili anılardan ibaret tek bir çığ zihnimi silip süpürürken, gece rüzgârına binen tüm hortlaklar benim yerime çığlık attı. O anda, olmuş olan her şeyi biliyordum; korkutucu şatonun ve ağaçların ötesini

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

> anımsıyor ve içinde durduğum, değişmiş binayı tanıyordum; hepsinden korkuncu, kirli parmaklarımı onunkilerden ayırırken, bana yan yan bakarak duran habis görüntüyü anımsamamdı.

Korkutucu yaratıklar yalnızca kavranılamaz değil pis ve iğrenç bulunur. Frankenstein'ın laboratuvarı, örneğin, "pislik yaratma atölyesi" olarak tasvir edilir. Splatter[14]filmin edebi dengi Clive Barker, aynı adlı hikâyesindeki selüloid'in oğlundan, canavarından şöyle bahseder:

> [Selüloid'in Oğlu]. "Bir zamanlar sahip olduğum beden buydu, evet. Adı Barberio'ydu. Suçlunun tekiydi, başka bir özelliği yoktu. Büyük hevesleri de yoktu."
>
> [Birdy]. "Ya sen?"
>
> "Ben onun kanseriyim. Mütevazı bir hücreden fazlası olan parçası benim. Rüya gören bir hastalığım ben. Filmleri sevmeme şaşmamak lazım."
>
> Selüloidin oğlu bozuk zeminin kenarında ağlıyordu, gerçek bedeni artık açığa çıkmıştı, görkemli görünmeye çalışmak zorunda değildi.
>
> Pis bir şeydi, harcanmış bir tutkuyla semiren bir tümör. Sümüklüböcek şeklinde ve çiğ bir karaciğer dokusundaki bir parazit gibi. Berbat bir şekil almış dişsiz ağzı bir anlığına toplandı ve "Ruhunu yemenin başka bir yolunu bulmam gerekecek" dedi.
>
> Birdy'nin arkasındaki döşeme aralığında kayboldu. Rengârenk ışıldayan kabuğu olmadan küçük bir çocuk gibi görünüyordu. Kız refleksle geri çekildi ancak kaçmak pek seçenek sayılmazdı. Döşemedeki aralık dardı ve ilerde

[14] Ç.N. Korku türünün bir dalı. Kanlı sahnelerin aşırılığıyla tanımlanırlar.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

> kırılmış gibi duran sandalyeyle atılmış dua kitaplarıyla kapanmıştı. Geldiği yerden başka bir yol yoktu ve burası da başının üstünde dört bin beş yüz metre kadar yukarıdaydı.
>
> Kanser tereddütle kızın ayağına dokununca kızın midesi bulandı. Böylesi ilkel tepkiler vermekten utanıyor olsa da bu elinde değildi. Daha önce hiçbir şeyden bu kadar tiksinmemişti; boşa çıkmış bir şey, bir kepçeyi andırıyordu.
>
> Kız, şeye "Defol" diyerek kafasına tekme attı ama o gelmeye devam ediyor, ishalli vücuduyla kızın bacaklarını kıstırıyordu. Üzerine doğru yükseldikçe kız, şeyin bağırsaklarının çalkalanışını hissediyordu.

Clive Barker daha sonra *Weaveworld*'daki piçleri şu şekilde tarif ediyordu:

> Bu şeyin bir bedeni yoktu, dört kolu da aşağısında ciğer gibi ıslak ve yanan kese salkımlarının asıldığı soğanımsı boynundan aşağıya dümdüz sarkıyordu. Cal'ın soluğu yerine geldi ama keselerden biri patlamış, lağım kokusu saçıyordu. Kendisine yakın diğer [piç] kardeşleriyle kapıya doğru koşturdu ama yaralı yaratık koşunun en hızlısıydı, ellerinin üstünde yengeç gibi yan yan giderek tıslıyordu. Cal'ın başına yakın duvara tükürüğünü püskürtünce kâğıt kabardı. Cal'ın mide bulantısı ayaklarını hızlandırdı. Saniyesinde kapıya kadar gitmişti.

Ardından böylesi yaratıklar tarafından dokunulma düşüncesinin ne kadar iğrenç olduğu dile getirilir.

Korkutucu yaratıklar fiziksel olarak rahatsız edici olduğu için sık sık onları keşfeden karakterlerde bulantıya neden olur. Lovecraft'ın "At the Mountains of Madness"ında [Deliliğin Dağlarında] dev, şekil-değiştiren, siyah, dışkısal solucanlar

olan Shoggoth'ların varlığı aşırı mide bulandırıcı olarak tasvir edilen bir kokuyla haber verilir. Noel Scanlon'ın "İrlanda'nın Stephen King'e cevabı"[15]olarak tanıtılan *Black Ashes* [Siyah Küller] kitabında, araştırmacı muhabir Sally Stevens, Swami Ramesh'in yüzü kararıp, pençeleri çıkıp, dişleri sivrilip, dili çatallanıp ve sonunda da bir çürük kokusu salan şekilde tasvir edilen iğrenç ve korkutucu çirkin şeytan Ravana'ya dönüştüğünü gördüğünde kusar.

Doğanın bu ihlalleri duygusal olarak o kadar mide bulandırıcı ve tiksindiricidir ki karakterlerde sık sık bunlarla yakın temasın ölümcül olabileceği düşüncesine neden olurlar. King ve Straub'ın *The Talisman* kitabında, Jack Sawyer'ın gördüğü uğursuz rüyayı değerlendirelim:

> Korkunç bir yaratık, yamuk gözleri ve çürümüş, lime lime olmuş yanaklarıyla cücemsi bir ucube olan annesinin peşinden gidiyordu. Ucube cırtlak bir sesle "Annen neredeyse öldü, Jack, duasını sen yapabilir misin?" diye sordu ve Jack onun radyoaktif olduğunu, ona dokunursa öleceğini, aynen rüyada bazı şeylerin bilindiği şekilde biliyordu.

Bu tür örnekler (sonsuza kadar çoğaltılabilirler) korku hikâyelerindeki karakterlerin, canavarlara gösterdikleri duygusal tepkilerin, örneğin salt bir korku veya tehdit eden bir şeyden ürkme meselesi olmadığını gösteriyor. Tehdit daha ziyade iğrenme, mide bulantısı ve tiksinmeden oluşur. Ve bu da korku hikâyeleri ve romanlarında canavarları pis, çürümüş, bozulmuş, sümüklü ve benzeri şeylerle bağdaştırarak tasvir etme anlamındaki eğilimle uyumludur. Yani korku kurmacasındaki canavar sadece ölümcül değil, ondan da önemlisi

[15] Her ülkenin bir tane çıkarması gerekir.

iğrençtir. Üstelik bu etki bileşimi korku hikâyelerindeki dilde çok belirgin olabilir; M. R. James, "Canon Alberic's Scrap-book"ta "Bu korku Dennistoun'da, en yoğun fiziksel dehşet ve en derin zihinsel tiksinme duygularını ortaya çıkarmıştır." diye yazar.[16]

İster birinci tekil ister ikinci tekil (örneğin Carlos Fuentes'in *Aura*'sı) isterse yazarın bakış açısından olsun, karakterlerin canavarlara karşı gösterdiği içsel tepkilerin tasvirleri, tiyatro ve sinemada daha somut davranışsal tepkilere denk düşer. Canavar izleyiciye gösterilmeden hemen önce genelde karakterlerin şüpheyle ürperdiğini, karşısındaki bu doğal düzen ihlaline tepki verdiğini görürüz. Yüzleri buruşur; genelde burunları kırışır ve ölümcül bir şey görmüş gibi ağızlar aralanır. İrkilmiş, kıpırdayamaz ve bazen felç olmuş bir şekilde donakalınır.

Bir kaçınma refleksiyle sendelerler. Korunmanın yanı sıra tiksinme ve iğrenme hareketiyle ellerini bedenlerine sararlar. Yoğun bir fiziksel acı korkusuyla canavarla fiziksel bir temastan abartılı bir şekilde kaçarlar. Hem korku hem de tiksinme, karakterlerin tasvirlerine damgasını vurur.

Korku anlatısı bağlamında canavarlar katışık ve pis olarak tanımlanır. Kokuşmuş veya çürümüş şeyler olabilirler; oyuklardan çıkabilir ya da ölü veya çürümüş etten veya kimyasal atıktan yapılmış olabilirler; haşarat, hastalık veya sürünen şeylerle bağdaştırılabilirler. Sadece çok tehlikeli olmakla kal-

[16] Sheridan Le Fanu'nun *Carmilla*'sında örneğin, vampirin kurbanı şöyle der: "Haz diyilebilecek, hatta zaman zaman *belirsiz bir korku ve iğrenme hissiyle karışık* tuhaf ve coşkulu bir heyecan yaşadım." (Vurgu sonradan eklenmiştir)
Korku edebiyatında tiksinme, iğrenme ve bunların türevlerinden üretilen duyguların açıkça belirtilmesi istatistiki olarak oldukça yaygındır. Ve yukarıdaki teori bu deneysel bulgunun gücü üzerinde geliştirilmiştir. Ancak canavarın itici karakterinin metinde peşinen dile getirilmediği korku-sanatı eserleri olabileceğini not etmek gerekir. Ancak bu eserlerde, metnin ya dil yoluyla (örneğin koku veya bedenî deformasyon ve parçalanmaya gönderide bulunan tasvirlerle veya okuru başka şekilde iğrendirerek) ya da karakterin davranışıyla, canavarın tiksindirici olduğunu oldukça düz bir şekilde ifade edeceğini varsayıyorum.

maz, ayrıca insanın tüylerini diken diken ederler. Karakterler canavarları yalnızca korkuyla değil, dehşet ve iğrenmeyle karışık bir tiksinmeyle karşılar.

James Whale'in film *Frankenstein* filminde, bel planında arkada, canavarın Dr. Frankenstein'ın müstakbel gelininin arkasından gizlice yatak odasına girdiğini görürüz. Gelin, ekranın sağındaki kapıya doğru yürümeye başladığında canavar da onu takip eder. Gerilim yükselir. Canavar homurdanır. Kadın arkasını döndüğünde kamera yakın plana geçer. Elini neredeyse gözlerine kadar kaldırıp çığlık atar. Eliyle yaptığı jest hem canavarın onu yakalamaması hem de ona dokunmamak için hem gözlerini kapatmaya hem de canavarın ona değmesinden kaçınmaya yarıyordur. Canavarın bir yakın planından sonra, ardından gelinin canavardan kaçıp kameraya doğru geldiği bir bel planının geldiği bu sahneye geri dönüyoruz. Bu hareketi kısmen canavarın elbisenin kuyruğuna basmamak için yaptığı çok açıktır. Ancak aynı zamanda kadının canavarla temastan neredeyse histerik bir arzuyla kaçma duygusunu pekiştirir. Sekansın sonunda Dr. Frankenstein ve suç ortakları gelini bulurlar; anlaşılan bayılmıştır ve hem jestlerle hem de sözlü olarak bir çeşit cinnet belirtisi gösteriyordur. Canavarın görüntüsü geçici bir deliliğe neden olmuş gibidir.

Tiyatrodan bir örnek olarak S. Anski'nin *The Dybbuk* oyununun ikinci perdesinin sonunda, gelin Leye'nin kötü bir ruh tarafından ele geçirildiğini anlarız. Narin bir bakire olan karakter (oruç tutuyordu) birden tuhaf erkeksi bir sesle konuşmaya başlar. Karışımla elde edilen cinsel bir varlığın sunumuyla yaratılan bu an, şeytan tarafından ele geçirilmeyi işleyen filmlerin korku ve dolayısıyla zorunlu bir anıdır (The Exorcist'teki kız çocuğu Regan'ın şeytanın derinden ve yaşlı birinin sesiyle konuşması gibi).

Metindeki sahne talimatlarına göre doğal olmayan karı-

şıma yaklaşan karakterin bunu *ürkerek* yapması beklenir. Ürkmek elbette konvülsif bir sarsıntıdır. Ama daha da önemlisi aşırı üşüme, korku, iğrenme veya tiksinme sonucu sarsılmaktır. Bu noktada iklimin bu oyunda bir yeri olmadığı için bu jest hava durumuna gösterilen bir tepki olarak okunmaz. Karakterin, alımlayıcının tepkisini belirleyen veya en azından güçlendiren sarsıntısı daha çok nefret ve korkuyla bağlantılıdır. Yani oyuncunun bedeni, titremenin dehşet kadar aşırı iğrenmeyi de aktaracak şekilde ürpermesi anlamına gelmektedir.

Duyguların Yapısı Üzerine

Bu hazırlayıcı örnek dökümünden sonra korku-sanatının duygusunun doğasıyla ilgili bir teori üretmek mümkün olabilir. Ancak teoriyi detaylı bir şekilde ortaya koymadan önce duyguların yapısıyla ilgili bazı yorumlarda bulunmak gerekiyor. Korku-sanatının bir duygu olduğunu varsayıyorum.[17] Bu, korku anlatıları ve imgelerinin alımlayıcıda ortaya çıkarmak üzere tasarlandığı duygudur. Yani "korku-sanatı", türün yaratıcılarının alımlayıcıda yaratmaya çalıştığı duygunun adıdır ancak şüphesiz bu duyguyu "korku-sanatı"ndan ziyade "korku" olarak adlandırmaya meyillidirler.

Üstelik bu, ana hatlarıyla korku eserlerindeki pozitif insan karakterlerinin canavarlara karşı gösterdiği duygusal tepkiye yansıtılan bir duygudur. Ayrıca korku-sanatının aşırı kıskanmak gibi mizaçla ilgili duygusal bir durumdan ziyade bir kızgınlık

[17] Burada benimsenen duygu açıklaması William Lyons'ın *Emotion* (New York: Cambridge University Press, 1980) kitabına göredir. Diğer ilgili kitaplar şunlardır, Irving Thalberg, "Emotions and Thought," *Philosophy of Mind* içinde, ed. S.Hampshire (New York: Harper and Row, 1966); Thalberg, "Constituents and Causes of Emotion and Action," *Philosophical Quarterly,* no. 23 (1973) ve Thalberg, *Perception, Emotion and Action* (New Haven: Yale University Press, 1977) özellikle 2. bölüm.

anı gibi olgusal bir duygusal durum olduğunu varsayıyorum.

Olgusal bir duygusal durumun hem fiziksel hem de bilişsel boyutları vardır. Geniş anlamıyla konuşursak bir duygunun fiziksel boyutu hissedilen kışkırtmayla ilgili bir konudur. Özellikle fiziksel boyut, bir hissetme veya duymadır. Yani duygu psikolojik olarak taahhüt edilmiş bir tür karışıklık, düzensizlik veya tutulmayı kapsar. "Duygu" [emotion] kelimesi Latince "hareket etmek" [to move] ile "dışa doğru" [out] kelimelerinin birleşimi olan "emovere"den gelir. Duygu aslında *çıkmaktır*. Duygusal bir durumda olmak bir durum değişikliği, normal fiziksel bir durumdan heyecanlı bir duruma, içten gelen hareketlerle şekillenmiş bir duruma geçilen bir dönüşüm veya yer değiştirme deneyimidir. Ben duygunun geçerli olması için[18] bir çeşit psikolojik hareketlenme anlamındaki fiziksel bir durumu, ajitasyonu veya hissi içermesi gerektiğini düşünüyorum.

Korku-sanatında sıkça ortaya çıkan hisler genelde fiziksel olarak hissedilen ajitasyonlar, otomatik tepkiler veya duygulanımlar, kasla ilgili çelişkiler, gerilme, sinme, çekilme, titreme, telaşlanma, ürperme, donma, anlık tutulmalar, ürperme (dolayısıyla "içinin titremesi"), felç, sarsılarak titreme, bulantı, bir kaygı refleksi veya fiziksel olarak yüksek uyarılmışlık (tehdide tepki olarak) veya hatta isteksiz bir şekilde çığlık atmak ve benzeridir.[19]

"Korku" [horror] kelimesi Latince çok korkmak (tüyleri diken diken olacak kadar korkmak anlamında) veya tüylerin dikilmesi anlamındaki "horrere" ve eski Fransızca tüylerin dikilmesi veya titreme anlamındaki "orror" kelimelerinden gelir. Bizim ele aldığımız korkuda korku-sanatına maruz

---

18 Ruhsal durumlardan bahsetmeyeceğim için "duygu" kelimesiyle yalnızca gerçek duygular kastedilmektedir.

19 Bu ne kapsamlı bir liste sayılır ne de kapsamlı bir liste yapılabilmesinin mümkün olduğu anlamına gelir.

kaldığımızda tüylerimizin dikilmesi şart olmasa da kelimenin asıl ortaya çıkışının, hissedilen tahrikin anormal (öznenin bakış açısından) psikolojik düzeyiyle bağlantılı olduğunu vurgulamak önemlidir.

Duygusal bir durumda olması için kişinin, duyum olarak kaydedilen fiziksel bir ajitasyon da yaşaması gerekir. Birinin ayağınıza basmasıyla ilgili olumsuz düşüncenize "küplere binmek" gibi bazı fiziksel durumlar eşlik etmediği sürece kızgın olduğunuz söylenemez. Radar izleme sistemi olan bir bilgisayar sistemi, "Düşman füzeleri bu üsse yönlendirilmiştir" uyarısı verebilir. Ancak makine korku duygu durumunda olmayacaktır, metaforik olarak söylersek sistem bunun için gerekli olan "kanlı canlı" donanımdan yoksundur. Bilgisayar yaklaşan yıkım korkusuna eşlik eden tahrikleri hissetmez. Bunun gibi herhangi bir zihinsel duruma sahip bir bilgisayar tasavvur edilebilseydi de bu ancak salt bilişsel bir durum olurdu, duygusal değil. Çünkü duygusal bir durum hissedilen bir fiziksel boyut gerektirir. *Star Trek*'teki Vulcanlar gibi karakterlerin tam da bu şekilde, insanların tiksinti ve doğrulama tepkileri sırasında yaşadıkları fiziksel rahatsızlık ve duygulanımlara maruz kalmadıkları için duygulardan yoksun oldukları söylenir.

Ancak bir durumu duygusal bir durum olarak nitelendirmek için *belli bir oranda* fiziksel ajitasyonla ilişkilendirilmesi gerekse de kişinin içinde olduğu duygusal durum o kişinin yaşadığı fiziksel ajitasyon çeşitleriyle belirlenmez. Yani hiçbir duygusal durum belli bir duygusal durum için gerekli veya yeterli bir koşulu temsil etmez. Ben kızgın olduğum zaman kanım beynime sıçrar ancak sen kızgın olduğun zaman kanın kaynar. Belli bir duygusal durumda olmak için belli bir miktar fiziksel ajitasyon edinmek gerekir ancak duygusal bir durum tek bir fiziksel durum veya kendine has bir fiziksel durumlar serisiyle ilişkilendirilerek tanımlanmaz.

Yukarıdaki paragrafta itiraz edilen, duyguların belli duygu durumları veya duygu nitelikleriyle özdeş olduğu fikridir, örneğin öfke somut bir şekilde algılanabilecek belirgin bir algı veya niteliği olan belli bir his, fiziksel bir ajitasyondur. Tıpkı bir şeyi, kendi bakış açımızın tersine, sebep olduğu biricik, ayırt edilebilir algı sayesinde hoş olarak tanımlamak durumunda kaldığımız gibi öfkenin de kendine has farklı bir niteliği, tadı vardır ve bu his veya tat bizim kızgın olduğumuzu anlamamızı sağlar. Bu yaklaşıma *qualia* veya duyguların hissedilmesi görüşü diyelim.[20]Ancak görünen o ki görüş desteklenemez.

Ben korktuğum zaman dizlerimde bir titreme hissederken Lenny korktuğu zaman, Lenny'nin ağzı kurur. İşleri karmaşıklaştırırsak mutsuz olduğumda, benim ağzım kururken Lenny mutsuz olduğunda dizlerinin titrediğini hisseder. Beri yanda ise her şükran duyduğunda Nancy'nin ağzı kurur ve dizleri titrer. Yani bu farklı hisler farklı insanlarda farklı duygusal durumlarla ilişkilendirilebilir. Aslında bu hisler özne hiç de duygusal bir durumda olmadığında da ortaya çıkabilir. Bir kişiye, belki Nancy'ye ağzını kurutup dizlerini titretecek bir ilaç verebiliriz. Ancak bu koşullarda Nancy'nin şükran duyduğunu söylemeye can atacağımızdan emin değilim. Çünkü vakayı tanımladığımız haliyle Nancy neye ve ne için şükran duyuyordur, bilemiyoruz. [21]

---

[20] Bertrand Russell'ın böyle bir bakış açısı geliştirdiğini görüyoruz. "Bir duygu, örneğin hiddet, bir çeşit süreçtir. Bir duygunun bileşenleri yalnızca algı ve imgeler ve belli bir şablona göre birbirini tamamlayan bedensel hareketlerdir" *Analysis of Mind* (London: Unwin, 1921), s. 265. Burada duygu kendine has bir hissetme kalıbıyla tanımlanır. Bu yaklaşım felsefenin analitik geleneğinde Errol Bedford'un ilk dönemlerinde yazdığı "Duygular " *Proceedings of the Aristotelian Society,* vol. 57 (1956–57) adlı öncü makalesinde ağır bir şekilde eleştirilir. Ancak bu kitap bağlamında Bedford'un eğilimlerinden Ryle'ci davranışçılık doğrultusunda ayrılmak istediğimi vurgulamak isterim.

[21] Aynı Şekilde Mary'nin korku durumlarına bir "adrenalin seli" eşlik etmektedir. Ancak Mary'ye dışarıdan adrenalin verir ve onu tehlikeli olduğuna inandığı nes-

Üstelik duygulara eşlik eden hislerin kişiden kişiye değişmesi bir yana, farklı zamanlarda aynı kişide de çeşitlilik gösterdiği açıkça gözlenebilir. En son korktuğumda kaslarım gerilmiş ama ondan bir öncekinde kaslarım gevşemişti. Duygularla ilgili *qualia* görüşü duygusal bir durumda olduğumda hangi his kalıbının baskın olduğuna dikkat ederek içinde bulunduğum duygusal durumu belirlemek için yalnızca içe bakmam gerektiği anlamına gelmektedir. Ancak bunun da bize bir faydası olmaz çünkü belli duygusal durumlara eşlik eden hisler rastgele çeşitlenir, çünkü belli bir his birbirinden tamamen farklı birçok duygusal duruma eşlik edebilir ve çünkü ortada bir duygu olmadığında da tanıdık bir fiziksel his kalıbı sergileyebilirim. Gerçekten de içgözlemimizi içsel faaliyet meseleleriyle sınırlandırırsak hislerimizi, fiziksel olarak duyduğumuz hislerimizi herhangi bir duygusal durumla ilişkilendirmemiz neredeyse imkânsızlaşır.[22]

Hiçbir ayırt edilebilir, yineleyen his veya hisler bütünü belli bir duygu için gerekli veya yeterli koşullar haline getirilemez. Yani, yukarıdaki iddiaları özetlemek gerekirse duygusal bir durum kendine has bir fiziksel hisle, hatta kendine has

---

nelerin olmadığı bir odaya koyarsak korktuğunu söylemeye eğilim göstereceğimizi sanmıyorum. Bkz. Robert M. Gordon, *The Structure of Emotions [Duyguların Yapısı]* (New York: Cambridge University Press, 1987), s. 86. Gordon bu kitabında korkuyu kendi tanımladığı şekliyle olgusal bir duygu olarak sınıflandırır. Korku-sanatı gibi sanat-duygularını ele alabilmek için Gordon'ın sisteminin geliştirilmesi gerektiğini düşünüyorum.

22 Burada "his" [feeling] kelimesini çok dar bir anlamda kullanmakla suçlanabilirim. Kelimeyle fiziksel durumları kastediyorum. Aksine hislerin fiziksel duyumlardan daha fazlasını içerdiği iddia edilebilir. Ancak böyle bir hamle tartışmadan uzaklaşmak ve *hisleri* yeniden tanımlamak, belki de *duygular*a [emotion] denk hale getirmek olur. Gündelik hayatta bu terimleri sık sık birbirinin yerine kullanabiliyoruz. Ancak "hisler"in bu şekilde kullanılması yukarıdaki iddiada dile getirilen sorundan kaçınarak sürdürülemez. Üstelik çok yakında daha açık bir şekilde görüneceği gibi birisi çıkıp hisleri duygular olarak yorumlar ve buna inanırsa o zaman hisler fiziksel durumlardan daha fazlasıdır ve böyle düşünen birinin benimle tartışacak bir şeyi yoktur.

bir şekilde yineleyen bir fiziksel his kalıbıyla ilişkilendirilerek tanımlanamayacağı için duygusal bir durumda olmak için bazı fiziksel ajitasyonlar olması gerekir.

O zaman belli duygusal durumları tanımlayan veya özgünleştiren nedir? Cevap: bilişsel öğeleri. Duygular yalnızca fiziksel düzensizlikler değil, nesne ve koşulların özellikleriyle ilgili inanç ve düşünceleri de içerir. Dahası bu inançlar (ve düşünceler[23]) yalnızca olgusal değildir, diyelim bana doğru gelen büyük bir kamyon var, o zaman ayrıca eleştireldir, çünkü bu büyük kamyon benim için tehlike oluşturmaktadır. Şimdi bu kamyonla ilgili olarak bir korku durumundaysam fiziksel bir durumdayımdır, belki de nabzım hızlanırken istemsizce gözlerimi yummuşumdur ve bu fiziksel durum, benim bilişsel durumum, kamyonun bana doğru geldiğine ve bu durumun benim için tehlikeli olduğuna dair inancımdan (veya düşüncem) kaynaklanmaktadır. Gözlerimi kapatmam ve nabzımın yükselmesi başka birçok duygusal durumla ilişkilendirilebilir, mesela *ecstasy*; bu özel durumda duygusal durumumu korku yapan benim inançlarımdır. Yani bilişsel durumlar bir duygudan diğerine değişir ancak bir durumun duygusal olması için önde gelen bilişsel durumla (ya inanç ya da düşüncelerden oluşan) meydana gelen belli bir tür fiziksel ajitasyon olması gerekir.

Bilim-kurgu benzeri bir düşünce deneyine girişmek bu konuyu aydınlatmaya yardımcı olacaktır. Birinin başına taktığımız elektrotlarla herhangi bir türdeki fiziksel ajitasyonu

[23] Duyguların yapısıyla ilgili açıklama boyunca duyguların bilişsel öğesi inanç ve *düşünceleri* kapsayacaktır. Burada düşüncelere yaptığım vurgunun amacı sonraki bölümde yani korku-sanatı nesnelerinin *mevcut* bir canavara inancımızın değil, canavara ilişkin düşüncelerimizin konusu olduğunun tartışıldığı bölümde aydınlatılacaktır. Yukarıda duyguların yapısıyla ilgili yapılan yorumlamada bilişsel öğe önermesi hem inanç hem de düşünceleri kapsayacak şekilde anlaşılmalıdır. Yorumlamada bazen düşüncelerin dahiliyeti belirgin değildir ancak çoğu durumda bu açıklamada inançların rolüyle ilgili söylenen her şeyin düşünceler için de geçerli olduğu unutulmamalıdır.

uyarabildiğimiz bir düzeye vardığımızı düşünün. Yukarıdaki paragraftaki kamyonun neredeyse bana çarptığı sırada beni gözlemleyen bir bilim adamı korktuğum zaman bir refleksle gözlerimi sımsıkı kapattığımı ve nabzımın hızlandığını not ediyor. Ardından bu fiziksel durumları bende yeniden yaratmak için elektrotları yeniden takıyor. Bu koşullar altında korktuğumu söyleyebilir miyiz, sanmıyorum. Ve yukarıda genel hatlarıyla anlattığım teori neden bunu söyleyemeyeceğimizi açıklıyor. Çünkü laboratuardaki fiziksel durumlarım elektriksel uyarılardan kaynaklanmıştır; inançlarımdan (veya düşüncelerim) ve daha da önemlisi korku duygusal durumuna uygun türde inançlarımdan kaynaklanmamışlardır.[24]

Bilişsel/eleştirel teori olarak da adlandırabileceğimiz bu duygular görüşünü, gerçekleşen duygusal durumun yani kendisiyle birlikte hissedilen bazı fiziksel olarak anormal ajitasyon durumlarının, öznenin bilişsel yorumlama ve kendi durumuyla ilgili eleştirisinden kaynaklanan duygusal durum olduğunu söyleyerek özetleyebiliriz.[25] Bir duygusal durumun özü budur ancak bazı duygular yorumlamalar ve eleştiriler kadar istek ve arzuları da kapsayabilir. Yaklaşan kamyondan korkuyorsam bana çarpmasından kaçınma arzusu geliştiririm. Burada duygumun eleştiri öğesi ve arzum arasındaki bağlantı rasyoneldir çünkü eleştiri arzu veya istek için iyi bir neden oluşturur. Ancak her duygu bir arzuya bağlanmaz; örneğin asla ölmemek gibi herhangi bir arzuya öncülük etmeden, günün birinde öleceğimi fark ederek de üzülebilirim. Dola-

[24] Üstelik bu, bilişsel durumlarla ajitasyon arasındaki bağlantının nedensel olduğuna inanmamı sağlayan türden bir düşünce deneyidir.

[25] Aslında başka birinin durumundan da duygusal olarak etkilendiğimiz için ve yorumlamalarımız ve eleştirilerimizin ya inanç ya da düşünceyle ilgili olduğunu açıkça ortaya koymak gerektiğinden bu tanımın biraz daha açıklanması gerekir. Yani Green Slime'ın var olduğuna ve tehlikeli olduğuna inanmaktansa gerçekten varolsaydı Green Slime gibi (varolmayan), özelliklerinin tehlikeli olduğu düşünülebilecek bir yaratık türünü düşünerek dehşete düşebilirim.

yısıyla istek ve arzular bazı duyguların niteliğini şekillendirebiliyor olsa da duyguların çekirdek yapısı temelde o duyguyu olduğu gibi tanımlamaya yarayan yorumlamalar ve eleştirilerden kaynaklanan fiziksel ajitasyonları da kapsar.

Korku-sanatını tanımlamak

Duygularla ilgili bu açıklama sayesinde artık korku-sanatının duygusuyla ilgili gözlemlerimizi yeniden düzenleyebilecek konuma ulaştığımız söylenebilir. "Bir-alımlayıcı-olarak ben"in, canavarlar tarafından kuşatılmış kurmaca karakterlerinin tasvir edildiği duygusal duruma benzer bir pozisyonda olduğumu varsayarsak: ben, X canavarı, mesela Drakula, tarafından yalnız ve yalnızca 1) a) Drakula'nın olası bir varlık olduğu düşüncesi ve b) Drakula'nın romanda tasvir edilen haliyle fiziksel olarak (belki biraz da ahlakî ve toplumsal olarak) tehditkar özelliklere sahip olduğuna ve c) katışık bir bünyesi olduğuna dair eleştirel düşüncelerin *neden olduğu* ve 2) bu tür düşüncelere genelde Drakula gibi şeylere dokunmaktan kaçınma arzusunun eşlik ettiği 3) fiziksel olarak hissedilen anormal bir ajitasyon (titreme, karıncalanma, çığlık atma vb.) durumunda olduğumda korku-sanatıyla korkutulmuş olurum.[26]

Elbette buradaki "Drakula" salt buluşsal bir aygıttı. Bu formülde bildiğimiz başka bir X canavarı kullanılabilir. Üstelik döngüsellik eleştirilerini önlemek için önce bizim

[26] Ürkütücü dokunuş konusunda H. P. Lovecraft ilginç bir gözlem yapar. *Supernatural Horror in Literature [Edebiyatta Doğaüstü Korkusu]* (New York: Dover Publications, 1973), s. 102. M. R. James ve hayaletlerinden bahsederken şöyle der: "Yeni bir tür hayalet yaratırken geleneksel Gotik çizgiden önemli oranda ayrılmıştır çünkü literatürdeki eski hayaletler solgun ve debdebeliyken ve büyük oranda görme duyusuyla kavranıyorken James'in ortalama hayaleti canavar ve insan arasında ağır, cehennemî bir gece tiksintisi yaratan cılız, cücevari ve kıllı bir hayaletti ve genelde *görülmeden* önce *dokunularak* hissedilirdi.

amaçlarımız için "canavar"ın çağdaş bilime göre artık var olduğuna inanılmayan her türlü varlık anlamına geldiğini not etmeliyim. Dolayısıyla bu koşullar altında daha önceden var olmuş veya daha sonra var olabilecek dinozorlar veya başka galaksilerden gelen insan-dışı ziyaretçiler de canavardır. Belli bir kurmaca içinde ayrıca bunların korkutucu olan canavarlar olup olmamaları yukarıdaki analize uyup uymadıklarına bağlıdır. Bazı canavarlar korkutucu olmaktan ziyade yalnızca tehditkâr olabilirken diğerleri ne tehditkâr ne de korkutucu olabilirler. [27]

Önceki tanımla ilgili üzerinde durulması gereken diğer bir konu ise korku-sanatını öncelikle özgünleştirmeye yarayan şeylerin, teorinin eleştirel öğeleri olduğudur. Ve iki eleştirel öğe burada ön plana çıkar: canavarın tehditkâr ve katışık sayılması. Canavar yalnızca potansiyel olarak tehditkâr olarak değerlendirilseydi duygu korku olurdu; yalnızca potansiyel olarak katışık olarak değerlendirilseydi duygu tiksinme olurdu. Ancak korku-sanatının hem tehdit hem de tiksinme anlamında değerlendirilmesi gerekir.

Analizdeki tehdit öğesi, korku hikâyelerinde bulduğumuz canavarların daima aynı şekilde tehlikeli olmasından veya en azından öyle görünmesinden gelir; tehditkâr olmaktan çıktıklarında korkutucu olmaktan da çıkarlar. Tanımdaki katışıklık koşulunun kurmaca karakterlerin yaşadığı iğrenme, tiksinme, bulantı, fiziksel nefret, titreme, öğürme, ikrah vb.ini kapsayan korku deneyimlerinin edebi tasvirlerinin kompozisyonuna dikkat etmenin bir sonucu olduğu söylenebilir. Benzer şekilde sahne ve ekrandaki aktörlerin benimsediği jestler, korkutucu canavarlarla yüzleşirken gerçekleşen zihinsel durumlarla etki-

[27] Bu teori, hayal gücünden doğan bir tür olan bir korku-sanatı ile ilgili bir teori olduğu için tanımımda söz konusu canavarların kurmaca olduğunu altını çizmeye gerek duymadım.

leşime geçer. Ve elbette bu ikrah, bulantı, tiksinme, iğrenme vb. gibi tepkiler karakteristik olarak zehirli veya katışık olarak algılanan bir şeyi algılamanın ürünüdür.[28](Bu teorideki katı-

[28] *Danse Macabre* (New York: Berkley Books, 1987) kitabında Stephen King duygusal korku düzeyini üçe ayırır (ss. 22–23): dehşet, korku ve tiksinme. "En katıksız duygunun dehşet olduğunu düşünüyorum ve bu yüzden okuru terörize etmeye çalışacağım. Yani korkutamadığımı gördüğümde ürküteceğim ve ürkütemediğimi gördüğümde de iğrendirmeye çalışacağım" der. King'e göre dehşet bir bilinmeyeni kavrama şeklidir; hiçbir canavar gösterilmemiştir ancak onun ne olabileceği ile ilgili hayal gücümüz sinirimizi bozar. Korku türünde canavar gösterilir veya tasvir edilir; fiziksel bütünsüzlüğü fiziksel bir tepkiye neden olur. Tiksinmede canavar o kadar iğrençtir ki fiziksel tepki aşırı bir iğrenme olur. Bu yüzden King'e göre dehşet korku+hayalgücüdür; korku ürkme+grafik tasvirdir ve iğrenme korku+tiksinmedir. O halde bu türün duygusal etkileri çeşitli düzeylerdeki bir tepkiler dizisidir.

Bu ayırımlar belli bir işlemsel duygu oluştursa da King'in "iğrenme"de olduğu kadar dehşet ve korku olarak adlandırdığı şeyde de bir tiksinme öğesi olması gerektiğini tartışmak istediğim için korku-sanatının yeterli bir haritasını vermek için yeterli olduklarını düşünmüyorum. King tiksintiyi, izleyen kişinin gerçek anlamda iğrenerek öğürmesine neden olan bir şey anlamında ele alırken ben tiksintiyi sadece bu durumu ifade etmek için değil, katışık olanı kavrayarak az da olsa huzursuz olduğumuz durumlar için de kullandığımızdan elbette King'le örtüşen amaçlarımızla ilgili konuşabiliriz.

King'in dehşet kategorisi Lovecraft'ın "Yeterince sezdirme, yeteri kadar azı söyleme" (*Supernatural Horror in Literature,* s. 42) formülüyle çok ince bir şekilde tanımladığı korkuya ilişkin olarak belli bir korku okulu olduğunu akla getirebilir. Buradaki düşünce en iyi korku eserlerinin sezdiren, okurun durumu anlamak için hayal gücünü kullanmasını sağlayan eserler olduğudur. Varsayım okurun kendi kendini, kendisini en çok korkutan şeyi düşünerek, herhangi bir yazardan daha iyi korkutabilmesine dayanır.

Lovecraft'ın kendisi bu sezdirme estetiğini kozmik bir dehşet, bir çeşit seküler haşyet anlamındaki bir korku tanımına uygular. Ancak ben korkunun tanımıyla ilgili düşünürken bu düşünce çizgisinin kullanışlı olduğunu düşünmüyorum. Gerçekten de bir korku çeşidi için estetik bir tercihe işaret ediyor ancak korkuyu sınıflandırmaya yetmiyor; bu yaklaşımla "korku" belli bir estetik standarda karşı başarıyı işaret eden yüceltici veya eleştirel bir terime dönüşüyor. Üstelik bu standart birçok korku yazarı tarafından açıkça reddedilmiştir. Clive Barker "Çok fazlasını gösterebileceğini söyleyen güçlü bir lobi var. Yanlış. Bana göre değil. Asla çok fazlasını gösteremezsin" ve "Kendi hikâyelerim hakkında bildiğim her şeyi sayfaya koyuyorum. Bu sayede ürkünç bir şey olduğunda sahneyle ilgili düşünebildiğim her şey yazıya dökülüyor. Hayal edilmesini istiyorum, hayal gücünün sınırlarını zorlayarak ve 'hadi hayal edebildiğim kadarıyla okuru, kendi zihniyle yüzleştirelim' diyorum. Bana göre korku kurmacayla eğlenmek tamamen sıradışı bir şeydir." der (*Faces of Fear* içindeki bir söyleşiden, Douglas Winter [New York: Berkley Books, 1985], ss. 213–214). Dolayısıyla kimse korkuyu tanımlamak için sezdirilen veya hayal edilen dehşeti Lovecraft ve Barker arasındaki tartışmaya bakmadan kullanamaz.

şıklık ifadesine ilişkin olarak korkutucu varlıkların genelde bulaşmayla [hastalık, maraz veya veba bulaşması] ilişkilendirildiğini ve genelde hastalıklı haşarata [sıçanlar, böcekler vb.] eşlik ettiğini hatırlatmak ikna edici olacaktır.)

Fiziksel temastan, bir ölüye dokunarak kirlenme korkusundan [funestation] kaynaklanabilecek kaçınma arzusu olan üçüncü kriter genelde geçerli görünse de bunun korku-sanatının gerekli bir bileşeni değil, aşırı sık kullanılan bir bileşeni olduğunu göz önünde bulundurmak gerekir.[29] Bu şerh benim tanımımda "genellikle" nitelemesiyle yerini alır.

Benim korku tanımımda, tehlikelilik ve katışıklıkla ilgili eleştirel kriter belli deneyimlerde duygunun biçimsel nesnesi olarak adlandırdığımız şeydir.[30] Duygunun biçimsel nesnesi duygunun, üzerinde odaklanabileceği özel nesne türünü çevreleyen eleştirel kategoridir. Başka bir deyişle korku-sanatı nesnesi olmak, Drakula gibi tehditkâr ve katışık belli nesnelerle sınırlıdır. Biçimsel nesne veya duygunun eleştirel kategorisi duygunun, üzerinde odaklanabileceği özel nesnelerin aralığını sınırlandırır. Duygu diğer şeylerin yanı sıra duygunun işlemsel eleştirel kategorisiyle belirtilen özel nes-

[29] Korkutucu yaratığın dokunuşunun ikna edici olduğu bir roman örneği Jeremias Gotthelf'in *The Black Spider* kitabıdır; korkunç Spider mektubun zarfında saklanırken bile anlatıcı şöyle der: "Ama itiraf edeceğim, o korkunç mektubu elimde tutarken daha önce hayatımda hiç etmediğim kadar dua ettim. Bütün vücudumu ateş basmıştı, durmadan ellerimde veya başka bir yerimde siyah noktalar oluşup oluşmadığına bakıyordum, her şeyin yerli yerinde olduğunu gördüğümde içim rahatlamıştı." Bu hikâyede Spider bulaşıcı bir musibet, azmış bir veba olarak tanımlanır. Bu da elbette korku eserlerindeki bulaşma imgesi ile karakterlerin korkutucu yaratıkların dokunuşundan çekinme eğilimleri arasında tam anlamıyla bir bağlantı olduğu anlamına gelir. Yani bu tür yaratıklar bulaşıcılıkla tanımlandığı veya ilişkilendirildiği sürece habis bedenlerine herhangi bir temastan korkulur. Hatta belki de bu tür canavarların yinelenen kirli tasvirleri bulaşıcı ve hastalıklı oldukları ve hatta onlara hafifçe dokunmanın bile riskli olduğu fikriyle bağlantılıdır.

[30] Bkz. O.H. Green, "The Expression of Emotion," [Duygunun İfadesi] *Mind,* vol. 79 (1970); ve Lyons, *Emotion [Duygu],* chap. 5. *Action, Emotion and Will [Eylem, Duygu ve İrade]* (London: Routledge ve Kegan Paul, 1963) kitabında Anthony Kenny bunu duyguların en uygun nesnesi olarak adlandırır (s. 183).

nelerin bir eleştirisidir. Özel bir nesne belli bir duyguya uygun eleştirel kategori anlamında değerlendirilebilir olmadığında tanım gereği duygu, bahsi geçen nesne üzerine odaklanamaz. Yani tehditkâr ve katışık olduğunu düşünmediğim bir varlık tarafından korku-sanatıyla korktuğumu söyleyemem. Bu varlığa ilişkin bir duygusal durumda olabilirim ancak bu, korku-sanatı değildir. Dolayısıyla biçimsel nesne veya duygunun eleştirel kategorisi duygu kavramının bir parçasıdır. Eleştirel kategorinin, kendisine eşlik eden fiziksel ajitasyonla bağlantısı nedensel olsa da eleştirel kategorinin duyguyla bağlantısı yapıcı ve dolayısıyla koşulsuzdur. Yani bu anlamda duygunun nesnesiyle, örneğin biçimsel nesnesiyle özgünleştiği söylenebilir. Korku-sanatı öncelikli olarak tehditkarlık ve katışıklık özelliğiyle tanımlanır.

Eleştirel kategori özel nesneleri seçer veya bunlara odaklanır. Duygu bu tür nesnelere yönelir; korku-sanatı Drakula, Kurt Adam ve Mr. Hyde gibi özel nesnelere yönelir. "Duygu" kelimesinin kökü, yukarıda bahsettiğimiz gibi Latince dışa doğru hareket etmektir. Kelimeyi belki biraz şakayla karışık ele alabilir ve duygunun, içsel bir hareketin (fiziksel bir ajitasyon) uygun bir eleştirel kategori yönetimi ve rehberliği altındaki özel bir nesneye (doğru) yönelmesi olduğunu söyleyebiliriz.

Sonraki bölümün çoğunda korku-sanatının özel nesnelerinin ontolojik konumu ele alınacaktır. Ancak, bir ön izleme olarak, şimdi yapacağımız birkaç yorum faydalı olacaktır. Korku-sanatı duygusunun özel nesnesini tartışmadaki sorun, onun kurmaca bir varlık olmasıdır. Sonuç olarak buradaki "özel nesne"yi kesin zaman-mekân koordinatları olan somut bir varlık olarak çeviremeyiz. Bizi korku-sanatıyla korkutan Drakula'nın kesin zaman-mekân koordinatları yoktur; o yaşamıyor. O halde ne türde özel bir nesnedir?

Önümüzdeki bölümde açıklanıp tanımlanacak olsa da şimdilik korku-sanatının özel nesnesinin, diyelim Drakula'nın, bir düşünce olduğunu söyleyebiliriz. Drakula'nın bizi korku-sanatıyla korkuttuğunu söylemek böyle bir varlığın olasılığını düşünmenin bizi korkuttuğu anlamına gelir. Drakula düşüncesi bizim onun var olduğuna inanmamızı gerektirmez. Burada korku-sanatıyla beni korkutan özel nesne, Drakula düşüncesi benim Drakula düşünüşümün gerçek aksiyonu değil, düşüncemin içeriğidir, bu da demek oluyor ki belli boyutları olan tehditkâr ve katışık bir varlık olan Drakula var olabilir ve bu korkunç şeyleri yapabilir. Drakula düşüncesi, belli bir olası varlığın kavramıdır.[31] Elbette kavram hakkında bu kanıya belli bir kitap, film veya resmin beni Drakula düşüncesiyle eğlenmeye yani beni Drakula gibi belli bir olası varlık kavramına dikkat etmeye çağırdığı için varmışımdır. Drakula kavramının bu tür temsillerinden, Drakula'nın yarattığı korku-sanatının duygusunu aşılayanın, onun tehditkâr ve katışık özellikleri olduğunu anlarız.

Descartes, "Third Meditation"da [Üçüncü Meditasyon] nesnel gerçeklik ve biçimsel gerçeklik arasında bir ayrım yapar. Bir varlığın nesnel gerçekliği o şeyin, onun varlığına dair bir taahhüt içermeyen ideasıdır. Yani tekboynuzlu atın var olduğunu düşünmeden bir tek boynuzlu at düşünebiliriz. Yani o kavramın her anlama gelebildiğini düşünmeksizin tek boynuzlu bir at, örneğin denizgergedanı boynuzu olan bir

[31] Buradaki olasılıkla ilgili birkaç şey söylemek gerekir. Bunu söylerken aklımdaki büyük oranda mantıkî bir olasılıktır ancak burada bazı pürüzler var. Mesela belli korku hikâyelerinde, özellikle de zaman yolculuğu içerenlerde, yalnızca fiziksel olarak imkânsız değil, mantıki olarak da imkânsız olan varlıklarla karşılabiliriz. Bunları doğru bir şekilde ele alabilmek için *görünürde*, mantıki olarak mümkün varlıklardan yani mantiki olasılıkları metin tarafından gizlenmiş varlıklardan bahsetmemiz gerekebilir. Zihnen olasılıklarla eğlenebilme beklentisi kesin olmamakla birlikte Roman Ingarden tarafından keşfedilmiştir, *The Literary Work of Art*, çevirmen G. Grabowicz (Evantson: Northwestern University Press, 1973), ss. 123–24.

at, ideası veya kavramına sahip olabiliriz. Biçimsel gerçekliği olan bir varlık, var demektir yani ideası, var olan bir şey tarafından örneklendirilir. Başka bir deyişle Drakula'nın fiziksel gerçekliğe değil ama nesnel gerçekliğe sahip olduğu söylenebilir. Descartes'ın sözlerini biraz çarpıtarak korku-sanatının özel nesnelerinin, mesela Drakula'larımızın, nesnel gerçeklikler olduğunu (ama fiziksel gerçeklikler değil) söyleyebiliriz.

Bu teoride katışıklık fikrini kullanmak iki farklı tereddüte neden olur. Bu teorimi dinleyen yorumcular bir yandan (çağdaş anlamından ziyade yukarıdaki Kartezyen anlamda) fazla öznel olduğundan öbür yandan da fazla belirsiz olduğundan dert yanar. Bu bölümün kalanında bu itirazları ele alacağım.

Öznellik suçlaması teorideki tiksinme vurgusunun aslında bir yansıtma meselesi olduğu endişesi taşıyor. Şunun gibi bir şeye gidiyor: Carroll tuvalet eğitimi muhtemelen sorunlu geçmiş zarif bir adamdır. Aslında korkunun alımlayıcı tarafından nasıl alımlandığıyla ilgili herhangi bir deneysel araştırma da yapmamıştır. Korkutucu canavarları tiksinç ve katışık bulduğundan haberi yoktur. En iyi ihtimalle iç gözlem yoluyla kendi tepkilerini tanımlayıp bunu diğer herkese aitmiş gibi yansıtıyordur.

Ancak korku-sanatının bileşenlerini birbirinden ayırmak için benimsediğim yöntem, yansıtma suçlamalarının önünü kesecek şekilde tasarlandı. Ben korkuya tepki gösterilmesi *gerektiğinin* varsayıldığı duygusal tepkiyle ilgileniyorum. Alımlayıcının korku eserlerindeki canavarlara tepkilerinin *ideal olarak*, ilgili kurmaca karakterlerin, canavarlara gösterdiği duygusal tepkilerle paralel gidecek ve genelde bunlar tarafından yönlendirilecek şekilde tasarlandığını varsayarak bu noktaya geldim. Bu önvarsayım da korku eserlerinin oluşturmaya çalıştığı duygusal tepkinin kanıtları için eserlerin kendisine bakmamıza olanak sağlar. Korku-sanatı duygusu-

nun bir parçası olarak tiksinme ve katışıklığa odaklanırken sadece iç gözlemlerime bağlı kalmadım. Daha ziyade korku kurmacalarında düzenli olarak tekrarlanan karakter tepkilerindeki ifade ve jestleri kullandım.

Hiçbir alımlayıcı araştırması yapmadığım doğru. Ancak bu, teorinin herhangi bir deneysel temeli olmadığı anlamına gelmiyor. Deneysel temelimi, en çok kurmaca karakterlerin canavarlarla ilk karşılaşmalarının izini sürmek için incelediğim birçok hikâye, oyun, film vb. oluşturuyor. Korku-sanatıyla ilgili hipotezimin, örneğin korku romanlarındaki karakterlerin canavarlara gösterdikleri tepkilerin tasvirine dönüp burada yinelenen korku ve tiksinme gönderilerini (veya güçlü korku ve tiksinme imalarını) kontrol ederek doğrulanabileceğine inanıyorum.

Korku-sanatının katışıklık içermesi gerekip gerekmediği tiksinme ve katışıklık ifadelerinin düzenli olarak yinelenen özellikler olup olmadığı, korku eserleri taranarak açıklanabilir. Üstelik teorimdeki iddiaları daha da sağlamlaştırmanın başka yolları da olabilir. Çünkü bu teori yukarıda ifade edildiği gibi ve aşağıda ele alınacak bazı yapılar anlamında, korku etkisi uyandırmak için kullanılabilir. Yani bu teori korkutucu canavar yaratma reçetesi olarak kullanılabilir. Bu teori elbette kuralların körü körüne uygulanmasıyla sonucun başarısını garantileyen bir algoritma değildir. Ancak çoğumuzun korkunç olduğuna hemfikir olduğu türden kurmaca varlıkların inşası için kullanım kılavuzu olarak kullanılabilir. O halde teorinin korku simülasyonlarına olanak sağlama kapasitesi teorinin yetkinliğini gösterecektir, diyebiliriz.

Yinelemek gerekirse çalışmamın hedefi korku-sanatı eserlerinin oluşturmaya çalıştığı duygusal tepkidir. Bu ne bütün korku eserlerinin bu konuda başarılı olduğu, örneğin *Robot Monster* saçmalığın sınırlarındadır, ne de her alım-

layıcının korktuğunu söyleyeceğim anlamına gelir, burada da canavarların kendilerini tiksindirdiğini reddedip, aksine onlardan hoşlandıklarını iddia eden maço ergenleri düşünebilirsiniz. Korku-sanatı eserlerinin alımlayıcıyla arasındaki gerçek ilişkiyi değil, alımlayıcının korku-sanatı eserine vermesi gerektiği varsayılan, normatif bir ilişkiyi inceliyorum. Korku-sanatı eserinin bir anlamda alımlayıcının ona vermesi gereken uygun tepkiyle ilgili bir dizi talimat çerçevesinde inşa edildiğini kabul ederek bu sonuca varabileceğimize inanıyorum. Bu talimatlar, örneğin korku kurmacalarındaki pozitif insan karakterlerin canavarlara gösterdikleri tepkilerde kendini gösterir. Korku-sanatıyla bizi korkutanın ne olduğunu büyük oranda kurmacanın kendisinden öğreniriz; gerçekten de korku-sanatıyla korkulanın ne olduğuyla ilgili aynı ölçüt, kurmaca insan karakterin tepkilerinin tasviri veya canlandırılışında bulunabilir. Yani onlara karşı vereceğimiz doğru tepkiyi büyük oranda korku eserlerinden öğreniriz.[32] Bu anahtar

[32] Edebiyatta duygu ölçütlerini açıklayıp bize bu ölçütleri öğrettiği düşüncesi Alex Neil tarafından 30 Ekim'de, Kansas City, Missouri'deki American Society for Aesthetics toplantılarında sunulan "Emotion, Learning and Literature" [Duygu, Öğrenme ve Edebiyat] adlı yazısında ortaya atılmıştır. Neil'in iddiası edebiyatın bize dünyayla ilgili, özellikle gündelik duygularımızın dilini nasıl kullanacağımızla ilgili bilgiyi verebileceğine dair ifadesinde ortaya çıkar. Edebiyat bunu karakterlerin tasvirinde, duygusal terimlerin uygulanma kriterlerini örneklendirerek yapar. Benzer şekilde ben de korku-sanatı kriterlerinin bu türün eserlerindeki karakterlerin gösterdikleri tepkilerde bulunabileceğini iddia etmek istiyorum. Alımlayıcılar tepkilerinde ideal olarak bunları model alır. Ancak korku-sanatının bize dünyayı öğrettiğini söylemek istemiyorum; çünkü korku-sanatının gündelik duygularımızı anlattığından kuşkuluyum. Belki de bu sadece korku türü örneklerine baktığımızda karşılaştığımız bir duygudur. Bu, Neil'in genel teorisinin yanlış olduğu anlamına değil, sadece korku-sanatının bunun pek sağlıklı bir örneği olmadığı anlamına geliyor.
Gündelik hayatta korku-sanatı gibi bir şeyin bulunabileceği tek yerin ırkçı bir dil olduğunu söylemek gerekir. Irkçı retorik genelde kurbanlarını ara-bölgede ve katışık olarak çizer. Siyahlar da İrlandalılar da maymun ve insan bileşimi olarak görülmüştür, bkz. *Apes and Angels [Maymunlar ve Melekler],* L. Perry Curtis (Washinton D.C.: Smithsonian Press, 1971).
Başka bir açıdan ise korku türündeki eserlerin, alımlayıcısına nasıl tepki vermesi gerektiğiyle ilgili talimat verdiğine dair fikrim ile edebiyat çalışmalarındaki son

noktayı veya talimatları ortaya dökmek deneysel bir meseledir, öznel bir yansıtma uygulaması değildir.

Yansıtma suçlamasından kurtulsam bile korku-sanatı tanımımda kullandığım katışıklığın hala fazla belirsiz olduğu öne sürülebilir. Bir korku eseri, içindeki canavara açıkça "katışıklık" atfetmiyorsa canavarın metinde katışık sayıldığından nasıl emin olabiliriz? Katışıklık kavramı kullanım açısından halen fazla belirsizdir.

Ama belki de standart olarak katışıklığa gösterilen tepkileri arttıran veya buna neden olan türden nesnelerle ilgili bir şeyler söyleyerek bu konudaki endişeleri giderebilirim. Üstelik bu, korku-sanatı teorimi tanım dünyasından açıklama dünyasına, korku-sanatı kavramının uygulanmasıyla ilgili bir incelemeyi, nedenlerinin incelendiği ileri bir basamağa taşımamı sağlayacaktır.

Mary Douglas klasikleşen *Purity and Danger* [Saflık ve Tehlike] çalışmasında katışıklığa gösterilen tepkileri kültürel sınıflandırma şemalarının çiğnenmesi veya ihlaliyle bağlantılandırır.[33] Örneğin *Leviticus*'ın iğrençliklerini yorumlarsak, şeylerin denizden ıstakoz gibi sürünerek çıkmasının katışık sayılmasının nedeni sürünmenin deniz yaratıklarının değil, kara yaratıklarının tanımlayıcı bir özelliği olmasıdır. Başka bir deyişle ıstakoz bir sınıflandırma hatasıdır ve dolayısıyla katışıktır. Benzer şekilde dört bacaklı bütün kanatlı böcekler tiksindiricidir çünkü dört bacak kara hayvanlarına ait bir özelliktir ama bunlar uçuyor, mesela havada yaşıyorlar.

çalışmaların, bazen göz ardı edilse de, gösterdiği gibi okur ve eser arasında bir çeşit anlaşma olması arasında bağıntı vardır. Anlaşmanın bir maddesi bence alımlayıcının, canavarlara tepkisini karakterlerin örneklendirdiği eleştirel kategorileri model almasıdır. Elbette alımlayıcı anlaşmayı reddedebilir. Özellikle ahmak bir canavar alımlayıcıyı korkutmaktan ziyade güldürebilir. Karakterin tepkisi hikâyenin tamamı değildir. Canavarın yeterli düzeyde korkutucu ve tiksindirici olması gerekir. Değilse alımlayıcı anlaşmayı kabul etmeyebilir.

33 Mary Douglas, *Purity and Danger* (London: Routledge and Kegan Paul, 1966).

Ara-bölgede olan, kültürün kavramsal şemasındaki yerleşik sınıfların sınırlarını aşan şeyler Douglas'a göre katışıktır. Dışkı belli bir düzeye kadar, ben/ben olmayan, içeride/dışarıda, canlı/ölü gibi kategorik zıtlıklar anlamında çiftanlamlıdır, bunun yanında tükürük, kan, gözyaşı, ter, kesilmiş saç, kusmuk, kesilmiş tırnak, et parçası ve benzer şeyler gibi tiksinme uyandırmaya hazır birimler olarak iş görürler. Douglas, Lele'ye uçan sincap diyen kişilerin, uçan sincaplar ne kuş ne de hayvan olarak kesinkes sınıflandırılamadıkları için bunlardan çekindiğini söyler.

Dahası, çürüyüp dökülen nesneler, sınıflarının natamam temsilcileri oldukları için, çamurumsu şeyler de biçimsiz oldukları için kategorik tereddütlere neden olabilir.

Douglas'dan devam edersek burada öncelikle bir *nesne* veya *varlığın* kategorik olarak ara-bölgede, çelişkili, kusurlu veya biçimsiz olduğunda katışık olduğu fikrini yorumlamak istiyorum.[34]Bu özellikler, sınıflandırmanın problemleşmiş olabileceği baskın yöntemlere uygun olarak kendi başlarına bir liste oluşturabilir. Böyle bir liste ne fazla kapsamlı olmalı ne de terimleri birbirini dışarıda bırakmalı. Ancak korku türünün canavarlarını incelemek için yararlı olacağı bir gerçek. Çünkü bunlar biçimsizlik, kusurluluk, kategorik olarak ara-bölgede olmak ve kategorik olarak çelişkililik özellikleriyle öne çıkan varlık veya yaratıklardır. Bu noktada kısa bir envanter işimize yarayacaktır.

Korku türündeki birçok canavar hem canlı hem ölü olduğu için ara-bölgede ve/ya çelişkilidir: hayaletler, zombiler, vampirler, mumyalar, Frankenstein'ın canavarı, Gezgin Melmoth ve diğerleri. Bunlar yakın akrabalar olan canlı ve

[34] "Nesne" ve "varlık" burada belli bazı karşı-örnekleri baştan engellemek için vurgulandı. Kategori hataları ve mantiki paradokslar filozofları korkutsa da normalde katışık sayılmazlar. Ancak "nesneler ve varlıklar"ın bölgesine de ait değillerdir. Korku-sanatını inceleme amacıyla katışıklık bağlamında değerlendirilecek nesneler bölgesi *varlıklardır*. Mesela canavarlar gerçekten de özel türde varlıklardır.

cansızın birleştiği canavarımsı varlıklardır: perili evler, kendi kötücül iradeleri olan robotlar ve King'in *Christine*'indeki araba bunlara örnektir. Ayrıca birçok canavar farklı türleri birbirine katar: kurtadamlar, insansı böcekler, insansı sürüngenler ve Dr. Moreau'nun adasının sakinleri.[35]

Veya Lovecraft'ın "The Dunwich Horror" hikayesinden alınan aşağıdaki tasvirlerde türlerin nasıl birbirine girdiğine bakalım: "Bir ahırdan büyük... tamamı solucan gibi kıvrılan halatlardan ibaret... gövde kısmı gördüğüm her şeyden büyük bir tür tavuk yumurtası gibi, adım attıkça yarı yarıya kapanan, bir düzineden fazla fıçı gibi ayakları var. .. hiç sert bir yeri yok, pelte gibi bir şey, bir sürü kıvır kıvır kıvrılan urgan bir araya getirilmiş... kocaman, pörtlek gözler... her tarafından çıkan on, belki yirmi tane ağız ya da hortum, hepsi soba borusu gibi kocaman, hareket ettikçe açılıp kapanıyorlar... bir tür maviye ya da pembeye çalan halkalı külrengi şeyler... *Aman Tanrım - tepesindeki bu yarım surat*!..." ve *"Aman Tanrım, o yarım surat - tepesindeki o yarım surat ... kıpkırmızı gözleri, kıvır kıvır albino saçları ve tıpkı Whateley'lerinki gibi çenesi olmayan o surat... O bir ahtapottu, bir kafadanbacaklıydı, bir çeşit örümcekti ama tepesinde neredeyse bir insan suratı vardı ve aynı Büyücü Whateley'ye benziyordu, ama ondan kat be kat büyüktü..."*

Howard Hawks'un klasiği, *The Thing* [Şey] kitabındaki yaratık zeki, iki bacaklı kızıl bir kan emicidir. Yani ara-bölgededir. Aslında bu yaratıklara sık sık "o (şey)" ve "onlar (o şeyler)" zamirleriyle gönderide bulunmak mevcut kategorilerimizle sınıflandırılamayacaklarına işaret eder.[36] Üstelik bu

---

[35] Güzel sanatlar bağlamında Sibylle Ruppert, *The Third Sex* adlı dehşet veren karakalem çalışmasında farklı türleri bir araya getirir. Bu açıdan ayrıca bkz. Lucas Samaras, *Photo-transformation.* H.R. Giger'ın eseri kategorik zıtlardan yalnızca organik ve mekaniği değil, içerisi ve dışarısını da birleştirir.

[36] Şu film isimlerini bir bakalım: *It Came From Outer Space [Uzaydan Geldi], It Came From Beneath the Sea [Denizin Altından geldi], It! The Terror From Beyond*

yorum korku türündeki, tasvir edilemez veya kavranamaz olduğu söylenen canavarların sık kullanımıyla desteklenir. Daha önce Stevenson ve Lovecraft'tan verdiğimiz örnekleri veya *The Creeping Unknown* [Ürpertici Bilinmeyen] gibi film adlarını hatırlayalım: ancak Frankenstein'ın yaratığı zaman zaman "isimsiz canavar" olarak anılır. Konu yine aynı yere geliyor, bu canavarlar ne karakterlerin ne de okurun kavramsal şemasına uymaktadır.

Korkunç canavarlar genelde normalden farklı olanların karışımından oluşur. Şeytanın sahiplendiği karakterler genelde kategorik olarak ayrı iki bireyin, sahiplenilen ve sahiplenen, birbiri üzerine binmesinden oluşur ve genelde şeytan olan ikincisi de kategorik olarak kötü figürdür (örneğin keçi-tanrı). Stevenson'ın en meşhur canavarı, Jekyll ve Hyde olmak üzere iki adamdan oluşur. Hyde, onu tam bir insan olmaktan alıkoyan maymumsu yönüdür.[37] Kurtadamlar insan ve kurt karışımı iken diğer türde şekil-değiştirenler insan ve başka türlerin birleşimidir. King'in *It* [O] kitabındaki canavar daha büyük bir güce sahip, kategorik olarak çelişkili bir yaratıktır. Çünkü hâlihazırda kategorik olarak kötü olan herhangi bir canava-

---

Space [Uzaylı dehşet], It Conquered The World [Dünyayı İşgal Etti], It's Alive [(O) Canlı], It Lives Again [(O)Hala Yaşıyor], Them! [Onlar!], ve *They[Onlar]. The Thing [Şey], The Swamp Thing [Yapışkan Şey], The Creature from the Black Lagoon [Kara Göldeki Yaratık], Terror Out of the Sky [Gökten Gelen dehşet], Monster [Canavar], Monster from Green Hell [Yeşil Cehennemden Gelen Canavar], Monster from a Prehistoric Planet [Tarih Öncesindeki Gezegenden Gelen Canavar],Monster on the Campus[Canavar Kampüste], Monster from the Surf [Dalgadaki Canavar], Monster of Piedras Blancas[Piedra Blancas'nın Canavarı], The Monster That Challenged the World [Dünyaya Meydan Okuyan Canavar]* gibi başlıkların hepsi kendi tarzında korkunç varlıkları tam olarak etiketleyecek uygun dilsel kategorilerden yoksun olma konusunu dile getiriyor. Öne çıkan birçok vakada yapabileceğimiz en iyi şey canavarı mekânda konumlandırmak olacaktır (örneğin Piedras Blancas'taki gibi).

37 John Barrymore'un 1920 *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* versiyonunda Hyde'ın görünümü insan ve örümcek arasında olduğunu anlatacak şekilde tasarlanmıştı. James B. Twitchell'in incelemesi için bkz. *Dreadful Pleasures: An Anatomy of Modern Horror* (New York: Oxford University Press, 1985), ss. 245–246.

ra dönüşebilen bir canavardır. Ve elbette, mesela Meksiko City'yi yiyebilecek büyüklükteki bir akrep gibi, bazı canavarlar yaratıkların büyütülmüş hali ve kültürel olarak daha önceden de ara-bölgede ve katışık olarak görülen sürünen şeylerdir.

Kategorik kusurluluk ayrıca korku canavarlarının standart bir özelliğidir; hayalet ve zombiler genelde gözleri, kolları, bacakları veya derileri olmadan veya çürümenin ileri bir düzeyindeyken gelirler. Aynı şekilde de Maupassant'ın "The Hand" [El] ve "The Withered Hand" [Solgun El], Le Fanu'nun "The Narrative of a Ghost of a Hand" [Bir El Hayaletinin Hikayesi], Golding'in "The Call of the Hand" [Elin Çağrısı], Conan Doyle'un "The Brown Hand" [Kahverengi El] Nerval'in "The Enchanted Hand" [Efsunlu El], Dreiser'ın "The Hand" [El] William Harvey'nin "The Beast With Five Fingers" [Beş Parmaklı Canavar] ve diğerlerindeki gibi kopmuş beden parçaları, kopmuş kafalar ve özellikle eller, kullanışlı canavarlardır. Ekranlar için defalarca filmi çekilen Curt Siodmak'ın *Donovan's Brain* [Donovan'ın Beyni] romanındaki canavar, fıçıdaki bir beyin iken *Fiend Without a Face* [Yüzü Olmayan Şeytan] filmindeki canavarlar spinal kanallarını kuyruk olarak kullanan beyinlerdir.

Canavar organizmalarındaki buharlaşma veya pelteliğin yinelenme oranı, biçimsizlik düşüncesinin korkutucu katışıklığa uygulanabildiğini kanıtlar. Lovecraft ve zaman zaman Straub gibi bazı korku yazarlarının yazma stili belirsiz, telkin edici ve genelde tam gelişmemiş canavar tasvirleriyle bir biçimsizlik izlenimi bırakır. Gerçekten de çoğu canavar kelimenin tam anlamıyla biçimsizdir: King'in "The Raft" [Sal] öyküsündeki insan yiyen petrol tabakası, James Herbert'ın *The Fog* [Sis] ve *The Dark* [Karanlık] Matthew Phipps Shiel'in *The Purple Cloud* [Mor Bulut], Joseph Payne Brennan'ın novellası "Slime" [Salgı], Kate Wilhelm ve Ted Tho-

mas'ın *The Clone*'undaki [Klon] şeytanî varlıklar ve *The Blob* [Leke] (her iki versiyonu) ve *The Stuff* [Şey] gibi filmlerdeki canavarlar buna örnektir.[38]

Öyleyse Douglas'ın gözlemleri sayesinde benim korku-sanatı tanımımdaki katışıklık belirsizliği biraz da olsa dağılacaktır. Bu gözlemler katışıklığı tanımlamak için temel bir kılavuz olabilecekleri gibi onu daha iyi anlayabilmek için paradigmatik örnekler olarak kullanılabilirler. Üstelik Douglas'ın katışıklık teorisi korku yazarları tarafından hikâyelerindeki canavarların bazı ilgili özelliklerini tanımlamak için kullanılabilir. Yani korkuyla ilgilenen bir düşünür bir korku hikâyesindeki belli bir canavarın hangi açılardan kategorik olarak ara-bölgede, çelişkili (Douglasvari anlamda), kusurlu ve/ya biçimsiz olduğunu sorgulayabilir. Dahası bu özellikler korku-sanatında, duyguyu uyandırmayla görevli katışıklık tepkisinin nedensel yapısının can alıcı bir kısmını oluştururlar. Onu tetikleyen şeyin parçalarıdırlar. Bu, diğer şeylerin yanı sıra Drakula'nın kategorik olarak ara-bölgede olduğunu kavradığımız ve ardından buna bağlı olarak korku-sanatıyla tepki verdiğimiz anlamına gelmiyor. Daha ziyade biz tam olarak farkında olmasak da X canavarının kategorik olarak ara-bölgede olması bizde katışıklık hissine neden olur. [39]

---

[38] Teorim bağlamında tam olarak korku imgeleri sayılmasalar da Francis Bacon'ın resimleri genelde korkutucu tasvirleri anımsatır çünkü neredeyse *biçimsiz* insan eti yığınlarıyla doludurlar. Bkz. Francis Bacon, *Lying Figure With A Hypodermic Syringe*.

[39] Julie Kristeva da *Powers of Horror: An Essay on Abjection [Korkunun Güçleri: Dışlama Üzerine Bir Makale]* (New York: Columbia University Press, 1982) eserinde korkuyu ele alırken Douglas'ın kitabından faydalanır. Ancak Douglas'ın kitabının konusu bu kitabın konusuyla tam örtüşmez. Bu kitap korku-sanatı türüyle çok az ilgilenir; Kristeva'nın teorisi muhtemelen başka şeyleri olduğu kadar bunu da kapsamak üzerinedir. Ona göre korku ve tiksinme, soyut bir kadın (özellikle de anne bedeni) kavramıyla ilişkilendirdiği ve bilmemiz gerektiğini düşündüğü metafiziksel öğeler gibidir. Kristeva'nın salınımlarının anlaşılır olup olmadığını bile bilmiyorum ancak projesi, sonuçta muhtemelen bu soruşturmadan çok daha geniş kapsamlı olsa da onları incelemeyi sürdüreceğim.

Buna ek olarak Douglas'ın katışıklık incelemesinde kategorik şemalara yaptığı vurgu katışık canavarlarımızın sürekli "doğaya aykırı" şekilde tasvir edilmesine bir açıklama getirebilmek için bize yol gösterir. Bu canavarlar belli bir kültürün kavramsal doğallık şemasına göre anormaldirler. Şemaya uymazlar; şemanın dışına taşarlar. Dolayısıyla canavarlar fiziksel olarak tehditkâr değildir; bilişsel olarak tehditkârdırlar. İnsan aklını tehdit ederler.[40]Şüphesiz yalnızca korkutucu canavarların imkânsız sayılması değil, ayrıca onlarla karşılaşanları genelde deli, çılgın, dengesiz vb kılması bu bilişsel tehdidin sonuçlarıdır.[41] Çünkü bu tür canavarlar bir anlamda bir kültürün düşünme şeklinin temellerine meydan okur.

Douglas'ın katışıklık teorisi, korkuyla ilgili sık sık karşılaştığımız bir bulmacayı çözmemize de yardımcı olabilir. Genelde çok da güçlü görünmeyen korku yaratıklarının, yetişkin bir insanın dizlerinin bağının çözülmesine nasıl neden olduğu ilginç bir konudur. Sendeleyerek yürüyen bir zombinin veya kesik bir elin, altı yaşındaki bir çocuğun bile hakkından gelecek güce sahip olması imkansız gibi gelir. Ancak durdurulamazmış gibi sunulurlar ve bu da alımlayıcıya psikolojik olarak mantıklı gelir. Bunu da Douglas'ın, kültürel olarak katışık sayılan nesnelerin genellikle büyülü güçlerle donatıldığı ve sonuç olarak ritüellerde sık sık bunlara başvu-

[40] Bu noktada bu bölümün girişinde sunduğum ayrımları göz önüne alarak masallardaki canavarların ne hikâyede onlarla karşılaşan insan karakterlerinde ne de okurlarında korku tepkileri uyandırmamasının nedeni sorgulanabilir. Bu yaratıklar kategorik ihlal değil midir? Bana bu bulmacanın olası üç cevabı var gibi geliyor ancak hangisini tercih edeceğimden emin değilim. Birincisi bu yaratıkların masal ve mitlerde kategorik ihlal olmadıkları savunulabilir. İkinci olarak masalların "Bir varmış bir yokmuş" gibi formüllerle başlamasını dikkate alabiliriz. Bu da belki de *egemen* kategorik şemaların kurallarına uyma zorunluluğunu bertaraf etmeye yarıyordur. Son olarak da kategorik ihlal, katışıklığın yalnızca birkaç zorunlu koşulundan biridir. Eğer böyleyse diğer koşulların incelenmesi korkutucu canavarların katışıkken neden masal canavarlarının katışık olmadığını gösterebilir.

[41] Korkutucu bir canavarın görüntüsünün kendisi bile öldürücü olabilir. Bkz. Arthur Machen, "The Great God Pan" [Büyük Pan Tanrısı].

rulduğu iddiasına bakarak açıklayabiliriz. Buna bağlı olarak korku eserlerindeki canavarlar da benzer bir şekilde katışıklıkları sayesinde müthiş güçlerle donatılmış olabilir.

Ayrıca korku hikâyelerinin geçtiği coğrafyalarda canavarların kökleri genelde kayıp kıtalar ve uzaya kadar uzanır. Canavar bazen de denizin veya yerin altından gelir. Yani canavarlar insan dünyasına yabancı ve/ya bilinmeyen yerlerin yerlisidir. Başka şekilde söylersek canavarlar marjinal, gizli, terk edilmiş yerlerden gelir: mezarlıklar, terk edilmiş kule ve zindanlar, lağımlar veya eski evler; yani sıradan toplumsal ilişkilerin kurulduğu yerlerin dışında veya bilinmeyen muhitlere aittirler. Yukarıdaki teoriye göre korkunun coğrafyasını, bizi korkutan şeyin kültürel kategorilerin *dışında* kaldığı ve zorunlu olarak bilinemez olduğu fikrinin uzamsallaştırılmış veya yazınsallaştırılmış hali olarak yorumlamak işten bile değildir[42] Geliştirdiğim korku-sanatı teorisinin temelinde daha derin bir ilkeler dizisi bulunmuyor. Bunun sağlamasını şu şekilde yapabiliriz: Yukarıdaki korku-sanatının doğasıyla ilgili tanım ile aşağıda geliştirilecek olan fizyon/füzyon modeline göre katışıklık hissini uyandırdığı söylenen yapıların kısmî tipolojisini alırız, ardından bunların korku eserlerine özgü canavar-

[42] Sigmund Freud ünlü, "The Uncanny" [Esrarengiz] makalesinde bu terimle ilişkili Almanca kavramın bilindik görme şekillerimize genelde yabancı, gizli, bastırılmış, örtük ve kapalı gelenin açıklama, ifşa veya gün ışığına çıkması anlamına işaret eder. Bu görüş, en azından minimal bir açıdan, korku-sanatı üretiminde kategorik ihlalin önemi düşüncesine tekabül eder. Korkutucu canavar kültürel şemamıza uymayandır ve bu kategoriler bir anlamda bu tür canavarların temsil ettiği olasılık çeşitlerinin tanınmasını dışlar ve hatta belki de engeller. Ancak konuyu bu şekilde ifade ederken rahat olmadığımı kabul etmek zorundayım. Çünkü bana öyle geliyor ki kültürel kategorilerimiz korkutucu yaratıkların temsil ettiği kavramsal olasılık çeşitlerini baskılamak, gizlemek veya zaptetmekten ziyade gözardı eder. Şüphesiz bastırılanın geri dönüşü fikri korkuda kullanışlıdır; asıl soru her korku-sanatı tezahüründe kapsamlı olarak uygulanıp uygulanamayacağıdır. Bana öyle gelmiyor. Ancak bastırma konusu ve burada ileri sürülen ilgili teori ve aksi psikanalitik teoriler bu kitabın daha sonraki bölümlerinde işlenecek. Freud'un makalesi için bkz. *Studies in Parapsychology,* ed. Philip Rieff (New York: Collier Books, 1963), ss. 19–62

lara gösterdiğimiz tepkilere uyup uymadığına bakabiliriz. Bu hipotezler benim araştırmamda buraya kadar değerli olduklarını göstermiştir. Üstelik bu hipotezlerin, eğitimini aldığım yöntemden daha incelikli denemeler için kıymetli veriler olduğu söylenebilir: yani tanım belki de toplumsal psikologlar tarafından sınanabilir. Dahası korkunun bu tanımı, katışıklık tartışması ve fizyon/füzyon modeli yazarlar, film yapımcıları ve diğer sanatçılar tarafından korkutucu imgeler yaratmak için kullanılabilir. Teorinin canavar yapımı veya simülasyonu konusunda bir rehber olarak kullanılması, teorinin kapsayıcılığının da sağlaması olacaktır.

Korku-Sanatı tanımına Karşı Diğer İtirazlar ve Karşı-Örnekler

Korku-sanatının duygusal bir durum olduğunu söyledim. Bu duygusal durum içinde, aslında bir kurmaca veya imgenin sunduğu detaylar bağlamındaki bir canavar düşüncesinin, ki bu düşünce canavarın tehditkar ve katışık olduğununun kavranışını da kapsar, neden olduğu sıradan olmayan bir fiziksel ajitasyon durumu vardır. Canavarı düşünen alımlayıcının tepkisi, eylemlerine dikkat ettikleri kurmaca insan karakterlerinin tepkileriyle yönlendirilir. Alımlayıcı, aynı anlatılan karakterler gibi, canavar türü şeylerle fiziksel temastan kaçınmak isteyebilir. Burada canavarlar egemen bilimsel paradigmaya göre artık var olduğuna inanılmayan herhangi bir varlık olarak tanımlanmaktadır.

Bu korku-sanatı açıklamasının bilişsel-eleştirel bir duygular teorisine bağımlı olduğu açıktır. Bu tür teorilere yönelik olarak elbette karşı-örnekler sunulacaktır. Örneğin dans ederken duygusal bir durumda olduğumuz ve bunun bilişsel ve eleştirel bir meseleden ziyade bir ritim ve fizyoloji meselesi

olduğu söylenebilir. Dans ederken bir duygusal bir durum içindeysek o zaman bunun da durumla ilgili eleştirimizle ilgisi olması gerektiğini söylemek istiyorum: örneğin yıldönümü veya bir kutlamadaki yaptığımız dansın anlamıyla ilgili yargımız; partnerimizle bağımız, daha geniş bir dansçı kitlesi, izleyicilerimiz, mekânda bulunan müzisyenler veya hatta müziğin kendisi ile ilgili yargılarımız. Ya da yargımız tamamen kendimizle, iyi dans edebildiğimizle ilgili değerlendirmemizden veya eşgüdümlü veya aktif olmamızdan gelen neşeyle ilgilidir. Örneğin dans etmeyi iyi durumda olduğumuzun bir işareti olarak görmek. Yani dans ederken duygusal bir durumda olmamızı çeşitli eleştirel düşüncelere dayandırabiliriz. Herhangi bir uyarıcı olmadan ritme uyarak transvari bir durumda dans etmek bana duygusal bir durummuş gibi gelmiyor.

Ancak bu konuda yanılıyor olsam bile bu tür karşı-örnekler duygularla ilgili olarak bilişsel/eleştirel durumlar bulunmadığını göstermeye yeterliymiş gibi görünmüyorlar. Başarılı olsalar bile sadece hiçbir duygusal durumun eleştirel-bilişsel olmadığını kanıtlayabilirlerdi. Bu da bazı duygusal durumların bilişsel-eleştirel türde olabileceği ihtimaline imkân tanırdı. Ve ben de o zaman yine korku-sanatının bunlardan biri olduğunu söylerdim.

Bu hamleye verilecek cevap da varsayımsal dans duygusu gibi şokun ritmik bir şekilde uyarılan, eleştirel olmayan bir duygu olduğunu ve korku-sanatının gerçekten de bir şok türü olduğudur. Şokun genelde, özellikle de tiyatro ve sinemada korku-sanatına içkin olduğunu inkâr etmek istemiyorum. Canavar görünmeden hemen önce müzik yükselir ve bu genelde ürkütücü bir müziktir, "hiç yok"tan hızlı bir hareket başlar. Ira Levin'in korku türünde olmayan *Deathtrap* oyununun ilk perdesinin sonunda, öldüğü varsayılan hevesli yazarın, oturma odasına daldığı ve karısının kalp krizi geçirmesine

neden olduğu sahneyi düşünün. Koltuklarımızda zıplar hatta belki de çığlık atarız. Söz konusu kurmaca korku türünde olsaydı canavarı gördüğümüzde geçirdiğimiz şok yüzünden attığımız çığlık büyüyüp korku çığlığına dönüşürdü. Bu, herkesin bildiği bir korkutma taktiğidir.

Ancak korku bu türden bir şoka indirgenemez. Çünkü bu teknik, karanlıktan aniden çıkan silahlı adamı gördüğümüzde dehşete düşmediğimiz gizem ve gerilim (*Deathtrap* gibi) türünde de bulunur. Bu şok çeşidi bana hiç de duygusalmış gibi gelmiyor, daha çok canavar zanaatkarlarının korku sanatını tetiklemesiyle bağlantılı bir reflekstir. Ve bu anlamda, refleks anlamında şok geçirmeden de korku-sanatının hissedilebileceğini vurgulamak gerekiyor.[43]

Kimi teorisyen duygulara bilişsel-eleştirel yaklaşımı, bir nesne gerektirdiği ve nevrasteni gibi nesnesi olmayan duygular da olduğu için bunun genel bir duygu teorisi olamayacağını savunarak eleştirir. Bu, bilişsel-eleştirel teorilerin kapsamlılığına bir itirazdır ancak yine de teori her duyguya olmasa da korku-sanatına uygulanabilir. Korkunun bu sınıflandırılmasında nesnesiz duygu teorisini dengeye oturtmak ya bütün duyguların ya da korku-sanatının nesnesiz olduğunu göstermeyi gerektirir. Ancak bunu da henüz kimse başaramamıştır. [44]

---

[43] Yukarıdaki iki paragraftaki karşı-örnekleri, onları 1986'da Astoria, Queens'teki Museum of the Moving Picture'daki felsefe ve film konulu bir sempozyumda dikkatime sunan Ed Leites'e borçluyum.

[44] Yakın zamanda Cheshire Calhoun, inançların duyguların bileşenleri olduğunu reddederek bilişsel duygu fikrine karşı çıkmıştır. İnançların yerine "…dünyayı, hakkında konuşmamız gereken *deneyimler* olarak görmeyi" savunmuştur. Calhoun'un haklı olduğunu düşünmesem de bu kitabın etkileri sorun çıkaracaktır. "Olarak görme" dilinde gözlemcinin korkutucu canavarlara ilişkin inançları ve/ya düşünceleriyle ilgili söylediklerimi yeniden biçimlendirmekte bir sorun görmüyorum. Diğer yandan "olarak görme" deneyimini duyguların bileşeni olarak savunarak Calhoun'un bilişsel olmaktan vazgeçmiş olduğuna da tam olarak ikna olamıyorum; "olarak görme" bana makul bir bilme görüşündeki bir bilme gibi ge-

Korku-sanatına ilişkin pozisyonum duygunun, çağdaş bilimde yeri olmayan yaratıklar olan canavarlara odaklanmasını gerektirir. Ama bu, başkalarının, teorinin çok sınırlı olduğunu söylemesine neden olacaktır. *Orca* ve *Jaws* serisi gibi filmler, Gaston Leroux'nun *The Phantom of the Opera*'sı ve John Farris'in *Nightfall*'u gibi romanları korku-sanatı örnekleri değil midir? Ama bu eserlerde canavarlar zorunlu olarak mı vardır? *Jaws* filmlerinde köpek balıkları, üstelik çok büyük olanlarından vardır; bahsedilen romanlardaki kötü adamlar, çağdaş bilimin de hâlihazırda tanıdığı bir olgu olarak psikopat olsa da insandırlar.

Bu tür karşı-örneklerdeki büyük bir sorun, kötü karakterlerin sözde gündelik hayatımızdan olmasına rağmen içinde yaşadıkları kurmacadaki sunumlarının, onları etkin fantastik varlıklara dönüştürmesidir. Sözde balinalar, köpekbalıkları ve insanlar, yaşayan varlıklar olduklarına inanılamayacak düzeyin de üstünde güce ve özelliklere sabiptir. Tıbbi sorunları şiddetli hiperaktivitesiyle uyuşmayan, Phantom of the Opera olarak bilinen Erik zaman zaman görünmezlik ve her şeyi bilme gibi güçler sergiler. İstediği her yerde olabilme gücü vardır. Elbette birçok kurmaca karakterin abartılı özellikleri vardır. Ancak Phantom'ın abartılı özellikleri açıkça dehşet verici türde doğaüstü bir etki yaratır. Bir hayalet ve ceset olarak tasvir edilir ve büyülü görünür, açıklanamayan beceriler sergiler.

Benzer şekilde *Nightfall*'daki psikopat Angel doğanın durdurulamaz, dilsiz ve acımasız gücü olarak resmedilir. İnsan olmadığı söylenir. Ayrıldığı karısı Anita karakteri "Angel o kadar büyük değil ama gerçek bir insan da değil. Onun ne olduğunu bilmiyorum." der. Anita'nın, kocasının diğer bir-

liyor. Bkz. *What is an Emotion*? [Duygu Nedir?], ed. Cheshire Calhoun ve Robert Solomon (New York: Oxford University Press, 1984), ss. 327–342 "Cognitive Emotions?" içinde [Bilişsel Duygular].

çok canavar gibi metaforik anlamda bir canavar olduğunu söylemeye niyeti yoktur, insanların kendisini, kelimenin en yalın haliyle anlamasını ister. *Nightfall* gibi bir romanın korku türünde sınıflandırılmaya çalışılmasının nedeni bence alıntılanan cümle bir yana, inatçılığı, esrarengizliği ve güçlerinin tasvir edilme şeklinin, bizi, Angel'ın retorik olarak insandışı bir yaratık olduğuna inandırmasıdır. Benzer gözlemler Orca gibi yaratıklar için de yapılabilir. Bu, insanlara saldıran, benzin ve benzin pompaları arasındaki ilişkiyi kavrayan ve bu çıkarımı ve diğer gözlemleri sayesinde bir limanı ateşe verebilen bir balinadır. Aynı şekilde *Jaws* serisindeki köpekbalıkları köpekbalığı olmak için fazla zeki ve yaratıcı iken son bölümdeki yaratık Orca, türünün zihinsel yeteneklerinin üstündedir, uzun vadeli intikam planları yapabilmektedir. Gerçekten de bu filmlerdeki köpekbalıkları bir yılda bütün dünyada gerçekte yaşanabilecek köpek balıkları ölümlerinin hepsini bir yaz mevsiminde gerçekleştirmektedir. Bunlar deniz biyolojisine ait yaratıklar değil, fantazidirler.

Genelde korku türünde sınıflandırmaya eğilimli olduğumuz film ve romanlardaki kötü yaratıklar gerçek varlıklar sınıfındanmış gibi görünse de sunumlarındaki tavra kısaca göz attığımızda genelde doğaüstü varlıklar olduklarını görürüz: Curtis Harrington'ın aynı adlı filmindeki katil arılar Gloria Swanson'ı kraliçeleri yapmışlar, Martin Cruz Smith'in romanı *Nightwing*'de vampir yarasalar okurun ciddiye alması beklenen apokaliptik Hopi efsaneleri ve kehanetleriyle bağlantılıdır; bu romanın son sayfalarında yanan yarasaların dumanı, kahraman Youngman'le konuşan dev bir hayalete dönüşür.

Öte yandan King'in *Cujo* kitabına adını veren köpek sadece bir köpek değildir ve bu da beni korkuyla ilgisi olmasa da kitabın, türünün safkan bir örneği olmadığını söylemeye

itiyor. Kitap korkudan ziyade daha muğlak olan endişe veya gerilim sanatı kategorisine girer. Elbette bu, King'in değerlendirmesi değildir. Çünkü kullandığım anlamıyla korku kavramı kuralcı olmaktan ziyade tanımlayıcıdır.

Ancak yukarıda belirttiğim belli başlı karşı-örnekleri bertaraf edebilmiş olsam da bu bir korku-sanatı tanımı bulma girişimi ve bunu karşı-örneklerle değerlendirmem halen birçok okura yeterli gelmeyebilir. Korku-sanatının bir dizi zorunlu ve yeterli koşullar bağlamında tanımlanabilecek türden bir şey olmadığı düşünülebilir. Korku-sanatı doğal değil, inşa edilen bir tür, yani doğal bir olgudan ziyade sanatsal bir tür olduğu müddetçe önerdiğim türde katı bir tanımın hep yeterince hassas olmadığı iddia edilebilir. Daha çok bulanık ve belki de genişleyen sınırları olan bir kavramdır. Kavram, hükmen mağlup olanlar dışında türe ait olup olmadığı karar verilemeyen, sayısız sınırda vakayı destekler.

Yine de korku bu denli açık bir kavram olsa da kavramı, zorunlu ve yeterli koşullar bağlamında bir çerçeveye oturtma girişimleri öncelikle türü anlamak için faydalıdır. Korku-sanatını komşularından kesin bir çizgiyle ayırmak, sınırları akışkan olduğu için doğru olmayabilir. Ancak burada önerilene benzer şekilde, paradigmatik vakalarda bilinenlere dayanarak oluşturulan bir teori yalnızca korkunun kendisinin değil, rakip akrabalarının da kavranışına katkıda bulunmalıdır.[45]

Önerilen korku teorisi, sınırları belli bir bölgeyi gösteremese de en azından temel veya öz korku-sanatı örneklerinin net bir resmini ortaya koymaktadır. Teorinin karşısına, konumlandıramadığı karşı-örnekler çıkması da teorinin

[45] Aynı şekilde bu korku teorisini tartışmaya teşvik etme ve daha çok kanıt (teoriye karşı olsa bile) bulma adına direncini arttırmak da ayrıca faydalı olacaktır. Yani güçlü varsayımlar baştan ortaya koyulursa korku-sanatı çalışmasında ilerleme, sonunda yanlışlanacak olsa bile ilerlemedir.

sonunu getirmeyecektir. O zaman da bu karşı örneklerin değerlendirilmesi gerektiğiyle ilgili sezgilerin ortaya çıkışını aydınlattığı için işimize yarayacaktır.

Hitchcock'un *Psycho*'suna [Sapık] bakalım. Birçok kişi filmin korku türüne ait olduğunu iddia edebilir. Ancak benim teorime göre Norman Bates bir canavar olmadığı için bu bir korku filmi değildir. Bilimin onayladığı türden bir varlık, bir şizofrendir (ancak film yalnızca kendi kendini kandırdığını söyler). Ancak *Psycho* birçok nedenle birçok kişiye bir korku filmi gibi gelir. Eski karanlık bir ev imgelemi ve ilginç koridorlar görürüz. Hikâye yalnız bir kadının ortaya çıkışıyla cinsel taciz, cinayet ve ensest güçlerin zincirinden boşaldığı, ana yoldan uzakta, tenha bir yerde geçer. Keza anlatı yapıları (örneğin kötü yaratığın nihai ifşasına kadar hikâyenin tırmanması), şok taktikleri (ani hareketler ve Bernard Herrmann'ın sinir bozucu, çığlık benzeri tınıları), görüntüler (örneğin iskelet) ve hatta ışıklandırma korku filmi işaretleridir. Bunca eşleşmeye rağmen bu filmin korku filmi örneği olduğunu reddetme töreninde tek başıma dikilmiş olabilir miyim ?

Belki de. Teorimin öğreticiliği açısından daha ilginç yanı, izleyicilerin *Psycho*'yu bir korku filmi olduğunu düşünmeye can atmasını, bu temelde açıklayabilecek olmamdır. Norman Bates teknik anlamda bir canavar olmasa da ortaya koyduğum temel korku-sanatı özelliklerine yaklaşır. Kasap bıçağı olan bir delinin tehditkârlığının yorumlanmaya ihtiyacı yoktur. Ne var ki Norman Bates akıl hastalığı sayesinde korku-sanatının çekirdek kavramı olan katışık varlıklara benzer.

Nor-man[46]: ne erkek ne kadındır, her ikisidir. Oğul ve annedir. Hem canlı hem ölüdür. Hem kurbandır hem de kurban eden. Bir kişinin içindeki iki kişidir. Yani anormaldir

[46] "Ne de adam"

çünkü ara-bölgededir. Norman örneğinde bu durum biyolojiden ziyade psikolojinin alanıdır. Ancak katışıklığın güçlü bir ikonudur ki bu yüzden yorumcuların nihayetinde *Psycho*'yu bir korku filmi olarak sınıflandırma eğilimini anlıyorum. Çekirdek bir korku-sanatı teorisi geliştirerek kendimizi, insanları kendisini korku figürleriyle aynı sınıfa sokmaya neden olan Norman Bates gibi figürlerin can alıcı özelliklerini tanımlayacak bir konumda buluruz. *Psycho*'yu korku filmi sayıp saymamak öyle ya da böyle bir karar meseledir. Ancak önemli örneklerden bir korku tanımı geliştirerek Norman Bates gibi figürlerin, insanları o filmi, nasıl korkutucu olarak sınıflandırmaya teşvik ettiğini açıklayacak bir mevki edinebiliriz. Yani elimizde bir çekirdek korku teorisi olması bize avantaj sağlar.

Bu çekirdek korku teorisinin açıklayıcı avantajı tuhaf örnekleri ele alabilme kapasitesiyle de somutlaştırılabilir. Yeni bir örnek David Cronenberg'in yeniden çektiği *The Fly*'dır. Güzel ve Çirkin efsanesinin belki de en yapış yapış versiyonudur. Bu filmde bir korku filminin, canavar dâhil olmak üzere bütün tuzakları vardır. Ancak filmi değerlendirmeden korku filmi olarak sınıflandırmak çok da sağduyulu olmayacaktır. Bu filmle filmin, türün kalanıyla arasındaki temel bir farkı ihmal etmiş oluruz. Burada sunulan korku teorisi bu farkı açıklayabilir.

Bu filmdeki sinek figürü çok açık bir şekilde katışıktır. Grotesk bir insan/böcek olmasının yanı sıra davranışları da iğrençtir. Yiyeceğini kusmaya benzer bir şekilde dışarıda sindirir. Korkutucu nesnenin ta kendisi gibi göründüğü halde filmin çoğunda öyle değildir. Neden?

Korkutucu nesne tehdit ve katışıklığın bir bileşimidir. Ancak filmin büyük kısmında sinek canavarı tehditkâr değildir. Daha önce belirttiğimiz gibi sineğe verilecek tepkiyle ilgili bize ipucu veren bir kız arkadaş vardır ve bu kız da en azından filmin

sonuna kadar sinek tarafından tehdit edilmez. Kız daha ziyade kendisine yönelen ilginin devamını sağlar. Benzer bir şekilde filmin çoğunda izleyici, kız arkadaş vasıtasıyla sineğe karşı şefkat ve özenle dolu bir tiksinme karışım duyguyla tepki gösterir. Sonuç bölümünde sinek, ilgilenen herkes için bir tehdit olduğunda durum değişir. Filmin çoğunu kaplayan bu can alıcı etki, teorimize göre kız arkadaşın sineğe güvenmesine bağlı olarak yaratığın korkutucu olmayacak şekilde sunulmasıyla açıklanabilir. Kız, tıpkı bizim gibi, adamın hastalığından bariz bir şekilde tiksinmektedir, ancak ona olan ilgisi bunu aşmaya çalışmasına neden olur ve bence ideal izleyici de aynısını yapar. [47]

Son zamanların, eserleri korku olarak sınıflandırılan en başarılı yazarlarından biri V. C. Andrews'dür. *Flowers in the Attic* [Çatı Katındaki Çiçekler] benzeri romanları, bundan önceki ve sonrakiler de dahil olmak üzere gizli ensestle ilgilidir. Burada anormal olarak alacağımız şeyin ahlakî bir bakış açısına göre anormal ve tiksindirici olduğu çok açık. Benim bakış açıma göre ise bu, türün aşırı genişleştilmesidir ve mantıklı olan bunu reddetmektir. Ancak burada önerdiğime benzer bir korku-sanatı teorisini açık bir şekilde savunmayacak birçok kişi de *Flowers in the Attic* serisini rahatça korku filmi olarak adlandırmaz. Öte yandan John Coyne'un, kelimenin tam anlamıyla canavarımsı ve tiksindirici bir ensest nesiller silsilesini anlattığı *Hunting Season*'ı [Av Sezonu] gibi bir roman türün daha iyi bir örneğidir.

Korku teorimde canavar kavramını kullanmamın indirgemeci olduğuyla ilgili olası bir eleştiriyi ele alalım. Teorinin

[47] Cronenberg *The Fly*'da babasının ölümüyle ilgili deneyimini anlatmak istediğini söylemiştir. Babası kanserdi ve hastalığının son evrelerinde belli ki oldukça tiksindiriciydi. Ancak babasının etinin bozulmasına rağmen Cronenberg hiçbir zaman bildiği ve sevdiği insanı göz ardı etmedi. Yarattığı sinek figürü muhtemelen kötüleşen babasına karşı hissettiği çelişkili tiksinme ve özen duygularının kopyasıdır.

fazla geniş olduğu da iddia edilebilir. Canavarlar çağdaş bilimin inkâr ettiği varlıklarsa çizgiroman karakteri Süperman canavar olmuyor mu? Süpermen'in bizim için yaptıkları düşünülünce bu yalnızca nankörlük değil, canavarların bir şekilde grotesk varlıklar gibi bizi korkutacak kadar çirkin şeyler olduklarını düşünürsek yanlış da olur. Bunun aksine Süpermen'in, mutlak erkek güzelliği ideallerinin somut bir bileşimi olduğu söylenebilir.

Ancak elbette kullandığım anlamıyla "canavar" çirkinlik fikrinden ziyade canavarın, ölçütü çağdaş bilim tarafından belirlenen doğal düzenin bir ihlali olduğu düşüncesine dayanır. Süpermen bilimin doğal dediği düzenin bir parçası değildir. Gelecekte, diğer gezegenler ve galaksilerle ilgili bilgilerimiz ilerledikçe bu mümkün olabilir ancak ben öyle sanmıyorum.[48]

Canavarları, yöntem olarak bir cins gibi ele alıp korkunç canavarları korku-sanatı duygusunun, üzerine ve içine odaklandığı türler olarak tanımlamaya çalıştım. Korkunç bir canavarı diğer canavarlardan ayıranın tehlike ve katışıklık hissini aşılama yeteneği olduğunu düşünüyorum. Bu noktada korkunç canavarların ayırt edici özelliklerinin, onları diğer canavarlardan genel olarak ayırabilmek için dikkatli olmak gerekir. Yani tehlike ve katışıklık gibi kavramların, hâlihazırda canavar kavramı üzerine inşa edilmesi anlamında, tanımın döngüsel olmadığından emin olmak gerekir. Tanımın işlevsel olması için canavar kavramımın, genel olarak tehlike ve katışıklık anlamında bağımsız bir eleştiri olması gerekir. Bu yüzden çağdaş bilimin ışığında var olmayan varlıklar olan bir canavar kavramını tercih ettim. Ne katışıklık ne de tehlike bu kavramlaştırmada zorunlu değildir.

---

[48] Dolayısıyla bizim açıklamamıza göre Süpermen canavardır ancak korkutucu bir canavar değildir. Ditto: Mighty Mouse.

Canavarları bu şekilde yorumlarken kelimenin belli gündelik kullanımları göz ardı ediliyor. Örneğin canavarlar çirkin veya grotesk olmak zorunda değildir. Ancak burada iki noktayı unutmamak gerekiyor. İlk olarak çirkinlik gündelik dilde bile canavarların olmazsa olmaz bir özelliği değildir. Frank Langella'nın canlandırdığı Drakula ve William Harrison Ainsworth'ün "The Spectre Bride"ındaki Wandering Jew [Gezgin Yahudi] oldukça yakışıklıdır (canavarlık ve katışıklık görünenden fazlası olabilir). İkinci olarak başvurduğumuz düşünce, (bilimin buyurduğu haliyle) doğal düzenin dışında bir şey olarak canavar düşüncesi, gündelik kullanımla da uyumludur ve hatta neredeyse, varlıkların dışarıdan görünümlerine dayalı kullanımdan daha önemli olabileceğini bile söyleyebilirim.

Tabii ki gündelik dilde canavarlar genelde ahlakî çerçevede düşünüldüğü için Süpermen gibi örneklerdeki sorun daha da karmaşık hale gelir. Canavar aşırı zalim ve/ya şeytanî bir varlık olabilir. Ama Süpermen oldukça iyi bir adamdır. Ancak amaçlarımıza uygun olması için bu özel "canavar" kullanımını temelde metaforik olan bir ahlakî suçlama biçimi sayabileceğimizi düşünüyorum. Çünkü iyi adam olan birçok canavar vardır: E.T., Ariel ve D. C. çizgiroman serilerindeki The Swamp Thing [Bataklık Şeyi].

Son olarak tartışma boyunca canavar üzerindeki vurgu korku-sanatı teorimin yaratık-temelli olduğunu gösteriyor. Yani korku tanımım daha sonra korku-sanatı duygusunun özel nesnesi olarak iş görecek bir varlık, bir canavara dayanmaktadır. Bu arada *olayları* korku-sanatının birincil öğesi olarak almadığımı unutmayınız. [49]

[49] Joseph Margolis faydalı sohbetlerimizde varlık temelli ve olay temelli bir korku teorisi arasındaki ayrımın öneminden bahsetmişti. Ancak bu konuyu çözme şeklimden memnun olmayabilir.
Ayrıca ilginç bir şekilde Aristotales'in *Poetika*'daki trajedi incelemesinde bir korku

Bazı okurlar bunu sorunlu bulabilir. Bir korku hikâyeleri antolojisi alıp bakarsanız birçok hikâyede katışık veya başka türlü bir canavar olmadığını görürsünüz. Bu tür hikâyelerin uyandırmaya çalıştığı kendine has duyguların nesnesi burada gizemli, sinir bozucu, doğaüstü olaylardır.

Robert Louis Stevenson'ın "The Body Snatcher" [Ceset Hırsızı] hikâyesinde canavar yoktur. Hikâyenin sonunda ortaya çıkan duygusal dönemeç iki mezar kazıcısının, Fettes ve MacFarlane'nin daha az önce mezarına saygısızlık ettikleri cesedin bir anlık karanlıktan sonra Gray'in cesedine dönüşmesidir. Hikayeden Macfarlane'nin Grey'i öldürdüğünü ardından da Fettes'in cesedi parçalarına ayırdığını biliyoruz. Gray'in nereden çıktığı belli olmayan bu çıldırtan görünüşü doğaüstü bir intikam, bilincin kozmik bir sancısı gibidir ancak canavarla uzaktan yakından bir ilgisi yoktur.

Bu tür birçok hikâye vardır: Guy de Maupassant'ın, anlatıcının eşyalarının açıklanamayan bir biçimde kaybolup yeniden ortaya çıktığı "Who Knows?" [Kim Bilir?], Richard Matheson'ın aşama aşama artan ve yoğunlaşan bir kaygıyla Donald Marshal'ın, paralel evrenden gelen bir *tıpkısının aynısı*nın varlığını öğrendiği "The Edge" [Uç] hikâyesi, David Morrell'in okuyucunun gittikçe artan bir merakla sonunda pagan heykelin aslında heykelin sahibinin başarısının kaynağı olduğu fikrine ikna edildiği "Mumbo Jumbo" hikâyeleri. Eski televizyon dizisi *The Twilight Zone'un* [Alacakaranlık Bölgesi] birçok bölümü buna benzer. Genelde O. Henry tipi numaralarla süslenmişlerdir. En iyi, kısa formlarda serpilirler. Genelde kozmik bir tür ahlakî adalet fikriyle biterler. Ama her zaman değil. Bu tür hikâyelerde korkunç varlıklar da

düşüncesi uyguladığı ve bunun varlıkla ilgili değil olaylarla ilgili olduğu söylenebilir. Ancak aristoteles bizim korku-sanatı olarak düşündüğümüz şeyi dikkate almaz. O daha ziyade bizim *doğal korku* dediğimiz şeyin temsilinden bahsetmektedir.

olabilir, örneğin W. W. Jacobs'ın klasiği "The Monkey's Paw" [Maymun Pençesi] kitabında bahsi geçen ölümden dönen oğul. Ancak çoğunda, enerji genelde doğaüstü kökenli, psikolojik olarak rahatsız edici bir olay oluşturmaya harcanmıştır.[50]

Ne bu tür hikâyelerin varlığı ne de bunların genelde benim teorimin ait olduğu tipte kurmacalarla aynı sınıfta oldukları inkâr edilebilir. Ancak *dehşet masalı* olarak adlandırmak istediğim türdeki hikâyelerle korku hikâyeleri arasında önemli bir ayrım olduğunu düşünüyorum. Dehşet hikayelerinin neden olduğu duygusal tepki, korku-sanatının oluşturduğundan oldukça farklıdır. Bu tür hikâyeleri dolduran esrarengiz olay bir huzursuzluk ve çekinme duygusuna ve hatta anlık bir kaygı ve olumsuz bir önseziye neden olur. Bu olaylar izleyiciyi retorik olarak evrene hükmeden ifşa edilmemiş, bilinmeyen ve belki de gizlenmiş ve açıklanmayan güçler olduğu fikrinden mutlu olunan noktaya götürmek üzere inşa edilmiştir. Korku-sanatının temelini tiksinme oluşturur ancak dehşet-sanatı dediğimiz türde tiksinmeye rastlamayız. Dehşet-sanatı muhtemelen kendine has bir teoriyi hak ediyor ancak elimde hazırlanmışı yok. Büyük ihtimalle her ikisi de hem doğaüstü hem de bilim-kurgu çeşitleriyle, doğa ötesinde, işlediği için dehşet-sanatının korku-sanatıyla bazı akrabalıkları olacaktır. Ve elbette bazı bilim-kurgular hem korku-sanatı hem de dehşet-sanatıyla alışverişte bulunabilir; karışım farklı hikâyelerde çeşitli formlara bürünebilir. Ancak bağlantılı olsa da bu iki duygu hâlâ birbirinden ayırt edilebilirler.

[50] Nesne (olaya zıt olarak) açısından korku-sanatı teorimle ilgili tartışmada türün sınırında, doğaüstü gönderisi olmayan *Psycho* gibi benzer kurmacalar olduğunu belirtmiştim; bu yüzden yukarıda tartışılan doğaüstü olay hikâyelerine komşu olanlar da vardır. Burada okurun dikkatinin, üzerinde perçinlendiği acayip olayların kökeninde doğanın kurallarını çiğnemek değil, psikolojik ve kriminal sapkınlık vardır. Buna örnek olarak Lord Dunsany'in "The Two Bottles of Relish" [İki Şişe Heves] Roald Dahl'in "Man From The South" [Kuzeyli Adam] ve *Alfred Hitchcock Presents* ve *Thriller Theater* gibi televizyon dizilerinin birçok bölümünü verebiliriz.

FANTASTİK BİYOLOJİLER VE KORKUTUCU İMGELEMİN YAPILARI

Korku-sanatının nesneleri, özü itibariyle tehditkâr ve katışıktır. Korku yaratıcıları bu sıfatları gözeterek daha göze çarpan yaratıklar çizerler. Bu durumda canavarları tasarlarken başvurulan bazı yöntemlerin, sanatlar ve bu sanat mecralarında çarpıcı bir düzenlilikle tekrarlandığını görürüz. Bu bölümün amacı okunmak ve izlenmek için üretilen canavarların bazı karakteristik özelliklerini ortaya koymaktır. Bu bölümün altbaşlığı "Nasıl canavar yapılır?" olabilirdi.

Korkutucu canavarlar tehditkârdır. Canavarların tasarlanmasında bu bakış açısı bana göre inkâr edilemez. Tehlikeli olmak zorundadırlar. Bu, en basit haliyle canavarı öldürücü kılmakla giderilebilir. Yani öldürmesi ve yaralaması yeterlidir. Canavar psikolojik, ahlakî veya toplumsal açıdan da tehditkâr olabilir. Birinin kimliğini tahrip edebilir (William Blatty'nin *The Exorcist*'i veya Guy de Maupassant'ın "The Horla"sı), ahlakî düzeni yıkmaya çalışabilir (Ira Levin'in *Rosemary's Baby* ve diğer eserleri) veya alternatif bir toplum geliştirebilir (Richard Matheson'ın *I am Legend*'ı). Canavarlar ayrıca yiyilmek veya parçalanmak gibi bazı uzun ömürlü çocuksu korkuları veya tecavüz ve ensest gibi cinsel korkuları tetikleyebilir. Ancak tehditkar olması için canavarın fiziksel olarak tehlikeli olması yeterlidir. Daha ileri kaygılar oluşturması cabası olacaktır. Bu yüzden korku-sanatı yaratıcıları, kurmacalarındaki canavarların tehditkâr olduğundan emin olmak zorundadırlar ve bu da canavarların en azından fiziksel olarak tehlikeli olmasına bağlıdır. Ama bir canavar psikolojik olarak tehditkâr olup fiziksel olarak tehditkâr olmasa da, örneğin bedeninizin değil, ruhunuzun peşindeyse bile, iğrenme yarattığı sürece korkutucu bir canavar sayılacaktır.

Korkutucu yaratıklar ayrıca katışıktır. Bu yönlerini gösterme araçları daha az belirgindir. Bu yüzden karakteristik yapıları, korkutucu katışıklığın nasıl resmedildiği üzerinden ayrıca inceleyeceğim.

Önceki bölümde, korkunun tanımıyla ilgili açıklamada bahsettiğim gibi birçok katışıklık örneği, Mary Douglas'tan uyarlayarak ara-bölgedelilik ve kategorik çelişiklik olarak adlandırdığım şeyden üretilmiştir. Katışıklık mevcut iki veya daha çok kültürel kategori arasındaki bir çatışmadan oluşur. Dolayısıyla korkutucu yaratıkların sunumunun çoğunun temelde doğada olanların bileşimleri olması şaşırtıcı değildir.

Korkutucu varlıkların kompozisyon yapılarından biri *füzyon*dur. Füzyon en basit fiziksel düzeyde, genelde içeride/dışarıda, canlı/ölü, böcek/insan, et/makine vb. gibi kategorik ayrımları aşan yaratık yapılanmalarını gerektirir. Mumya, vampir, hayalet, zombi ve Elm Sokağının kıdemli kâbusu Freddie bu açıdan füzyon figürlerdir. Her biri farklı biçimlerde, yaşayanlar ve ölüler arasındaki ayrımı bulandırır. Her biri bir anlamda hem canlı hem de ölüdür. Füzyon bir figür kategorik olarak ayırt edici ve/ya kavgalı olduğu düşünülen sıfatları şeylerin kültürel şemasında, uzay-zamansal olarak kendine has bir varlıkta anlam belirsizliğine yer bırakmayacak şekilde birleştiren kompozit bir yapıdır.

E. F. Benson'ın aynı adlı hikâyesindeki kurtlar yalnızca olağandışı boylarıyla değil, yengeç kıskaçlarıyla donatılmış bacaklarıyla biyolojiye karşı koydukları için füzyon figürlerdir. Aynı şekilde John Metcalfe'in "Mr Meldrum's Mania"sındaki [Bay Meldrum'un Çılgınlığı] yanık kurban da bu sınıfa düşer. Bir insanla halihazırda füzyon bir figür olan Mısır tanrısı Thoth'un birleşimidir. Thoth'un yılan başı ile tam ay ve hilal uzuvlarından bahsetmeye gerek bile yok. Lovecraft'ın insan biçimindeki ahtapot ve kabuklu karışımları, William Hope

Hodgson'ın *The House on the Borderland*'deki [Sınırdaki Ev] domuz-adamları füzyona örnektir. Filmlerdeki füzyon örnekleri *It's Alive* [Yaşıyor] serisindeki bebekler ve *Alligator People* [Timsah İnsanlar] ve *The Reptile*'daki [Sürüngen] grotesk figürleri de kapsar.

Füzyon bir figürün temel özelliği normalde ayrık veya çatışan kategorilerin bir bütünde toplanması, uzay-zamansal olarak birleştirilmiş bir bireyde karışmasıdır. Bu bakış açısına göre ele geçirilme hikâyelerindeki çoğu karakter füzyon figürdür. "I am legion"daki gibi içlerinde bir veya birden çok şeytan yaşıyor olabilir. Ancak yalnızca kompozit, kesintisiz bir uzay-zamansal süreklilikte, tek bir kimlik altındaki varlıklar oldukları sürece bunların füzyon figürler olduğunu kabul edeceğiz.

Frankenstein'ın, Universal Pictures çevrimindeki canavarının bir füzyon figür olduğunu düşünüyorum. Bunun nedeni yalnızca farklı beden parçalarının elektrik kablolarıyla birbirine tutturulduğunun vurgulanmış olması değil. Seride önce bir suçlunun beyni, ardından da İgor'un beyninin canavara monte edilmesidir. Yani filmler canavarın, sahip olduğu beyne rağmen bir şekilde kararlı bir kimliği olduğuna dair olanaksız bir varsayıma tutunmuştur. Bu kimliklerden biri masum ve iyi huylu olabilir. Sözün kısası bunun paradoksal olduğu çok açıktır ancak beyin nakliyle ilgili hikayeyi bir yana bırakırsak canavarın bir suçlu veya İgor'un beyni dayatılmadan önceki canavar olduğu, bir anlamda eski canavarın aynısı olup olmadığıyla ilgili laf kalabalığı neden?

Frankenstein canavarının füzyon tarafı Hammer Films'in versiyonu, *And Frankenstein Created Woman*'da [Ve Frankestein Kadını Yarattı] çığrından çıkar. Dr. Frankenstein ölen asistanı Hans'ın ruhunu, Hans'ın ölen sevgili karısı Christina'ya nakleder ve Christina'nın bedenindeki Hans, Christina'nın (Christina beden ve ruh olarak birleşmiştir) ölümüne neden

olan serserileri baştan çıkarıp öldürür.

Füzyon figürün prototipini Freud'un rüyalarla bağlantılı olarak *kolektif figür* veya *yoğuşturma* olarak adlandırdığı sembolik yapı formunda bulabiliriz. Freud şöyle der:

> "Rüya yoğunlaştırması amacıyla bir "kolektif figür" üretmenin başka bir yolu daha vardır, o da iki ya da daha çok insanın gerçek özelliklerinin tek bir rüya imgesinde birleştirilmesidir. Rüyamdaki Dr. M. bu şekilde oluşmuştu. Dr. M. adını taşıyor ve onun gibi konuşup onun gibi davranıyordu; ancak fiziksel özellikleri ve hastalığı bir başkasına, en büyük ağabeyime aitti. Tek bir özelliği, solgun yüzü, iki taraftan gelmişti çünkü bu, gerçek hayatta ikisinin de ortak özelliğiydi.
>
> Sarı sakallı amcamla ilgili rüyamdaki Dr. R. de aynı şekilde bileşik bir figürdü. Ama orada rüya imgesi daha başka bir şekilde oluşmuştu. Bir kişinin özelliklerini diğerininkilerle birleştirip bu esnada ikisinin de anılarımdaki resimlerinden belli özellikleri çıkarmamıştım. Yaptığım, Galton'un aile portrelerini ürettiği sürece benzer bir seyir benimsemekti: yani iki imgeyi tek bir kartta, ikisinin belli ortak özelliklerini vurgularken denk olmayan özelliklerinin birbirini geçersiz kıldığını resimde görünmeyecek şekilde yansıtmak. Amcamla ilgili rüyamda kumral renkte sakal, her iki kişiye de ait olan bir yüzde belirmiş ve bunun sonucu olarak da yüz bulanıklaşmıştı…"[51]

Freud'a göre yoğuşturma veya kolektif figür, iki veya daha çok varlığın tek bir kişide, fotoğraftaki gibi üst üste binmesiyle oluşur. Aynı şekilde korku-sanatındaki füzyon figürü de farklı *cins*teki varlıkları bir araya getiren bileşik bir yapıdır. Yoğuş-

[51] Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams,* çeviri, James Strachey (New York: Avon Books, 1965), ss. 327–28.

turmayla ilgili yorumunda Freud, birleşen öğelerin ortak bir özelliği olduğunu vurgular. Ancak korku-sanatında birleşen öğelerin ortak yanlarının dikkat çekici olması gerekmez, T. E. D. Klein'ın "Nadelman's God" hikâyesindeki korkutucu varlık aslında çerçöpten oluşmuştur. Korku türündeki fantastik füzyon figürleri, İngiliz Deneyselcilerinin ilham veren yazılarındaki gibi ontolojik veya biyolojik olarak ayrı düzenlerden bir araya gelmiş kümelerdir.[52] Bunlar, içlerinde ayrık ve genelde çatışan türde öğelerin üst üste gelip yoğunlaştığı ve sonuç olarak ortaya katışık ve tiksindirici varlıkların çıktığı tekil figürlerdir.

Freud, rüya çalışmalarında, bulduğumuz kolektif yapıların benzersiz olmadığını, bunların "…Doğunun yerel hayal gücünden türemiş bileşik hayvanlar" olduğunu söyler.[53] Burada Freud'un aklındaki büyük ihtimalle antik Asurluların kanatlı aslanları gibi figürlerdi. Ortaçağ katedrallerindeki çörtenler, Hieronymus Bosch'un *Temptation of St. Anthony* adlı üç parçalı resminin orta panelindeki şeytan-rahip (yarı kemirgen yarı insan), Goya'nın *Los Caprichos*'taki "Ya van desplumadoes"ındaki [İşte Böyle Kopup Gittiler] bebek kafalı tavuklar ve *The Fantastic Four* adlı çizgi roman serisindeki gerçek bir taş adam olan The Thing (diğer adıyla Ben Grimm) gibi karakterler bu türde yoğunlaştırma-figürlerine örnek verilebilir.

Elbette bu örneklerdeki yoğuşma veya füzyona giren öğeler görsel olarak ayırdedilebilir. Ancak bu zorunlu değildir. Canlı ve cansız gibi farklı ontolojik düzenler de kaynaştırılabilir. Perili bir ev buna örnektir ama burada çıplak bir

---

[52] Hume'un mitolojideki fantastik canavarların daha önce algılanan öğelerin yeniden birleştirilmesi olduğu fikrini hatırlayalım. David Hume, *Treatise on Human Nature,* I, 1, 3.

[53] Sigmund Freud, *On Dreams,* çeviri, James Strachey (New York: The Norton Library, 1952), s. 46.

gözle görülebilen hiçbir şey füzyona işaret etmez. Biraz önce verilen örneklerin *korkutucu* füzyon figürü sayılması, kurmaca varlıkların, ortaya çıktıkları temsili bağlama uygun şekilde, korku-sanatı ölçütlerini karşılayıp karşılamadığına bağlıdır.

Bir korkutucu varlık inşa etme yöntemi olan füzyon ayrık ve/ya zıt kategorik öğeleri uzay-zamansal olarak bir canavarda sürekli bir şekilde, birbirine bağlama, birleştirme veya yoğuşturmaya dayanır. Diğer yaygın ara-bölgede varlık oluşturma aracı olan *fizyon*un zıttıdır. Füzyonda kategorik olarak zıt öğeler, varlığı homojen olan tek bir uzay-zamansal vücutta birleşir, yoğuşur veya üst üste biner. Ancak fizyonda zıt öğeler adeta *farklı* ancak metafiziksel olarak bağlantılı kimlikler üzerine yayılır. Burada aklıma kötü ikizler, alter-egolar ve kurtadamlar geliyor.

Örneğin kurtadamlar insan ve kurt arasındaki kategorik ayrımı ihlal ederler. Bu durumda hayvan ve insan aynı bedende yaşar (uzamsal olarak konumlandırılabilecek bir protoplazma olarak anlaşılabilir); ancak bunu *farklı zamanlar*da yaparlar. protoplazmaları sayısal olarak çoğunlukla aynı olmasına rağmen hayvan ve insan kimlikleri *sürekli* değildir; zamanın verili bir noktasında (dolunayda), içinde insanın yaşadığı beden kurda dönüşür. İnsan kimliği ve kurt kimliği birbirine karışmaz ancak ardışıktırlar. İnsan ve hayvan aynı bedeni işgal eder ve uzamsal olarak süreklidir ancak kimlik zamanla değişir veya dönüşür; iki kimlik ve temsil ettikleri zıt kategoriler aynı bedende geçici olarak üst üste binmez. Bu protoplazma, farklı zamanlarda farklı ve karşılıklı olarak birbirlerini dışlayan kimlikleri barındırma anlamında heterojendir.

Kurtadam figürü zamana yayılan kategorik bir insan ve hayvan arası zıtlığına ev sahipliği yapar. Elbette kurtadamlarla ilgili söylenenler burada her çeşit şekil-değiştiren için geçerlidir. Kipling'in "Mark of the Beast"inde [Canavarın

İzi] kurban bir leopara; Machen'in "The Novel of the Black Seal"inde [Kara Mühür Romanı] gerizekalı çocuk bir denizaslanına dönüşür. O halde fizyonun bir türünde fantastik varlık, söz konusu bedene dönüşümlü olarak sahip olan iki veya daha çok kimliğe *bölünür*. Buna geçici fizyon diyelim.[54] Fantastik varlık figüründe birleşen kategoriler geçici olarak eşzamanlı olmadığı için geçici fizyon, füzyondan farklıdır; bu kategoriler açısından daha çok ayrık, düzensiz veya zamana yayılmış olduklarını söyleyebiliriz.

Fizyonun ikinci bir çeşidinde çiftlerin yaratılışı kategorik çatışma uzamına yayılır. Oscar Wilde'ın *Picture of Dorian Gray*'indeki portre, Mary Shelley'nin "Transformation"ındaki süvarinin bedenindeki cüce ve *The Student of Prague* [Praglı Öğrenci] ve *Warning Shadows* [Uyarıcı Gölgeler] gibi filmlerdeki kötü ikizler buna örnek verilebilir. Uzamsal fizyonda, yapısal olarak bir *çoğalma* gerçekleşir, örneğin bir veya bir dizi karakter, genelde biri gözardı edilerek veya bastırılarak gizlenir, her biri benliğin başka bir yönünü temsil eden bir veya daha çok yüzde çoğalır. Bu yeni yüzler genelde kültürel normallik idealleriyle çelişirler. Alter-ego benliğin normatif olarak yabancı bir yönünü temsil eder. Buraya kadar verdiğim örneklerin çoğu, ikizliğin aracı olarak, portre, ayna veya gölgeler gibi bir yansıtma mekanizması seçer. Ancak bu tip fizyon figürü bu tür araçlar olmadan da ortaya çıkabilir.

I Married A Monster From Outer Space [Bir Uzaylıyla Evlendim] filminde genç bir gelin kocasının kendinde değilmiş gibi davranmasından şüphelenmeye başlar. Bu adam flört ettiği adamdan bir şekilde farklıdır. Ve şüphelenmekte tamamen haklıdır. Erkek arkadaşı bekârlığa veda partisinden

[54] Geçici ve uzamsal fizyon arasındaki ayırım için bkz. Robert Rogers, *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature* (Detroit: Wayne State University Press, 1970).

dönüşte başka bir gezegenden gelen işgalciler tarafından kaçırılmış ve yerine bir uzaylı geçmiştir. Ancak ellilerdeki bu tür bilim-kurgu filmlerindeki gibi ikiz, insan olmanın en temel özelliği olan[55]duygulardan yoksundur ve eşi de bu durumu sezer. Böylece duyguların hissedilmesine karşılık duygu yoksunluğuyla simgelenen, insanlık ve insanlıkdışı arasındaki kategorik ayrım, erkek arkadaşın sembolik olarak her biri kategorik olarak ayrı bir var olma düzenine denk düşecek şekilde ikiye ayrılmasıyla yansıtılır.

I Married A Monster From Outer Space'teki bilim-kurgu öğeleri bir yana, hikayenin temeli, Capgras sendromu denen özel türde bir paranoid yanılsamaya oldukça benzer. Yanılsama hastanın, ailesi, sevdikleri vb'nin yerlerini tehditkâr kötü ikizlere bıraktığına inanmasına neden olur. Bu da hastanın, kendi korkusunu veya sevdiği kişinin nefretini inkâr edip onu ikiye ayırarak, bir kötü (işgalci) bir de iyi (kurban) yaratmasına olanak tanır. *I Married A Monster From Outer Space*'teki yeni evlilik ilişkisi kadında fizyon figür yoluyla ifadesini bulan bir çatışma yaratır. Çatışmanın kaynağı cinsellikle ilgili de olabilir.[56]Tıpkı yoğuşturmanın, bir füzyon oluşturma modeli vermesine benzer şekilde, psişik bir inkârla bölmek de korku-sanatında uzamsal fizyonun ilk prototipi olabilir. Bu ilk prototip karakterlerin çoğalmasıyla kategorik ve tematik çatışmaları düzenler.

Sonuç olarak korku türünde fizyon iki şekilde ortaya

[55] Gerçek erkek arkadaşı, içerden büyük bir soğutucuya benzeyen bir uzaylı gemisinde aynı zamanda bir çeşit ışın silahı olan et kancasında asılıdır.

[56] *I Married A Monster From Outer Space* uzaylılar tarafından ele geçirilmenin anlatıldığı filmlerin bir alttürüne aittir, tıpkı *Invasion of the Body Snatchers* (her iki versiyonu), *Creation of the Humanoids, Man from Planet X, Invaders From Mars* (her iki versiyonu), *Phantom From Space, It Came From Outer Space, Killers From Space* vb. gibi. Filmin kendine özgü havasına bağlı olarak bu filmlerdeki dünyalıların uzaylılar tarafından ele geçirilmesi ya uzamsal ya da geçici fizyon örneğidir. *Invasion of the Body Snatchers* ile ilgili yorumum için bkz. "You're Next", *The Soho Weekly News,* 21 Aralık, 1978.

çıkar: uzamsal fizyon ve geçici fizyon. Dr. Jekyll ve Bay Hyde arasındaki bölünme geçici fizyona örnektir. Geçici fizyon *karakterleri zamanda bölerken* kötü ikizler gibi örneklerde gördüğümüz uzamsal fizyon, *karakterleri uzamda çoğaltır*. Burada karakterler kategorik olarak ayrık veya karşıt olan öğelerin sembolüne dönüşür. Füzyonda ise kategorik olarak ayrık veya karşıt olan öğeler tekil bir varlıkta birleştirilir, kaynaştırılır veya yoğunlaştırılır. Kimliği kararlı varlık uzam-zamansal olarak süreklidir. Hem fizyon hem de füzyon ayrık ve/ya karşıt kategorilerin bağlantısını farklı şekillerde mümkün kılar. Bu sembolik yapılar ara-bölgedelik, kategorik zıtlık ve katışıklık temalarını yansıtır. Korkunç canavarların fantastik biyolojileri şaşırtıcı düzeyde sembolik fizyon ve füzyon yapılarına indirgenebilir.

Katışıklık gereğini karşılayan korkunç bir canavar üretmek için ayrık ve/ya karşıt kategorileri fizyon veya füzyon yoluyla ilişkilendirmek yeterlidir. Füzyonda Rosemary'nin bebeğine ve Regan'daki şeytana pençeler eklenebilir veya bir sineğin başı Vincent Price'ın bedenine kondurulabilir. Ayrı ve/ya çelişen kategoriler, farklı biyolojik veya ontolojik düzenlerin fizyon sayesinde dönüşümüyle tek bir bedende birleştirilebilir. Ya da bunu, farklı ancak her biri karşıt kategorileri temsil eden farklı ama denk olan sayısız bedeni kurmacaya yerleştirerek yapar. Fizyon ve füzyonun en temel özelliği bu yapıların karşıt ve kültürel kategorilerin düzenlenmesinde başvurduğumuz yapılar olmalarıdır. Bu yapılar genellikle de insan/sürüngen, canlı/ölü vb gibi derin biyolojik veya ontolojik türde sınıflandırmalardır. Ancak çoğu korku eserinde özellikle de klasik sayılanlarda korkunç yaratıkların biyolojilerindeki karşıtlık daha büyük karşıtlıklara gebedir. Bunlar genelde kurmacanın, içinde barındığı kültürdeki yerleşik tematik çatışma veya zıtlıklar bağlamında değerlendirilebilir.

Örneğin Blackwood'un ünlü "Ancient Sorceries" hikayesindeki korkunç yaratıklar kedi-adamdır. Bir Fransız kasabasının tamamı kediye dönüşüp geceleri Şeytanın huzurunda kelimelerle anlatılamaz (ve anlatılmadı) ahlaksızlıklar sergilerler. Benim modelimde bu yaratıklar geçici fizyona tekabül eder. Ancak kedi ve insan arasındaki ayrım hikâyenin devamındaki diğer karşıtlıkların habercisidir. Kasabaya bir İngiliz (geçmişten gelen bir kedi adam reenkarnasyonu da olabilir) gelir ve alttan alta cadılar meclisine katılması için kışkırtılır. Kedi ve insan karşıtlığı daha ileri karşıtlıkların ekmeğine yağ sürer; duygusala karşı sıkıcı, serkeş eyleme karşı vicdan, kadına karşı erkek ve hatta Fransıza karşı İngiliz. Yani farklı öğelerin biyolojik kategori düzeyindeki çarpıcı karşıtlığı bir dizi ileri tematik karşıtlığın habercisi olarak görülebilir.

Val Lewton'ın *Cat People* [Kedi İnsanlar] filmi aynı çizgide başka bir örnektir. İrena, bölünmüş benliği ile yalnızca kategorik olarak yarılmış değildir, bunun yanı sıra iffetli aşk ile vahşi cinselliğin karşıtlığını da temsil eder. Füzyon anlamında Sheridan Le Fanu'nün *Carmilla*'sındaki vampir tam yerinde bir örnek oluşturur çünkü canavarın makyajıyla verilen canlı ve ölü arasındaki karşıtlık, lezbiyenlikle ilgili daha ileri bir tematik çatışmaya işaret eder.[57]

Füzyon ve fizyon kavramları canavar yaparken kullanılacak biyolojik ve ontolojik kategorilerinin bileşimleri demektir. Yani korkunç bir varlığın bir füzyon figür olarak nitelendirilmesi için o varlığın yarı insan yarı yılan olması veya fizyon bir figür olarak nitelendirilmesi için gündüz bir hanımefendi gece de bir trol veya gorgon olması yeterlidir. Ancak genelde fantastik varlıkların karşıt biyolojileri karşıt

[57] Carmilla zaman zaman hayvan olabilecek düzeyde karanlık bir figür olarak tasvir edildiği için tam bir füzyon örneği olmayabilir. Dolayısıyla şekil-değiştiren olabilir ama ben metnin bir şekilde çiftanlamlı olduğunu düşünüyorum.

temalarla da paralellik gösterir. Genelde korku türünün en iyileri olduğunu düşündüklerimiz bunlardır. Sonuç olarak korku teorisyeninin aksine korku eleştirmeninin işinin çoğu, üzerinde çalıştığı eserlerde ortaya çıkan tematik çatışmaları incelemektir. Yaratıkların fizyon veya füzyon figürleri olması bu kategorik ara-bölgedelik boyutunun tematik düzeyde neyi ifade ettiğinden daha az önemli olabilir.[58] Ne var ki sayısız canavarın, sayesinde ortaya çıktığı sembolik yapıları teorik olarak tanımlama amacı düşünüldüğünde fizyon ve füzyon kavramları önemlidir.

Korkunç canavarlar üretmede fizyon ve füzyondan başka yinelenen sembolik diğer bir yapı da, kültür içerisinde hâlihazırda yaygın bir şekilde katışık ve tiksinç olarak değerlendirilen şey veya varlıkların *büyütülme*sidir. M. R. James'in "The Ash-Tree" [Dişbudak] hikayesinin son paragraflarında bir ağaç gövdesindeki kovuğa bakarken bahçıvanın yüzü "kuşkucu bir dehşet ve tiksinmeyle" buruşur ve bahçıvan bayılmadan önce "korkunç bir ses" çıkarır. Gördüğü şey bir insan başı büyüklüğündeki zehirli bir örümcektir.[59] Örümcek bir cadının bedeninden intikam almak için çıkmıştır. Kültürümüzde hâlihazırda fobik bir öğe olan örümcek yalnızca doğaüstü varlığı ve dünya-dışı yetenekleriyle değil, özellikle normalin ötesindeki boyutlarıyla korkunçlukta çıtayı yukarılara çıkarır.

Bu kıvrılıp sürünen şeyler korku-sanatının onur konuklarıdır. Bizim de içimizde bir şeylerin kıvrılmasına neden olurlar. Bu tür yaratıklar hâlihazırda tiksinçtirler ve boyutları büyüdükçe fiziksel olarak tehditkarlıkları da artar. Stephen King'in "Jerusalem's Lot"unda şeytani bir kitapla çağrılan

---

[58] Fizyon ve füzyon arasındaki ayrım bir yandan da eleştirmenin söz konusu fantastik varlığın biyolojisinin işaret ettiği tematik zıtlıkları ortaya koyarak sembolik organizasyonunu tam olarak anlayabilmesine yardım eder.

[59] James bu sonu "zehirli öfke" ve hikâyenin başında cadının "zehirli" yönünü vurgulayarak hazırlamıştır.

yaratık cehennemden gelmiş gibidir.

> Calvin beni itince sendeledim, kilise sanki etrafımda dönüyordu, yere düştüm. Başım devrilen kilise sırasının kenarına çarptı. Ardından kafamın içi kızıl bir ateşle dolmuştu ama yine de korkmamıştım.
>
> El yordamıyla yanıma aldığım sülfür kibritleri arıyordum.
>
> Yerin altından bir gümbürtü yükseldi. Sıvalar döküldü. Kuledeki paslı çan şeytanî bir sesle çınladı. Kibritim yandı. Kibriti kitaba değdirdiğim anda kürsünün tahtaları parçalanıp ortalığa saçıldı. Yerde devasa siyah bir kursak belirdi; Cal kenarda yalpalıyordu, elleri uzandı, yüzü hayatım boyunca duymaya devam edeceğim sözsüz bir çığlıkla gerilmişti.
>
> Diğer yanda da devasa, insanı titreten gri bir akım oluştu. Koku kâbus dalgasına döndü. Yapış yapış, değdiği yerde kabarcıklar oluşturan bir jelin fışkırması gibiydi. Yerin bağırsaklarından yukarı doğru birden yükselen kocaman şeyin iğrenç bir biçimi vardı. Ama yine de daha önce kimsenin başına gelmediğinden emin olduğum ani ve korkunç bir kavrayışla *bunun, nefretlik kilisenin altındaki karanlıkta yıllarca hapsolmuş canavar solucanın sadece bir halkası, bir katı olduğunu* anladım!
>
> Kitap elimde alev aldı ve Şey üzerimde sessizce çığlık atıyordu sanki. Calvin kayarken bir yere çarpmış ve kırık boynuyla oyuncak bir bebek gibi kilisenin bir yanına fırlamıştı.

Büyütülmüş canavarlı korku, ellili yılların filmlerinde oldukça popülerdi (şüphesiz kökenler üzerine yapılmış ilk deneylerin yaygınlaşmasıyla ortaya çıktılar). Buna verilebilecek bazı örnekler şunlar: *Them!* [Onlar], *Tarantula, Attack of*

the Crab Monsters [Yengeç Canavarların Saldırısı], *The Deadly Mantis* [Ölümcül Peygamber Devesi], *Giant Gila Monster* [Dev Kertenkele Canavarı], *Monster From Green Hell* [Yeşil Cehennemden Gelen Canavar], *Attack of the Giant Leeches* [Dev Sülüklerin Saldırısı], *The Spider* [Örümcek], *Black Scorpion* [Kara Akrep], *The Fly* [Sinek], *The Monster That Challenged The World* [Dünyaya Meydan Okuyan Canavar], *The Giant Spider Invasion* [Dev Örümcek İstilası], *Mothra, The Return of the Fly* [Sineğin Dönüşü], *It Came From Beneath The Sea*'deki [Denizin Dibinden Geldi] kocaman ahtapot, *Rodan*'daki büyük böcekler, *The Beginning of the End*'deki [Sonun Başlangıcı] dev çekirgeler ve *The Incredible Shrinking Man*'deki [İnanılmaz Küçülen Adam] orantılı biçimde büyük karadul. Kopuk beden parçaları tiksinmeye neden olduğu için dünyayı fethetmeye çalışan *Crawling Eye*'la [Sürünen Göz] karşılaşırız. Daha da yenilerden *Empire of the Ants*'teki [Karınca İmparatorluğu] dev karıncalar Joan Collins'i yer, *Food of the Gods*'da [Tanrıların Yiyeceği] Marjoe Gortner devasa farelerin arasında kalmıştır. Tabii ki kimse herhangi bir şeyi sadece büyütüp korkunç bir yaratık olmasını bekleyemez; *Night of the Lepus*'taki [Lepus Gecesi] canavar tavşanlar çok az kişiyi ikna edebilmiştir. Büyütülmesi gereken şey hâlihazırda potansiyel olarak rahatsız edici ve tiksinç şeylerden oluşmalıdır.[60]

Korku-sanatının amacına ulaşması için mevcut yaratıkların itici özellikleri, onları yalnızca büyüterek değil çoğaltarak da sömürülebilir. Richard Lewis'ın *Devil's Coach Horse* [Şeytanın Arabasını Çeken At] adlı romanında kana susamış arı

[60] Minyatürleştirme ile de korkunç bir varlık yaratılabileceği düşünülebilir. Stephen King'in *Cat's Eye* filmindeki bir hikâyede bütün trol canavarları küçüklükleriyle korkutucudur çünkü bu sayede yetişkinlere görünmeden (şans eseri kedilere de) çocuk kahramanı tehdit ederler.

orduları hücuma geçerken Guy Smith'in *Killer Crabs'i* [Katil Yengeçler] ve Peter Tremayne'in *Ants*'ındaki [Karıncalar] canavar yığınlarının yoruma ihtiyacı yoktur. İnsanlıkla nihai bir hesaplaşma için toplanan sürüngen kalabalıkları oluşturan fantastik varlıklar pek tabii stratejik yetenekler olan fiilen yenilmezlik, insan eti arzusu ve genelde biyoloji biliminin o güne dek bilmediği mutasyona uğramış güçlerle donatılmıştır. Carl Stephenson'ın, böcek türünün *Moby Dick*'i olan "Leiningen versus the Ants"i [Leiningen Karıncalara Karşı] bilimin de tanıdığı belli karınca türlerinin, geniş eşgüdümlü kolektifler halinde yiyecek aradığı gözlemine dayanır ancak yazar, karıncalarına günün uzmanlarının pek makul bulmadığı özellik ve güçler yüklemiştir.[61]Örümcek, hamamböceği ve çekirge gibi diğer böcek türlerinden ziyade insanları ve atları avlarlar ve hikâye, Leiningen'in kanalını geçmek için su bendini yıktıkları fikrini güçlü bir şekilde savunur. Saul Bass'in filmi *Phase IV* [Dördüncü Evre] karınca ordusunu üstün zekalı bir şekilde resmederken *Kingdom of the Spiders*'da [Örümceklerin Krallığı] istilacı tarantulalar kasabanın tamamını gıda stoğuna çevirmek amacıyla sarmıştır, *Kiss of the Tarantulas*'da [Tarantulaların Öpücüğü] ise örümcekler kiralık katile dönüşür. Çoğaltmada durum büyütmede olduğu gibi herhangi bir varlık türünü korkunç çetelere bölmek değildir. *The Attack of the Killer Tomatoes* [Katil Domateslerin Saldırısı] (ve devamı, *The Return of*….) filminde komik bir şekilde eleştirildiği gibi halihazırda tiksinmeye eğilim gösterdiğimiz türden bir şey olmalıdır. Sevimsiz amaçlara hizmet için birleşmiş zaten tiksinç olan yaratık dağları oluşturmak önceden de fobik olan nesnelerle yaratılan tehdidi arttırarak korku-sanatını oluştu-

[61] Bkz. William Morton Wheeler, *Ants: Their Structure, Development and Behavior* (New York: Columbia University Press, 1910), ss. 246–256. "Leiningen versus the Ants" Byron Haskin tarafından *The Naked Jungle* adı altında filmleştirilmiştir.

rur. Farklı ve zıt kültürel kategorileri ilişkilendiren fantastik biyolojiler fizyon ve füzyon yoluyla inşa edilebilirken hâlihazırda tiksinç ve fobik olan varlıkların korkunç potansiyelleri büyütme ve çoğaltma yoluyla vurgulanabilir. Bunlar korkunç yaratıkların inşası için temel şeylerdir.

Bu yapılar temelde korkunç canavarların biyolojisiyle ilgilidir. Ancak biyolojik bir mesele olmasa da canavarları derecelendirmede yinelenen önemli bir yöntem olduğu için aslında bu yaratıkların biyolojileriyle bağlantılı olmayan başka bir yapı, korkunç varlıkların sunumunun gözden geçirilmesinde bir iddiayı haklı kılar. Bu yönteme korkunç düz-değişmece diyebiliriz. Korkunç yaratıkların dehşeti genelde çıplak gözle görülebilecek veya canavarın görünüşünün tasviriyle becerilebilen bir şey değildir. Çoğunlukla bu tür durumlarda korkunç varlık bizim daha öncesinde tiksinç ve/ya fobik olarak gördüğümüz nesnelerle *sarılmıştır*. "The Spectre Bride" daki [Hayali Gelin] füzyon figür The Wandering Jew [Gezgin Yahudi] başta tiksindirici değildir ancak düğün tiksindirici bir bulaşıcılıkla ilişkilendirilmiştir:

> [The Wandering Jew] "Zavallı kız, seni bizim nikâhımıza sürüklüyorum; ama bu düğünde papaz ölü ve annen ile babanın kurumuş iskeletleri bir kenarda, birleşmemizin şahitleri olan tembel kurtlar ölülerin çürümüş kemikleri üzerinde cümbüş yapıyor olacak. Gel benim genç gelinim; papaz, kurbanını görmek için can atıyor." İlerledikçe mavi loş bir ışık hızla önlerinden gidiyor ve kilisenin bahçesinin bir ucundaki mahzenin kapılarını gösteriyordu. Mahzen açıktı, sessizce içeri girdiler. Hafif bir rüzgâr ölünün kasvetli evine doğru esti; rutubetli toprağın üzerinde her yana yayılmış tabut parçaları vardı. Attıkları her adım bir ölüye denk geliyor, ağarmış kemikler ayaklarının altında ürper-

> tici şekilde çatırdıyordu. Mahzenin ortasında, üzerinde en karanlık hayal gücüyle çizilebileceğinden daha çirkin bir figür yerleştirilmiş, gömülmemiş iskeletlerden bir tepe yükseliyordu. Figüre yaklaştıkça boş mahzen cehennemî bir kahkaha çınlamasıyla doluyordu, çürümekte olan her ceset sanki esrarla kaplanmıştı.

Burada korkunç damadın kendisi tiksinmeyi kavrama yoluyla meydana çıkarmasa da onu çevreleyen her şey ve onun cehennemî icraatları kültür açısından bakıldığında katışıktır. Aynı şekilde hem edebiyattaki hem de sahne ve ekrandaki Drakula haşaratla ilişkilendirilmiştir; romanda sıçanlar ordusu yönetimdedir. Korkunç varlıkların hastalık ve bulaşıcılıkla ilişkilendirilmesi kuşkusuz korkunç varlıkları daha ileri katışıklıklarla donatma eğilimiyle ilgilidir.

Clive Barker'ın bir tür *Gezgin Melmoth* versiyonu olan *The Damnation Game*'indeki [Lanet Oyunu] Mephistovari karakter Mamoulian, görünürde normaldir ancak yardakçı ortağı Razor-Eater [Jilet Yiyen] roman boyunca grafik olarak tasvir edilen bir çürüme geçiren iri kıyım bir zombidir. Çürümüşlüğü, tatlı isteğini sürekli pis bir şekilde giderirken daha da rahatsız edici hale gelir. Benzer şekilde John Saul'un *Suffer the Children*'ında [Çocuklara Eziyet] Beth'in ruhu tarafından ele geçirilen çocuk kendi başına dışarıdan tiksindirici olmasa da etrafı mide kaldıran törenlerle çevrelenmiştir: üzerlerine kan sıçramış çocukların, Beth'in iskeletinin ve oyuncak bebek giysisi içinde, kesilmiş kafası omuzlarında sallanan bir kedinin katıldığı evcilik oyunu. Mamoulian ve Beth'te fantastik varlık görünürde tiksindirici değildir ancak düz-değişmeceyle görünürde tiksinç olan şeylerle ilişkilendirilmişlerdir. Elbette aslında görünürde mide bulandırıcı şekilde tasvir edilmemiş, Drakula gibi yaratıklar hala tiksindirici ve katışıktır. Kimse-

nin, Drakula'ya lanet yağdırmak için gözle görünür groteskliklere ihtiyacı yoktur. Drakula görünüşte gerçek anlamda canavar olmasa da mide bulandırıcı olduğu için Harker'ı sarsar. Bu örneklerde, bu tür katışık yaratıkların kan gölü ve diğer tiksinç tuzaklarla bir arada gösterilmesi o varlığın tiksindirici doğasının altını çizmenin vasıtasıdır.

James Herbert'ın *The Magic Cottage* [Büyülü Kulübe] adlı romanındaki habis rahip Mycroft, kudretli zehriyle ünlüdür. Kendisine has imha organlarına sahip, tamamen insan şeklinde ve görkemli birisidir. Anlatıcıyla olan son yüzleşmesinde bütün güçlerini topladığını şuradan anlıyoruz : "halı etrafımda lime lime parçalanıyordu, sümüklü böceğe benzeyen canavarlar kenarlarda parlak bir salgı bırakarak geziniyordu. Kabuk tutmuş eller ve damlayan irin kalan yaşam biçimlerini çekip açığa çıkarma çabasıyla yıpranmış halıyı pençeliyordu. Kıpır kıpır yaşam dolu o diyaframlar kenarlarda kıvrılmadan önce hortumlarını havada savuruyordu. Birkaç siyah sülük gevşek daireler çizerek yukarı çıkıyordu, hastalık taşıyan mikro-organizmalarla dolu bir şekilde derinlerde dolaşan, yüzeye çıkmanın yollarını arayan ahlaksız kötülük bulaşmaya yani *gerçekliğe* ulaşmaya niyetliydi. Bunlar her şeye sızmaya çalışan kötülük cisimleriydi." Korkutucu düz-değişmeceyi canavarların ürpertici görünmediği durumlarla sınırlandırmaya gerek yok. Hâlihazırda biçimsiz olan bir yaratık, öncesinde de katışık ve pislik olarak algılanan varlıklarla ilişkilendirilebilir. Murnau'nun *Nosferatu*'su ve aynı filmin, vampirin temiz olmayan sürüngen şeylerle bağlantılı olduğu Werner Herzog yeniden yapımını ele alalım. Dudaklarından balgamlı salyaların süzüldüğü zombiler aynı şekilde korkunç düz-değişmeceye örnek oluşturur.

Füzyon, fizyon, büyütme, çoğaltma ve korkunç düz-değişmece korku-sanatında canavarların sunumundaki temel

ifade şekilleridir.[62]Füzyon ve fizyon korkunç biyolojiler inşa etmenin, büyütme ve çoğaltma ise hâlihazırda tiksinç ve fobik olan yaratıkların güçlerini pekiştirmenin araçlarıdır. Korkutucu düz-değişmece ise yaratığın katışık ve tiksindirici doğasını bahsedilen varlığı beden parçaları, sıçan, iskelet ve diğer pislik çeşitleri gibi öncesinde de lanetlenen nesne ve varlıklar ile bağlantılandırarak vurgulama aracıdır. Korkunç yaratık temelde tehlike ve tiksinmenin bileşimidir ve bu yapıların her biri birbirine bağlı bir şekilde bu tutumları geliştirmenin aracıdır.

ÖZET VE SONUÇ

Çalışmanın ilk bölümünde korku türünün yapısını ortaya koymaya çalıştım. Korku türü bu türün alımlayıcısında yaratmaya çalıştığı duygu bağlamında tanımlanabilir. Yani korku türünde eserler alımlayıcıda korku-sanatı ortaya çıkaracak şekilde tasarlanır. Sonuç olarak ortaya dört başı mağrur bir korku eseri ölçütü koyabilmek için korku-sanatı duygusunu tanımlamak gerekir.

Bu açıdan kurmaca dünyalardaki pozitif insan karakterlerin canavarlara gösterdikleri duygusal tepkilerin özellikle yol gösterici olduğunu belirttim. İdeal olarak korku türünün okur ve izleyicilerinin duygularıyla kurmaca kahramanının duyguları arasında kabaca ve belli açılardan paralellik olması beklenir veya başka bir ifadeyle, ilgili kurmacalardaki pozitif insan karakterlerinin bahsi geçen canavarlara karşı gösterdiği duygusal tepkilerdeki belli öğeleri paylaşmamız beklenir. Karakterlerle özellikle de canavarların korkutuculuk

[62] Bu söz oyunları birbirlerini engellemeyebilir ve liste kapsamlı olmayabilir ancak listenin geçerli birçok korkutucu imge yapısının kullanışlı bir sınıflandırmasına kaynaklık ettiğini düşünüyoum.

ve katışıklıklarıyla, veya tehditkarlık ve tiksinçlikleriyle ilgili duygusal eleştirilerimiz ortaktır ve bu da bizde benzer duygulanımlara yol açar. Bu tür kurmacalardaki karakterlerin aksine canavarların var olduğuna inanmayız; korku ve tiksintimiz bu türde canavarların düşüncesine gösterilen tepkilerdir. Ancak eleştirel durumlarımız karakterlerinkinin peşine takılır.

Korku-sanatı duygusunun esasen Drakula gibi canavarların düşüncesiyle ortaya çıkan bir korku ve tiksinme bileşimini içerdiğini varsaydım. Bu bilişsel durumlar titreme, mide bulantısı gibi veya karıncalanma hissi veya yüksek düzeyde fiziksel kavrama, uyarılma veya önsezi duyacak kadar bariz bir şekilde fiziksel bir tepki yaratabilirler. Önümüzdeki bölümde göreceğimiz üzere bu tür yaratıkların düşüncesi yeterlidir, var olduklarına inanmaya ihtiyacımız yoktur. Dolayısıyla alımlayıcının psikolojik durumu inanç noktasında karakterlerin psikolojik durumlarından ayrılır ancak bahsi geçen canavarların özelliklerinin duygusal olarak değerlendirilme yöntemi noktasında ise karakterlerle birleşir.

Bu sonuçlarla geldiğimiz yeri, görünüşte aynı olan bir canavarın hem bir korku eserinde hem de bir masalda yer alabildiğini hatırlayarak özetleyebiliriz. Gordon Browne'un Laura E. Richards'ın 1886'de yeniden anlattığı "Beauty and the Beast" hikayesindeki Canavar tasvirini Stephen King'in *Cycle of the Werewolf'u* [Kurt Adamın Döngüsü] için kullanmak hiç de saçma olmazdı ya da Berni Wrightson'ın kitabındaki kurtadam imgesi masalın çoğu versiyonundaki Canavar imgesi olarak iş görebilirdi.[63]

---

[63] Ancak elbette Beast'in yalnızca bir kurtadam olarak algılanabileceğini söylemiyorum. Daha önce de başka şeylerin yanı sıra hortlak olarak (*Popular Tales of the Olden Time*'da,1840), yabandomuzu-adam olarak (Edmund Evans tarafından, 1874), sivri dişli panter olarak (Eleanor Vere Boyle, 1875) ve minotor olarak (W. Heath Robinson, 1921) tasvir edilmiştir.
Ayrıca ilüstrasyonları tartışırken kimi okurun teorimin buraya kadar olan kıs-

Aslında herkes kolayca hem masal canavarı hem de korkunç bir kurtadam olarak işleyecek bir tip canavar imgesi düşünebilir. Arthur Danto'nun deyimiyle, çıplak gözle korkunç bir kurtadamdan kolayca ayırt edilemeyecek bir masal canavarı tasavvur edebiliriz.[64] Ancak izleyicinin bu iki kurmaca tipine yönelik tepkileri açısından arada hala büyük bir fark olduğunu görüyoruz. Bu yüzden benim projem ilk bakışta ayırt edilemeyen ancak farklı olan yaratıklar arasındaki bariz bir dizi farkla ilgili en iyi açıklamayı ortaya koymaktır. Ki bu fark da içinde ikame ettikleri türlerin arasındaki farka işaret eder.

Burada masal canavarları ve korkunç canavarlar arasındaki can alıcı farkın, bu iki farklı türün içindeki karakterlerin bu

---

mında bir eksiklik olarak göreceği bir şeyden bahsetmek de faydalı olacak. Sanat biçimleri arasında geçerli bir teori geliştirmeye çalıştığımı söyledim ancak örneklerim kurmaca edebiyat, sinema ve tiyatro sanatından. Dolayısıyla yaklaşımımın güzel sanatlara uyarlanabileceğiyle ilgili kaygılar oluşabilir.

Kültürümüzde kurmaca edebiyat, sinema ve tiyatro genelde zorunlu olmasa da karakterlerle dolup taşan anlatım sanatlarıdır. Diğer yanda ise güzel sanatların aslen anlatımcı olmadığı düşünülebilir ve bunun bir sonucu olarak benimki gibi karakter ve anlatıma çok fazla bel bağlayan bir yaklaşım pek uygun olmayabilir. Ancak bu itirazın önkoşulu saptırılmıştır. Güzel sanatların çoğu anlatıma dayanır ve karakterlerin canavarlara gösterdikleri tepkileri anlatan eserlerde benim açıklamamın uygulanması anlatıma dayalı bir filmdeki gibi ilerler. Barclay Shaw'un *Martian Way* ilüstrasyonunda iki fütüristik insan kafesteki devasa bir gözü ortaya çıkarır. Bize yakın olan insanın ellerindeki parmaklar yukarıda, edebiyat ve film dünyasından alınan örneklerdeki gibi korkudan felç olmuş gibi donmuştur.

Üstelik korkutucu sayılabilecek güzel sanatların çoğu, kitap ve dergilerdeki ilüstrasyonlar ve film reklamlarındaki gibi çalışır. Bunlar genelde kapsül anlatılar olarak işler, canavar veya manyağı, yüzünde korkunun göründüğü bir kurbanın üzerine eğilirken gösterir (Örnek için bkz. John Newton Howett'ın *Horror Stories* Ağustos-Eylül 1937 sayısının kapağı). Dahası bu tip ilüstrasyonlarda kurbanlar değil de canavarlar gösterildiğinde de anlatılan, kurmacalardaki karakterlerin tepkileridir.

Ancak kurmaca kurban veya karakterin tepkisine bel bağlamayan güzel sanatlarda da korkutucu imgeler olabileceği çok açıktır. Mark Leatherdale'in *Gargoyle/Devil* fotoğrafı buna örnek olabilir. Bu tür durumlarda bu çalışmada geliştirilen anlatı bağlamında korku teorisinden faydalanıp resme bakan kişinin resimdeki yaratıkları yukarıda ifade edilen korku-sanatı kriterinin karşılığı sayması gibi arabulucu bir karakter olmasa bile bir imgeyi korkutucu olarak tanımlayabiliriz.

64 Felsefedeki "ayırtedilemez yöntemi" ile ilgili bir tartışma için bkz. Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge: Harvard University Press, 1981).

canavarlara gösterdikleri tepkileri de etkilediği gözlenmiştir. Hem Güzel hem de Güzelin babası, Canavardan korkar ama ona anormal birisiymiş yani doğanın ihlali veya katışık bir yaratıkmış gibi davranmazlar. Daha ziyade olağanüstü ve fantastik bir dünyadan gelmiş olağanüstü ve fantastik varlıktır. Kozmolojik veya metafiziksel bir kategori hatası değildir. Masal evreni Canavar gibi yaratıklara doğanın bir parçası olarak yer verir. Kokuşmuş yapısıyla devasa ve hayvansı olduğu için ürkütücüdür ama doğanın ihlali değildir. Ve bu da Güzel ve onun babası gibi karakterlerin Canavara yaklaşımıyla gösterilir.

Aslında bu durumla yani karakterin tepkisinin genellikle belirleyici olduğuyla ilgili önerim Güzelin, Canavara yaklaşımının değişip tutkulu bir hal almasının ardından okurun Canavar korkusunun da orantılı bir şekilde yokolduğu olgusuyla desteklenir. (Bu durum Jean Cocteau'nun *Beauty and the Beast* filmindeki ve aynı adlı televizyon dizisindeki ilişkilerde de gözlenebilir[65]).

Ancak Madame de Beaumont'nun "Beauty and the

---

[65] "Ayırtedilemez canavarlar" sorununun çıkabileceği diğer ilginç bir bağlam da komedidir. *Teen Wolf, Teen Wolf Two, My Demon Lover* ve *Abbott and Costello Meet Frankenstein* (vb.) gibi filmlerde izleyici genelde bir korku filminde olabileceği kadar tüyler ürpertici değil de daha ziyade saçma ve yapay canavarlar görür. Üstelik bu filmlerdeki karakterler bu canavarları genelde doğanın ihlali, anormal, kozmik düzendeki karışıklıklar olarak görürler. Dolayısıyla bu tür komediler teorime karşı örnek olarak öne sürüldüğünde buna açıklama da getirilmelidir.
Böyle bir açıklama bu komedilerin korku filmi parodileri olduğu belirtilerek başlamalıdır, kurmaca dünya ve alımlayıcı arasında mizahi bir mesafe ölçüsü tanımlanmıştır. Bu genelde alımlayıcının dikkatini canavardan karakterlerin canavarlara gösterdiği saçma tepkilere çekecek şekilde işler. Teen Wolf filmlerinde karakterler canavarlara korku filmindekiler gibi tepki gösterir; ancak alımlayıcı bunun doğru olmadığını bilir çünkü Teen Wolf aslında değerli bir arkadaştır; Teen Wolf canavarın gerçekten korkunç olması gerekliliğini karşılamaz. Bunu bilmeyen ve Teen Wolf, Wolfman'miş gibi davranan bir karakter, alımlayıcının üstün bilgisi düşünüldüğünde yanlış algılayışı sayesinde alay konusu olur.
Abbott ve Costello filmleri de mizahi etki için dikkatleri yeniden karakterin tepkisine yöneltir. Özellikle Costello'nun tepkileri mübalağa örnekleridir. Bu filmlerdeki canavarlar yeterince tehlikelidir ancak konumun üstünlüğünü Costello'nun hünerli inmelerine bırakırlar.

Beast" yorumlaması gibi bir masaldan Frankenstein'ın canavarı, Drakula, Mr. Hyde, Lovecraft'ın Old Ones'ı [Yaşlı Olanlar] ve benzeri gibi paradigmatik korku örneklerine döndüğümüzde insan olan karakterlerin bu tür canavarlara karşı tepkilerinin değişiklik gösterdiğini görüyoruz. Canavarlar artık doğanın ihlali ve anormal olarak görülür ve bu da kahramanların tepkilerinde bariz bir şekilde sergilenir. Kahramanlar bu tür canavarlardan korkmakla kalmaz onları tiksinç, mide bulandırıcı, iğrenç ve katışık bulurlar. Metafiziksel bir uyumsuzluk barındırdıkları için doğal değildirler ve bu yüzden kurmaca karakterlerde tiksinme yaratır ve bunun karşılığında alımlayıcıda denk bir tepki yaratmaları beklenir.

Karakterlerin korkunç canavarlara gösterdiği tepkilerle ilgili sınıflandırmamı korku türünden birçok paradigmatik yazarı ve onların hikâyelerini göz önünde bulundurarak desteklemeye çalıştım. Korku türünün temel örnekleriyle ilgili hâlihazırda sabit bir uzlaşı zemini olduğu kanaatiyle ilerleyerek sınıflandırmamın bunlara uyduğunu gösterebildiğimi düşünüyorum. Korku formülünü, çeşitli versiyonlarının tekrarlandığı geniş yelpaze üzerinde gösterebilmek için başvurduğum birçok örnek de bu alandaki daha az ünlü ve biraz da gölgede kalmış girişimlerin arasından seçildi. Bunlar ve bunlara benzer sayısız örneğe bu türde üretilmiş belli eserleri rastgele okuyup izlerken rastladım. Tanımlamanın dayandığı bilindik korku eserlerinin ikincil çabalarda tekrarlanma sıklığının oldukça şaşırtıcı düzeyde olduğunu gördüm. Bu alanda rastgele okuma yapacak başka araştırmacıların da bu durumu doğrulayacak kanıtlara yenilerini ekleyebileceğine bahse girerim.

Korku türünün yapısıyla ilgili yaptığım sınıflandırmayı geliştirirken türün on sekizinci yüzyılın ortalarında ortaya çıktığını varsaydım. Burada edebiyat tarihçileri arasında korku türünü İngiliz Gotik romanı ve Alman *Schauer-ro-*

man'ın (korku romanı) bir ürünü olarak gören yaygın görüşü kabul ettim.[66] İlk korku romanının veya ilk Gotik romanın hangisi olduğu konusu tartışılabilir ve bu tartışma bir sonuca bağlanmayabilir bile. Horace Walpole'un *The Castle of Otranto*'su (1764) [Otranto Kalesi] buna aday olabilir ancak romanın havasının tıpkı William Beckford'un*Vathek*'i gibi bu adaylığa uygun olmadığı söylenebilir. Yine de en azından türün on sekizinci yüzyılın sonunda erginleştiğiyle ilgili ortak bir görüş olduğunu söyleyebiliriz.

Durum böyle olunca doğal olarak soru, türün ortaya çıktığında neden ortaya çıktığı sorusuna dönüşüyor. Burada konuyla ilgili otoritelerin söylediklerini kabul ettiğimi belirtmek isterim. Bu açıdan korku türünün özellikle de Gotik roman biçiminde ortaya çıkışının kültür tarihçilerinin "Aydınlanma" veya "Mantık Çağı" diye adlandırdıkları döneme denk geldiğini hatırlamak faydalı olacaktır. Bu dönemin on sekizinci yüzyıla yayıldığı ve en önemli özelliğinin Descartes, Bacon, Locke, Hobbes ve Newton gibi dar bir on yedinci yüzyıl düşünürü çevresinde üretilen fikirlerin görece daha geniş okur-yazar bir kitleye yayılması olduğu söylenebilir.

Genelde okuryazar halkın on yedinci yüzyıl düşünürlerinin bilgilerini doğrudan orijinal kaynaklarından benimsemeyip Crane Brinton'ın "günümüzün *salon*ların parlak genç gazeteci, edebiyatçı, konuşmacıları gibi 'popularizer'lar [yaygınlaştırıcı] olarak tarif ettiği insanların eserlerinden öğrendiğini kabul etmek gerekir.[67] Bahsi geçen figürler arasında Voltaire, Diderot, Condorcet, Holbach ve Beccaria

---

[66] Marshall Tymn'e ait *Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide* (N.Y.: R.R.Bowker Company, 1981) kitabının ilk bölümü—"The Gothic Romance", Frederick S. Frank— korku tarihini 1762'de başlatır.

[67] Crane Brinton, "Enlightenment," *The Encyclopedia of Philosophy* (New York: Macmillan Publishing Co, Inc. and The Free Press, 1967), Birinci Cilt, s. 519.

da bulunur. Aydınlanma ruhu on yedinci yüzyılda, özellikle Newton'un başı çektiği doğa bilimlerinde gerçekleşen uçsuz bucaksız kazanımlara ve birleşik bir bilim çerçevesi oluşturma amaçlı felsefi çabalara dayanıyordu.

Mantık başat meleke konumuna yükselmiş ve onun serpilmesini gölgeleyen her şey bariz bir şekilde dışlanmıştı. Din kuşkunun özel nesnesiydi çünkü mantığa değil, inanca ve vahye itibar ediyordu. Dine karşı geliştirilen eleştirel ve kuşkucu tutum ateizmin yükselmesine neden olmuştu. Diderot, Doğa figürünü karşısındaki insanla şu şekilde konuşturuyordu:

> Beyhude, sen, hurafelerin kölesi, mutluluğu seni içine koyduğum dünyanın sınırlarının dışında mı arıyorsun? Benim kabiliyetlerimi tanımayan mağrur rakibim, kendini dinin boyunduruğundan kurtaracak cesareti topla. Gücümü gaspeden Tanrıları başından sav ve benim yasalarıma dön. Sırtını çevirdiğin doğaya geri dön; o seni teselli edip seni boğan bütün korkularını giderecek. Doğaya, insanlığa ve kendine yeniden boyun eğ; yaşamına giden yol boyunca serpilmiş çiçekleri bulacaksın.[68]

Buradaki doğa tabii ki Newtoncu sistemin önerdiği mekanik doğadır. Ve Aydınlanma düşüncesinin bütünü dine aykırı olmasa da dönemin temel eğilimi hurafalere karşı çıkmayı gerektiriyordu. Aydınlanma dünyanın bütün veçhelerinin bilimsel analizle incelenebileceğini savunuyordu ve bu açıdan doğaüstü olan artık, hayal gücünün bir icadı olarak görülüyordu.[69]

Korku romanı bir tür olarak bu entelektüel altyapıya

[68] Alıntı, *The Philosophy of the Enlightenment*, Ernst Cassirer (Princeton: Princeton University Press, 1951), s. 135.

[69] Brinton, s. 520.

tepki olarak ortaya çıktı. Dolayısıyla insan korku türü ile Aydınlanmacı dünya görüşünün yaygınlığı arasında bir ilişki kurulabileceğini söylemeye can atıyor. Bu iki olgu arasında tarihî bir korelasyon olduğunu söyleyen çeşitli hipotezler sunulabilir. Mesela korku türünün Aydınlanmanın altyapısını temsil ettiği düşünülebilir. Aydınlanma, mantığı öne çıkarırken korku romanı, özellikle de şiddet içerenleri aslında kurmaca karakterlerin bakış açısından bir duygu keşfine çıkıyordu. Bu zıtlığı Aydınlanma nesnelliği ile korku romanı öznelliğini ilişkilendirerek daha da derinleştirebiliriz.[70]

Aydınlanma çabaları naturalist bir dünya kavramını dönüştürürken korku romanı kurmacanın amaçlarına uygun olarak bir doğaüstünün var olduğunu varsayar. Korku romanının Aydınlanma düşüncesinin aksine gerilemeyi hoş gördüğü bile söylenebilir. Başka bir deyişle korku romanı batıl inançların kendini ifade etmek için özel bir alan ve getto edindiği bir katman olarak görülebilir. Yani Goethe'nin "The Erl King"i gibi şiirler düşünüldüğünde korku romanının Aydınlanmanın bastırdığı şeyin geri dönüşü olduğu söylenebilir.[71]Burada korku romanıyla ilgili

---

[70] Korku türünün yayılması ile bir Aydınlanma tepkisi olan Romantik hareket arasında bir bağlantı olduğu sık sık dile getirilir. Bu fikir bir önermedir ve komple reddedilmemelidir. Ancak bunun Romantik fikirlerin hepsiyle tam olarak bağdaşmadığını görmek önemli. *Lyrical Ballads*'ın girişinde Wordsworth, zıvanadan çıkmış romanlardan şikâyet ederken Wordsworth'un kafasında başka şeylerin yanı sıra korkunç bir gotik olduğunu düşünülebilir. En azından bu eserlerin gerçekten vizyoner bir seferberliğin parçası olup olmadığını sorguluyor gibidir.

[71] Korku türüyle ilginç bağlantıları olan ve Üçüncü Bölümde ele alınacak olan fantastik türden bahsederken Todorov türün "huzursuz pozitivist on dokuzuncu yüzyıl vicdanından başka bir şey olmadığını" söyler (*The Fantastic,* s. 169). Yine bu türle ilgili olarak Louis Vax "inançsızlık döneminin en dar anlamıyla fantastik edebiyatın ortaya çıkmasına olanak sağladığını" ("L'art de faire peur," *Critique,* I [Kasım. 1957], s. 929) belirtirken Maurice Levy "Fantastik[in], insanın kendisine inancı düzeyinde kaybettiğinin hayal gücü düzeyindeki telafisi" (*Le roman gothique anglais 1764–1824* [Toulouse: Association des publications de la Faculte des lettres et sciences humaines, 1968], s. 617) olduğunu savunur. Ve Georges Bataille daha genel bir damardan giderek "Keder ve içimizdeki bu kederden kurtulmamıza yer veren sanatlar dinin varislerdir" (*Literature and Evil* (London: Calder and Boyars, 1973), s. 16) der. Türle ilgili bu görüş H. P. Lovecraft gibi

farklı yorumlar yapılabilir: emniyet subabı gibi Aydınlanmanın şüpheyle yaklaştıklarının telafisi olarak da yorumlanabilir, inkâr edilenin bir tür patlaması olarak da düşünülebilir.

Ancak bu fikirler ne kadar kışkırtıcıysa doğrulanmaları da o kadar zordur. Korku romanının Aydınlanmayla bağlantısı başta bir çatışma idiyse çatışmadan zarar gören taraf kimdi? Bu çatışma korku okurlarının ruhunda yankılanıyor mu? Pekala, korku okurlarının korkudan Aydınlanma dünya görüşüne döndüğünü nereden biliyoruz? Aslında korku okurlarının çoğunun Aydınlanma bilgininden ziyade sıradan Hıristiyan olması daha olası değil mi? Belki de korku fanatiklerinin korku eserlerine Aydınlanma propagandasıyla çekildiği iki farklı ve zıt grup düşünmemiz gerekir. Ama o zaman korku okurlarının Aydınlanma düşüncesiyle yargılanmış olma olasılığı en azından bir soru olarak, doğrulanması çok zor bir soru olarak kalacaktır. Şüphesiz, çatışmayı, bireyler arasında değil, daha geniş kapsamlı olarak kültürler arasında konumlandırılabilirsiniz. Yine de bu hem fazla antropomorfik bir toplum görüşü olur hem de epeyce bir açıklamaya muhtaç kalır. Yani bireylerin deneyimi yoluyla olan gerçekleşen çatışma dışında bu tür bir çatışma yaşanmış olabilir mi?

Bu endişelerin hiçbiri korku türü ve Aydınlanma arasındaki ilişkiyle ilgili önceki hipotezleri nihai bir biçimde çürütmeye yetmez. Aksine daha derinlemesine bir araştırma ve kavramsal açıklık talebini temsil ederler. Bu hipotezlerin göz ardı edilebileceğini söylemeye çalışmıyorum, sadece geliştirilmelerinin gerektiğini düşünüyorum. Bunlar henüz desteklemek için fazla varsayımsal öneriler; yoksa boşa ümitlenmiş oluruz.

Ancak korku romanı ve Aydınlanma arasında deneysel değerlendirmelerden ziyade kavramsal değerlendirmelere

yazarların, türün kendisiyle ilgili anlayışlaryla da örtüşür.

dayanan bir ilişki olabilir. Buraya kadar yazdıklarımda korku-sanatı duygusunun, o duygunun, üzerinde yoğunlaştığı canavarın ihlal ettiği bir doğa fikrini de kapsadığını vurgulamaya çalıştım. Canavarlar doğaüstüdür, değil ve bilim-kurgu düşlerinden türetilmişlerse bildiğimiz anlamıyla doğal olana meydan okurlar. Yani korkunç canavarlar bir doğa ihlali fikrini somutlaştırırlar. Ancak doğayı ihlal etmek için sözkonusu varlıkları doğal olmayan diyarına sürgün edecek bir doğa kavramı gerekir. Ve bu açıdan Aydınlanmanın korku romanına doğru tipte canavar üretmesi için gereken doğa normunu temin ettiği söylenebilir.

Yani okurun zihni, içinde cadı, şeytan, kurtadam ve hayali güçlerin korkutucu olsa da gerçekliğin bir parçası olduğu bir kozmolojiyle çalışıyorsa korku-sanatına eşlik eden doğa ihlalinin anlamına erişemez. Ancak Aydınlanmanın bilimsel dünya görüşü doğaüstü için gereken kavramsal alanı karşılayan doğa normunu sağlar, öbür yanda bu alanı bir hurafe sayacak olsa dahi.

Kimse Aydınlanma dönemindeki özelde Gotik ve genelde ise korku okur ve yazarlarının tek tip müritler olduklarını iddia edemez. Ancak bilimsel gerçeğin çevrelediği ve hurafe saydığı konular hakkındaki Aydınlanmacı bakış açısı daha dışarıdandı. On sekizinci yüzyılın başındaki okur ve yazarlar büyük ihtimalle ne işlevsel bir bilimsel bakış açısına sahipti ne de bilimin öne sürdüğü her şeyi ister istemez kabul ediyorlardı. Ancak bir açıdan günümüzün genellikle en son bilimsel buluşlarıyla güncellenmeyen okurlarından çok da farklı olduklarını söyleyemeyiz. Onların da muhtemelen korku-sanatının aşırı kapsamlı bir şekilde varsaydığı anlamda, bilimin özellikle de doğanın ihlali açısından batıl inanç saydığı şeyleri tanımlayabilecek bu bakış açısının ışıltısından birazını taşıdığını söyleyebiliriz.

O halde Aydınlanma ve korku türünün ortaya çıkışı ara-

sındaki bağlantıyla ilgili yeni bir hipotez öne sürebiliriz. Bu da türün, zorunlu bir parçası olan doğanın ihlali düşüncesini oluşturmak için Aydınlanmacı bilimsel gerçeklik görüşüne ihtiyacı olmasıdır. Yani korku hissi yaratmak için gereken doğa kavramı veya kozmoloji Aydınlanma sayesinde mümkün olmuştur. Okur kitlesinin Aydınlanma bilimini toptan kabul ettiğini varsaymak yanlış olur, yalnızca doğal sayılan ve sayılmayanla ilgili işlemsel bir sezileri oluştuğunu söyleyebiliriz. Okurların bu bakış açısında hemfikir olduğunu düşünmek de aynı derecede yanlış olurdu çünkü yaptıkları bir kurmacadan keyif alma amacıyla yalnızca doğanın sınırlarıyla ilgili yeni perspektifi tanıyıp kullanmaktı.[72]

Bu hipotez de Aydınlanma baskısının geri dönüşü hipoteziyle benzer tereddütlere maruz kalabilir. Yani Aydınlanma kavramının, okur kitlesine bize geldiği kadar tanıdık gelmediği gösterilebilir. Sezgilerim bana Aydınlanmanın doğayı başlı başına bir dine dönüştürdüğü fikrinin okur kitlesinin çoğunluğu tarafından benimsenmiş olmasa bile herkes tarafından bilindiğine, inanmamızı söylüyor. Ancak bu düşünce seyri tarihi verilerle desteklenemese de korku-sanatının doğasıyla ilgili bu teorinin sonuçları yıkıcı değildir. Bu yalnızca korku türünün kökeninin on sekizinci yüzyıla dayandığını söyleyen bu tezleri çürütür. Türün doğasıyla ilgili sınıflandırmayla çelişmez.

[72] Bu, korku türünün on sekizinci yüzyılda ortaya çıkmasıyla ilgili bir varsayımdır. On sekizinci yüzyıldan önce korku-sanatı olmadığını iddia etmek niyetinde değilim. Alanın otoritelerinin türün ömrüyle ilgili uzlaşımından giderek teorimi on sekizinci yüzyıl ile günümüz eserleri arasında sınırlandırdım. Türün tamamen oluşmasından daha önce de korku-sanatı örnekleri verilmiş olabilir; bunların korku-sanatı eseri olduğunu (salt yarı-öncüllerden ziyade) kanıtlamak ve canavarın içinde doğduğu kültürel bağlamda mevcut kavramsal şemalar çerçevesinde nasıl sıra dışı olarak tanımlandıklarını açıklamak için M. G. Lewis'ın *The Monk*'u gibi önemli geçiş eserlerinin yanı sıra başka müjdeciler olduğu kesin. Mümkün olup olmaması, bu konuda nihai bir kararım yok, daha ileri bir araştırmayla belirlenebilir.

2. METAFİZİK VE KORKU YA DA KURMACAYLA İLİŞKİLERİ

Bu bölümde alımlayıcı ile korku kurmacaları arasındaki ilişkiyi inceleyeceğim. Bu ilişkiler ilk bakışta gerçek bir okur/izleyici ile var olmayan varlıklar yani kurmaca kahraman ve canavarlar arasında ortaya çıkan ilginç etkileşimleri de kapsadığı için felsefi bir yorum gerektirir. Örneğin nasıl olur da bir anlamda var olmayan ve var olmadığını bilmemiz gereken varlık veya olaylardan oluşan kurmacalardan korku-sanatıyla korkabildiğimizi bilmek isteriz. Bu sorunları çözdüğümüzde, artık kurmaca karakterlerin ontolojik durumuyla ilgili birşeyler söyleyebiliriz. Böylece var olmayan kurmacaların gerçek alımlayıcıyı nasıl etkilediğine örneğin, nasıl dehşete düşürdüğüne bir açıklık getirebileceğimizi düşünüyorum.

Bu bölümün çoğunda "Korkutucu Kurmacalar" başlığı altında kurmaca canavarların okur ve alımlayıcıda nasıl gerçek duygular uyandırdığı ele alınacak. Birçok kişiye göre buradaki sorun kurmacaya karşı gösterilen bu tür tepkilerin paradoksal olmasıdır. Çünkü çoğunluk, canavar diye bir şey olmadığını biliyorsak bunların bizi yine de korkutuyor olmasının gizemli bir yanı olduğu fikrindedir. Bu durum aslında varsayımsal olarak daha kapsamlı bir sorunun sadece bir bileşenidir. Gerçekte olmadığını bilmemiz gereken bir şeye karşı gerçek

duygularla tepki vermemizin mümkün olup olmadığı veya nasıl mümkün olduğu hayret vericidir. Biz buna kurmacanın paradoksu diyelim. Kurmaca paradoksunu, canavarlar da dâhil olmak üzere kurmaca karakterlere karşı gerçek duygularla tepki vermemizde bir yanlışlık olmadığını açıklayarak çözümlemeye çalışacağım. Ancak korku kurmacalarını tüketirken elbette yalnızca korkutucu varlıklarla ilişkiye girmiyoruzdur; kurmaca kahramanlarla da bir ilişki içine giriyoruzdur. Bu bağlamda akla korku kurmacalarındaki kahramanlarla olan ilişkimizde özel bir şeyin olup olmadığı sorusu geliyor. Mesela kendimizi bu kahramanlarla özdeşleştiriyor muyuz yani bizim canavarlardan korkmamız aslında onların korkuları mıdır, yoksa bu ilişki özdeşleştirmeden farklı bir ilişki midir? Bu yüzden bu bölümün sonunda karakterle-özdeşleşme fikriyle ilgili bir sonuca varacağım. Hem karakterle-özdeşleşme fikrini eleştireceğim hem de korku hikâyelerindeki kurmaca kahramanlarla olan ilişkilerimizle ilgili alternatif düşünme şekilleri sunacağım.

KORKUTUCU KURMACALAR: İLGİLİ PARADOKS VE ÇÖZÜMÜ ÜZERİNE

Korku kurmacalarındaki canavarlar bir anlamda var olmasalar da gerçek dünyada bazı sonuçlar doğururlar; izleyicileri korku-sanatıyla korkuturlar. Yani çözmemiz gereken sorunlardan biri kurmacaların gerçek dünyada bizi nasıl etkileyebildikleridir. Bu sorun zihin felsefesinden türeyen ikilemlerle daha da karmaşık bir hal alır. Korkunç yaratıkların, tabiri caizse var olmayışları salt bir olgu değil, kolaylıkla erişilebilir ve korku kurmacası tüketicilerinin bilgisi dâhilindeki bir olgudur. Ancak izleyicilerin korku kurmacalarıyla dehşete düştükleri düşünülse de aslında kısmen de olsa bu kitle korkutulma

umudu veya bilgisiyle, korkutulmak üzere bu tür kurmacanın arayışı içine girmiştir. Ama nasıl olur da insan var olmadığını bildiği bir şeyden korkabilir?

Örneğin ürkmüş bir çocuğu sakinleştirmenin yolunun onu hayalet gibi şeylerin aslında var olmadığına inandırmak olduğunu düşünürüz yani bunun, izleyicinin korkularını yok etmenin en iyi yolu olduğuna inanılır. Korku izleyicileri de standart olarak bu düşünceden yola çıkar. O zaman var olmadığını bildikleri canavarlardan, kurmaca yaratıklardan nasıl korkarlar?

Buradaki sorunlar en azından iki katmanlıdır. Öncelikli olarak kurmacada böyle bir etkisi olup olmadığının, varsa bunun nasıl mümkün olduğunun metafiziksel bir açıklamasına ihtiyacımız var. İkinci olarak bu ilişki çoğunluk tarafından paradoksal olarak görünen bir yöntemle çözümlenmelidir: korku-sanatında alımlayıcı tarafında sonuçlanan bu nedensel bağlantı gerçek alımlayıcının canavarların var olduğuna inanmadığı olgusunda su yüzüne çıkar.

Kendall Walton'ın[1] örneğiyle, *korkutucu kurmaca* olarak adlandırabileceğimiz bu ikinci sorunumuz kurmacanın paradoksu olarak adlandırabileceğimiz daha kapsamlı bir felsefi sorunun uzantısıdır. Bunu şu soruyla özetleyebiliriz: "Kurmaca nasıl olur da bizde duygular uyandırabilir?" Bu kitabın amacına ulaşması için asıl yapmamız gereken kurmaca canavarlardan nasıl korktuğumuzu ve tiksindiğimizi açıklamaktır. Ancak bu sorunun cevabı aynı zamanda "Nasıl oluyor da Kral Lear için yas tutabiliyoruz?", "Oedipus'un hali bizde nasıl korku ve acıma uyandırabiliyor?", "*Dava* romanındaki K. bizde nasıl keder ve hayal kırıklığı yaratabiliyor?" ve "Eliot'ın

[1] Kendall Walton, "Fearing Fictions," *Journal of Philosophy,* vol. 75, no. 1, (Ocak 1978).

Casaubon'u bizi nasıl olur da gücendirir?" gibi sorulara verilecek cevapların bir parçasıdır.

Başlangıç için burada gerçekten bir sorun olup olmadığını sorgulamamız gerekir. Her şeyden önce başka insanların kişilikleri ve içinde bulundukları durumlardan duygusal olarak etkilenmek, insan doğasının bir gerçeği olarak karşımıza çıkıyor. Kaderine talihsizlik düşenler için üzülürüz, adaletsizlik karşısında öfkeleniriz. Bu, hayatın bir gerçeğidir. Onun için kurmaca karakterlere de bu şekilde yaklaşmamızın ilginç bir tarafı olduğu söylenebilir mi? Bir oyun oynayalım. Bir arkadaşınızın size parlak bir bilim insanı olan kız kardeşine, birkaç ay içinde ölümüne neden olacak nadir bir hastalığın musallat olduğunu söylediğini düşünün. Dahası birbirinden zeki iki çocuğu da, ne kadar terbiyeli ve geleceği parlak çocuklar olduklarını söylemeye bile gerek yok, zalim ve cimri amcalarının velayetine verilecekler. Canla başla çalışan bu çocuklara sabah akşam lapa yedireceğinden, onları bale derslerine göndermeyeceğinden şüphemiz yok. Trajedi trajediye eklendikçe ilginiz artar. Ama şimdi şöyle düşünün. Duygusal bir tepki sinyali verdiğiniz anda arkadaşınız size bütün bunları uydurduğunu söylüyor. Kız kardeş yok, çocuk yok, lapa yok. Tırmandırılan duygu muhtemelen dağılır ya da yerini başka bir duyguya, belki de kişi alaya alındığı için kızgınlığa bırakır. Veya şöyle bir örnek ele alalım, mesela Etiyopya'daki kıtlıkla ilgili yıllardır medyada yapılan haberlerin tamamının uydurma olduğunu öğrenen birinin öfkesini düşünelim. Bu gazetecilik manipülasyonuna öfkelenebiliriz ancak ortada bir kıtlık olmadığı için artık bu kurbanlara yönelik bir acıma duygusu beslemeyeceğizdir.[2]

[2] Bu türde daha ileri örnekler için bkz. Colin Radford, "How can we be moved by the fate of Anna Karenina?" *Supplementary Volume of the Aristotelian Society,* 49, (1975).

Bu düşünce deneylerinin varsayımsal olarak işaret ettiği şey inançlarımız ve duygularımız arasında bir bağ olması gereğidir. İster keder olsun ister öfke, ilgili duyguyu edinmek için önümüzdeki durumla ilgili inançlarımız olması gerekir. Bu inançlara bu koşulların var olmasına neden olan diğer faktörlere yönelik inançlar da dahildir. Etiyopyalıların var olduğu ve onların açlık çektikleri inançları olmaksızın, onlarla ilgili en son gelişmelere yönelik bir öfke duygusu geliştiremeyiz.

Duygusal tepkiler için bu tür inançların gerekliliği, duyguları yok etmek için gerekenlerle ilgili herkesin bildiği belli bariz olgularla da desteklenir. Hikâyenin uydurma olduğunu öğrendiğimiz anda sempatimiz buharlaşır. Bir tanıdığımızı, duygusunun mantıksız olduğuna ikna etmek istediğimizde ona o inançların temelsiz olduğunu veya en azından durumu yanlış yorumladığını (ikincisi belki de psikanalitik terapinin anahtarıdır) göstermeye çalışırız. Yani inançlardaki çeşitliliğin, ilgili duygulardaki çeşitlilikle bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz. Üstelik bu hipotez önceki bölümde anlattığım duygular teorisiyle desteklenebilir. Çünkü ayırdedilebilir ve çoğunlukla inanç olarak yorumlanan bilişsel öğeler aslında verili bir duygunun asli yapısı olduğu için inanç yoksa duygu da oluşmaz.

Ancak inanç, bu şekilde duygusal tepkilerin koşuluysa kurmacaya karşı nasıl duygusal tepki geliştirdiğimizi açıklamak zorlaşacaktır. Roman gibi ürünlerdeki olay ve karakterlerin var olmaması kurmaca kurumunun ön koşuludur. Frankenstein'ki gibi bir canavar olmadı ve her normal, bilinçli okur bunu bilir (ve dolayısıyla buna inanır). Dahası *For Whom The Bell Tolls*'daki [Çanlar Kimin İçin Çalıyor] İspanya İç Savaşı gibi, gerçek dünyaya gönderide bulunan kurmacalarda bahsi geçen gerçek olay ve kişiler kurmaca karakterler ve onların maceralarının hikâyeye eklemlenme tarzı ikincildir. Yani belli

bir düzeye kadar uydurma karakter ve olaylarla bağlantılandırılarak "kurmacalaştırılırlar". Ve bu da normal, bilinçli bir okurun farkında olduğu bir şeydir.

Ancak burada bir engelle ya da en azından bariz bir paradoksla karşılaşıyoruz. Çünkü öbür yanda da kurmaca kurumu hakkındaki bilgimiz bize normal, bilinçli okurun kurmacalardaki karakter ve koşulların var olduğuna inanmadığını söyler. Ancak bu tür hikâyelerdeki karakterlerin duygusal tepkilerini edinmek için düşünce deneylerindeki modele uygun olarak, kendimizi hallerine alıştırdığımız kurbanların gerçekten var olduğuna inanmamız gerekir. Bazı teori akımlarına uygun şekilde (aşağıda ele alınacak) aslında kurmacalara ve sakinlerine duygusal olarak tepki vermediğimiz söylenebilir. Ancak bu en azından ilk bakışta, elimizdeki gerçeklele çelişiyor. Görünüşte kurmacaya karşı duygusal bir tepki gösteririz. Ancak bu, sayacağım varsayımlarla nasıl tutarlı kılınabilir: duygusal tepkilerin bahsedilen duyguların nesnelerini kapsayan kişi ve olayların var olduğuna inanmayı gerektirmesi ve konu kurmaca olunca bahsedilen karakter ve olayların var olmadığını bilmemiz (ve buna inanmamız).

Bu konuya başka bir yaklaşım da birinin bize palavra attığını öğrendiğimizde duygularımızın birden yok olup "resmi" kurmacalar karşısında duygularımızın pek de yatışmamasının nasıl mümkün olduğunu sormakla elde edilebilir. Konuşma anında uydurulan ile kurmaca arasında ilke olarak nasıl bir fark vardır? İkisinde de masal anlatılıyor. Neden o zaman birinin duygusal tepkilerimizle oynamak için uydurulmuş bir hikâye olduğunu diğerinin ise, *Crime and Punishment* [Suç ve Ceza] mesela, duygusal bir tepkiyi hiç de engellemediğini düşünürüz? Birinde uydurma hikâyenin kurmaca olduğunu olaydan sonra öğreniyoruz ama bunun ne önemi var? Aslında hikâyenin aynısı yapılabilir veya kurmaca olarak etiketlene-

bilir. Ve ilki muhtemelen duygusal tepkileri yanlış bir şekilde desteklerken ikincisi onları somutlaştırır. O halde bu kadar sapma içinde nasıl olup da somut davranış veya tepkilerimizde istikrarlı olabiliyoruz?

Bu yüzden kurmacaya gösterdiğimiz duygusal tepkiler, kurmaca karakterlerin var olduğuna inanmamızı gerektirdiğini gösterirken bir yandan da normal, bilinçli kurmaca tüketicisinin kurmaca karakterlerin var olduğuna inanmamasına dayanıyor. Bunu, çelişkiyi ortadan kaldıracak şekilde açıklamak için kurmaca tüketicisinin kurmaca karakterlerin var olduğuna inanmadığı varsayımını reddetmeyi denemek gerekiyor. Buna kurmacada yanılsama teorisi diyebiliriz.

Kurmacada Yanılsama Teorisi

Kurmacada yanılsama teorisine göre Mr. Hyde'ın sahneye çıkmasıyla dehşete düştüğümüzde canavarın burnumuzun dibinde olduğuna inanırız. Tiyatral veya sinematik gerçeklik teknikleriyle canavarın karşımızda belirdiğine inandırılıyoruzdur. Dolayısıyla bu bakış açısına göre durum, normal ve bilinçli bir izleyicinin, ilgili kurmaca varlığın var olmadığına inanmaması değildir. Sahne ve ekran yanılsamalarıyla Hyde'ın karşımızda olduğuna ikna ediliriz. Bu hareketle yaşadığımız çelişki, sadece kurmaca konusunda bile olsa, bizi batıl inançlı kılma karşılığında kaybolur; yani vampirlere, uzaylı istilacılara veya her tür doğadışı yaratığa inananlar yanılsamayla elde edilir.

Ancak bu tip yanılsama teorileriyle ilgili bilinen birçok sorun vardır. İlki bu tür teorilerin korku kurmacası izleyicilerinde gözlemlenenle uyumsuz olmasıdır. Yani salonun gerçekten ölümcül şekil-değiştirenlerle, şeytanlarla, galaksilerarası yamyamlar veya toksik zombilerle dolu olduğuna

inanan birinin orada uzun süre oturması pek olası değildir. Yoksa muhtemelen kaçıp saklanmaya veya kendini korumaya ya da yetkililere (polis, NASA, piskoposluk, Birlemiş Milletler, Sağlık Bakanlığı) haber vermeye çalışırdı. Yani insanlar korku manzaraları karşısında o ortamda canavarların olduğuna gerçekten öylesine inanmış gibi davranmazlar. Bu tür bir inancın doğru olduğunu kabul etmek onları tutarsızlık suçlamalarından, kendi kendine zarar veren budalalar değilseler eğer, ancak davranışlarının açıklanamayacak düzeyde kayıtsız kılınması karşılığında muaf tutabilir.

Yanılsama teorisinin görsel kurmacalara, örneğin oyun ve filmlere, uygulanması yazınsal kurmacalara uygulamasından daha kolaydır. Henüz bir çocuk olan Regan'ın Georgetown'da şeytan tarafından ele geçirildiğini okuduğumuzda bizi ele geçiren yanılsama tam olarak hangisidir? Acaba kitabı okurken küçük bir kızın bir D. C papazına tersinden İngilizce küfrettiğini mi düşünüyoruz? Peki ama *The Exorcist*'i Kansas City'de okusaydık bu kadar korkmaz mıydık, acaba? Bu yanılsama fikri oyun ve sinemaya uygulandığında daha güvenilir bir korku kaynağı tesis eder çünkü gerçekten canavarın elinin yetişebileceği bir mesafede olduğumuza inanırız. Ancak korkunun kaynağının bu tür bir yanılsama olması okuma deneyimiyle uyuşmuyor. Gerçekten de yanılsama konusu muhtemelen en iyi, görsel fenomenlere uygulanabiliyor. Dolayısıyla yanılsama teorisini edebiyata uyarlamak için okurun davranış ve deneyimiyle bağdaştırılabilecek bir edebi yanılsama modeli geliştirilmesi gerekiyor. Bildiğim kadarıyla kimse daha önce böyle bir şey denemedi ve böyle bir şey üzerinde durmaya değer bir spekülasyon modeline benzemiyor.

Alımlayıcı tepkilerinde yanılsama teorilerine karşı daha oylumlu bir itiraz elbette şart koşulan bu tür yanılsamaların genelde kurmacaları özelde ise korku kurmacalarını anlama

olasılığımızı yok edeceği yönündedir. Yani kurmaca okurken veya izlerken yanılgıyla bile olsa gerçekten etrafımızda kurtadamların olduğuna ikna edilmemiz hikâyeden zevk almamıza engel olurdu. İnsan kendi hayatı ve sevdiklerinin hayatlarını korumak için bazı pratik önlemler almak isteyebilir. Hatta orada, sayesinde eğlendiğimiz ve ondan zevk aldığımız kurmacanın, ait olduğu kurumun koşulu da kişi ve olayların gerçek olmadığını bilmemizdir. Konu korku olunca manzaranın tadını çıkartabiliriz ancak gerçekliğine inandığımızda kendimizi güvende hissedemeyiz. Yanılsama teorisi doğru olsaydı korku türü, kahramanlar, yüzde yüz mazoşistler ve profesyonel vampir katilleri dışında herkes için fazla sinir bozucu olurdu. Yanılsama teorisi en yalın haliyle kurmaca kurumunun (kimi teorisyenin mesafe metaforlarıyla sınıflandırmaya çalıştığı) kurmacanın anlaşılmasını mümkün kılan önkoşullarıyla çatışır.

Yanılsama teorisini şu şekilde kurtarmaya çalışabiliriz: kurmacalarla aldatıldığımız düşüncesinin yerine kurmaca teknikleri sayesinde Huck Finn veya Drakula'nın var olmadığıyla ilgili bilgimizi bir anlığına kolayca unutabildiğimiz düşüncesini koyalım. Ancak teoriyi aldatılmak yerine unutkanlıkla yeniden ifade ettiğimizde de aynı sorunlarla karşılaşırız. Vampirlerin var olmadığını unutan birisinin halen normal bir korku alımlayıcısından daha ihtiyatlı davranması gerekir. Öbür yandan da Drakula'nın gerçekten sinema salonunda olmadığını ne kadar unutursak unutalım, onun ölümcül tuzaklarından gerçekten keyif alamayacağımız gerçeği hala karşımızda durmaktadır.

Diyalektiğin bu noktasında, çelişkimizin Drakula gibi kurmaca varlıkların varlığına inanmadığımız kanadını ortadan kaldırmak istiyorsak, kurmacaları izlerken Drakula'nın var olmadığına dair bilgimizin nasıl etkili bir şekilde nötralize

edildiğinin ve böylece ona gerçekmiş gibi tepki vermemize neden olduğunun psikolojik bir açıklamasını yapmaya çalışabiliriz. Yani bazı psikolojik işlemler sayesinde Drakula'nın var olmadığına dair bilgimiz bir şekilde kontrolden çıkarak onunla ilgili tasvir ve betimelemelere sanki Drakula yaşıyormuş gibi tepki vermemizi sağlayıp buna izin verdiğini söyleyebiliriz. Bu bağlamda karşımıza o eski sanat terimi "kuşkunun gönüllü ertelenmesi" çıkar

Bu düşünce Coleridge'e atfedilir, *Biographia Literaria* adlı eserinde, "Lyrical Ballads"ın alıntılanan bu kısmında bunun, kendisinin amaçladığı bir etki olduğunu söyler,

> [...]içsel doğamızdan, poetik inancı oluşturan bu kuşkuyu ertelemeye gönüllü hayalgücünün gölgeleri için kafi gelen insani bir çıkar ve bir hakikat biçimi elde etmek için çabalarımın doğaüstü veya en azından romantik kişi ve karakterlere yönlendirmem gerektiği...[3]

Coleridge bu fikri ilginç bir şekilde tam da bizim amaçlarımıza uyan doğaüstü kurmacalar bağlamında ortaya koyar. Üstelik bu, kurmaca tepkide yanılsama teorisinin bir uzantısı gibidir. Çünkü Coleridge planlanmış "olay ve faktörlerin kısmen de olsa doğaüstü olması gerektiğini ve hedeflenen mükemmelliğin onları gerçek sanan bu tür duyguların, böyle durumlara doğal olarak eşlik eden, dramatik gerçekliğinden oluşması gerektiğini" belirtmişti.[4]Ancak okurun içine düştüğü belirtilen durum yanılsama, aldatma veya salt unutkanlıktan farklı bir şeydir. Çünkü yanılsama ve unutkanlık gibi durum-

[3] Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria,* in *Selected Poetry and Prose of Coleridge,* ed. Donald Stauffer (New York: The Modern Library, Random House, 1951), s. 264.

[4] Coleridge, *Biographia Literaria* s. 264.

lar izleyici tarafında pasiflik ve bilinç eksikliğine işaret eder.

Bir yanılsamaya kurban giden kişiye bir şey yapılmıştır, neler olup bittiğinin farkında olmamasını gerektirecek şekilde hazırlıksız yakalanmıştır, aldatılmıştır. Diğer yanda unutkanlık ise bir insanın başına gelen bir şeydir, unuttuğum şeyi aklımda tutarak onu unutmuş olamam. Ancak "kuşkunun gönüllü ertelenmesi" düşüncesinin bu konuda aktif bir tarafı vardır. Kişinin bunu kendi kendisine yaptığı ve bu konuda bilinçli olduğu izlenimi yaratır. Bu durum tahminen kuşkunun yarattığı gerilim süresince okurun kurmacadaki olay ve failleri gerçek olarak almasından kaynaklanır.

Coleridge kuşkunun ertelenmesinin nasıl işlediğinden uzun uzadıya bahsetmez. Bizim amaçlarımıza uygun olarak ertelenen kuşku "Black Lagoon'daki canavar gerçekte yok" ifadesindeki gibi bir inançtır. Olumsuz bir inanç olduğu için "kuşku"dur [inanmama]. Bu tür inançları erteleyerek, Canavara yönelik duygusal tepkilerimizin yani dehşetimizin önündeki her şey askıya alınır. Bu da Canavarın gerçek olduğunu düşünmemize neden olup duygusal etkileşime davetiye çıkarır. Bu süreç iradeyle yönetilir; Canavarın var olmadığıyla ilgili kanaatimizden, Canavarın var olduğunu varsayan duygusal bir tepkiye izin vererek gönüllü bir şekilde vazgeçeriz.

Bu yorum doğruysa "kuşkunun gönüllü ertelenmesi"nin bize sunacağı pek bir şey yok. En kötü ihtimalle okur tarafında, birkaç kişinin, böyle birileri varsa, hatırlayabileceği bir irade eylemi gerektiriyor gibidir. Bu eylemin bilinçaltında olduğu söylenirse tabii ki bir irade (*gönüllü* kuşku) eylemi olarak tanımlanmasının bile doğru olup olmadığı tartışılabilir. Üstelik bastırdığımız için ve/ya bilinçaltımızda olduğundan bu eylemi hatırlamadığımız söylenseydi isteme dayalı bir eylem olmaktan daha da uzaklaşırdı.

Buraya kadar, yalnızca negatif bir düşünce olarak kuş-

kunun gönüllü ertelenmesi düşüncesinin, insanın iradesiyle inanmasının mümkün olmasını gerektirdiğini görüyoruz. Ancak Descartes'tan[5] yola çıkarsak inanç, kontrolümüzde olan bir şey değildir. İnançlarımızı irademizle yönetemeyiz. Deneyin. Mesela "5+7=1492" önerisini alıp kendinizi buna inandırmaya çalışın. İmkânsız. Buradaki sorunun önermenin yanlış olduğunu bilmeniz olduğunu söyleyebilirsiniz.[6] O zaman doğru veya yanlış olduğuyla ilgili bir fikrinizin olmadığı bir önermeye inanmaya çalışın, örneğin "Başka galaksilerde leylak var". Bu öneriyle oyalanacağınız kesin, bunu anlayabilirsiniz. Ama kendinizi buna inandırabilir misiniz? İnanç anladığımız önerilere iradi bir eylem olarak ekleyebileceğimiz bir şey değildir. Daha ziyade başımıza gelen bir şeydir. Kuşkunun gönüllü ertelenmesi düşüncesinin kendisi, inandığımız şeyleri doğrudan kontrol edebileceğimiz imasını taşıdığı için inanılır gibi durmuyor.

Ancak bu itirazın da bir inancın iradeyle yönlendirilmesine fazla odaklandığı ileri sürülebilir çünkü iradeye tabi olan, en başından inançla ilgili bir *kuşku* idi. Yani bir korku hikâyesi okuduğumuz zaman Smog Monster'ın gerçek olduğuna dair bir inancı amaçlamıyor, yalnızca Smog Monster'ın gerçek olmadığı inancını erteliyoruzdur. Makul mü?

Gündelik yaşamda bazı inançlarımızı ertelediğimiz durumlar olur. Ellilerin ırkçı Amerikan toplumunda yetişen

---

5 "Meditation IV; *Of the True and the False*" kitabında Descartes, belli durumlarda inançlarımızı irademizle yönetebileceğimizi savunur. Bu varsayım daha sonra sırasıyla Spinoza ve Hume tarafından tartışılmıştır.

6 İnancı iradeyle yönetme konusuyla ilgili genelde kurmaca, özelde ise korku kurmacasına ilişkin tartışma bağlamında bu tabii ki kuşkunun ertelenmesini savunan biri tarafından gerçekten kabul edilebilecek bir cevap değildir. "5+7=1492" önermesi, "Drakula'nın var olmaması olgu değildir" önermesi ve dengi "Drakula yoktur" önermeleri yanlış olduklarını bildiklerimiz önermelerdir. Bu yüzden yanlış olmasına dayanarak "5+7=1492"tir diyemiyorsak o zaman "Drakula yoktur" da diyemeyiz.

birçok insan beyaz olmayanların bir şekilde daha aşağıda olduğuna inanırdı.[7] Ve bu inancı değiştirme anından önce, ırkların eşitliğinin farkına varıldığında, inanç çoktan köşeye sıkışmıştı. Yani düşüncemizin evrilişinde belli bir noktada, beyazların üstünlüğüne inanç, bir evre olarak tamamen bırakılmadan önce, birçoğu tarafından ertelenmeye başlamıştı. Ancak bu konudaki inancımızı erteleyen koşullardan biri inancın baltalanıyor olmasıydı. Düşüncemiz sarsılmıştı. Kanıt ve iddialar artık aksi yönü gösteriyordu.

Üstelik bu durum, felsefi konularda da böyledir. Descartes bizden, dışarıdaki dünyanın mevcudiyetiyle ilgili inançlarımızı ertelememizi ister ve bunu bu tür kesin kanaatlerimizi, şeytanî dehalarınki gibi düşüncelerle sarsarak yapar.[8]Yani bir inançtan kuşkulanmadan önce, en azından inancın yanlış olduğundan kuşkulanacak nedenlerimiz olması gerekir.

Bu ortalama örneklerden, kurmacayı alımlama konusundaki inançları ertelemeye geçtiğimizde karşımıza çıkan göz alıcı benzemezliklerle donup kalabiliriz. Kurmaca bağlamının dışında inançlar ertelenmeden önce bir şekilde eleştirilmelidir. Erteleniyorlar çünkü görüşlerin sınanması onlarla ilgili tereddüt etmemize neden olur. Ama okurken inançlarımızla, Drakula'nın bir roman olduğu ve Kont'un gerçekten var olmadığıyla ilgili tereddüde düşmeyiz. Elimizde bu inançları baltalayacak veya bu inançlara ters düşecek bir kanıt yok. Bunları, gözden geçirmemiz veya reddetmemiz gerekeceğini düşünecek kadar sorgulamayız. Durum sıradan inanç ertelemelerinde gelişen durumlardan oldukça farklıdır. Dolayısıyla kurmacayı alımlama sürecini gündelik inanç erteleme

---

7 İnançlardan ziyade kuşkulardan bahsettiğim için burada bir sorun olduğunu düşünen biri varsa örneği kuşkuya çevirebilir, "Beyaz olmayanlar beyaz olanlara eşit değildir"gibi, ancak tartışma aynı yoldan devam eder.

8 Bkz. Descartes, Meditations I.

düşüncesiyle birbirine benzetmek için çok az nedenimiz var. Bunu kanıtlama sorumluluğu burada bu düşüncenin, üzerinde durulması gereken biraz özel veya sıra dışı ama yine de makul bir düşünce olduğuna inananlara aittir.

İnancın ertelenmesi konusunda kontrol edebileceğimiz, üzerinde belli bir düzeye kadar anlaşabileceğimiz bir yol olabilir. Ertelemek istediğimiz inançlarımızı, irademizle, sonunda çelişkiye neden olup çürütecek şekilde, öyle kolayca yönetemeyiz. Ancak kendimizi, geçerli inançlarımızın sınanacağını önceden tahmin edebileceğimiz belli durumlara sokabiliriz. Görüşlerini bir sınava tabi tutacak kadar ahlakî olarak endişeli bir ırkçı, antropoloji derslerine katılabilir, köktenci biri evrim konferanslarına katılabilir ve dünyanın düz olduğuna inanan biri gözlemevlerini ziyaret edip gökbilimcilerle konuşabilir. Yani insan kendisini inançlarına ters düşecek, onları çürütecek muhtemel kanıt ve iddialarla dolu bağlamlara sokabilir, tıpkı inançlarını, yarasız bir şekilde korumaya çalışan birinin bu tür bağlamlardan azimle kaçınabileceği gibi. Ancak inancın sınırlı bir düzeyde ertelenmesinin gönüllü olarak yönlendirildiği bu ölçülü katılım, kuşkunun gönüllü ertelenmesi fikrini kurmacaya uygulamak isteyenlerin işine yaramayacaktır. Çünkü Drakula'nın var olmadığıyla ilgili inancımızdaki inkâr noktalarını, onları ertelemek üzere ortaya çıkarma peşinde değiliz. Bulunup temeli oyulacak bir şey olmaması bir yana, karşıt fikirler arayacak bir yer de yoktur. Üstelik ortada karşıt fikirler olsa da kurmacaya kapılıp gittiğimizde onları inceliyor olmayız. Yani hiçbir durumda aslında hiçbir zaman Drakula'nın kurmaca olduğuna dair kanaatimizden vazgeçiyor değiliz.

Üstelik kuşkunun gönüllü ertelenmesi fikrinin, savunucusunun yapabildiğini düşündüğü şeyi yaptığını da söyleyemeyiz. Bunu, kültürel kurmaca pratiğinin bilinçli bir katılımcısı

olarak okurun, Golem'in var olmadığına inanması ve bir yandan da gerekli duygusal tepki koşullarının sağlandığı düşünülüp Golem'in var olduğuna inandığını gösterecek şekilde Golem'le dehşete düşmesi arasındaki çelişkiyi kaldırmanın bir yolu olarak görmeye başladık. İddiaya göre kuşkunun ertelenmesiyle, örneğin Golem'in var olmadığıyla ilgili inançtaki çelişki ortadan kaldırılıyor. Ama öyle mi? Önümüzdeki eserin bir kurmaca olduğunu fark etmemişsek kuşkumuzu ertelememiz gerektiğini nereden bileceğiz? Yani kuşkuyu o kurmacaya uygun özel bir yöntemle bilinçli bir şekilde erteleyebildiğimizi varsayalım. O zaman psikolojik erteleme süreçlerini doğru bir şekilde harekete geçirebilmemiz için hala karşımızdakinin, gerçekte var olmayan kişi ve olayların bir araya getirildiği bir kurmaca olduğunu bilmemiz ve buna inanmamız gerekiyor. Dolayısıyla kuşkunun ertelenmesi fikri Golem'in var olmadığı inancından paçasını kurtaramaz; bu inanç kuşkunun iradeyle yönlendirilmesi için gereklidir. Kuşkunun ertelenmesi sorunu çözmez. En iyi ihtimalle bir adım geriye taşıyarak çelişkiyi yeniden konumlandırır. Sorunun çözümünden ziyade sorunun etrafından dolaşan bir yeniden tarifi olabilir.

Üstelik yanılsama teorisinin daha az karmaşık versiyonlarındaki gibi kuşkunun gönüllü ertelenmesi hipotezi kurmacalara uygun bir şekilde tepki gösterme olasılığımızın da temelini çürütmektedir. Daha önce de vurgulandığı gibi korku filmi gibi bir şeye uygun bir şekilde tepki vermek, örneğin polisi aramak yerine sakince koltuklarımızda oturmak için kurmaca bir manzara karşısında olduğumuza inanmamız gerekir. Gördüğümüz şeyin kurmaca olduğuna dair inancımızı erteleyebilseydik ondan gerçek, normal ve duruma uygun bir zevk almamız imkânsız olurdu.[9]

[9] Kuşkunun gönüllü ertelenmesi düşüncesine karşı sunduğum iddialarım herhangi

Buraya kadar önümüzdeki çelişkiyi kurmacadaki kişi ve nesnelerin varlığını bir anlamda reddettiğimizi söyleyerek çözen teorileri sorguladım. Bu teoriler kurmacaya karşı duygusal tepki gösterirken varolduklarını açıkça reddettiğimiz varlıkların varolduğuna inandığımızı söylüyorlar. Yani ele aldığım bu teoriler, yanılsama veya kuşkunun ertelenmesi gibi düşünceler aracılığıyla kurmacaların gerçek olmadığına dair inançlarımızın, gözümüzün önündeki bu paradoksun söy-

bir iradî eylemin gerçekleşmesiyle ilgili herhangi bir kanıt bulunamayacağı tezine dayanıyor. Ancak bir canavar filmine bilet almak veya bir korku romanı okumaya karar vermek, ilgili irade eyleminin kanıtı olarak yorumlanabilir. Başka bir deyişle kurmaca olan bir romanı okumak veya filmi izlemek bağlantılı iradi eylemlerdir. Ancak ardından kuşkuyu ertelemek bir kurmacayı bilinçli şekilde okuma veya izleme meselesine dönüşür. Ancak önümüzdeki tartışma bağlamında kuşkunun gönüllü ertelenmesinin bilinçli bir şekilde kurmaca okuma veya izleme üzerinde ve ötesindeki bir sürece işaret etmesi gerekiyordu. Bu tür "eklenti" bir süreç değilse buraya kadar anlattığımız kurmaca paradoksunu nasıl çözeceğini görmek zor. *The Exorcist*'i kurmaca olarak bilinçli bir şekilde okumak Regan ve Regan'ı ele geçiren şeytanın var olmadıklarına inançlarımızı etkisizleştirmeyecektir. Elbette kuşkunun gönüllü ertelenmesinin yalnızca kurmacayı bilinçli okuma süreci olduğu söylenebilir ancak o zaman fikrin kurmaca paradoksuna nasıl faydası olacağını bilmek zorlaşır. *Kuşkunun ertelenmesi* ifadesinde zararsız bir karşılık bulsa da bu sadece sorunu başka bir şekilde ifade etmektir.

Kuşkunun ertelenmesi görüşünü iddialarımdan kurtarmanın başka bir yolu da şöyle olabilir: sıradan kuşkunun ertelenmesi için yerleşik inançlarımızın karşı kanıtla topa tutulduğunu varsayıyoruz; ben de kurmacaya ilişkin karşı bir kanıt olmadığını düşünüyorum. Ancak örneğin filmlerde karşı kanıtların filmin kendi imgelerinin olduğu iddia edilebilir. Bunların sadece kurmaca imgeler olduğundan başlarsak resmettikleri şeylerin gerçek olup olmadığından kuşkulanırız. Şayet bu karşı kanıtsa sınanan inancın, Rodan'ın havada durması diyelim, ilk olarak nasıl edinildiğini merak ederiz. Kurmaca imgelerin kendisi aynı anda hem inancımız ve hem de kuşkuculuğumuzun kaynağı olmak zorunda kalacaktır. Ve bunun nasıl işe yarayacağını anlamak zor. Daha ziyade Rodan'ın imgelerinin bizi, varolmasını doğrulamaya bile hazır olmadığımız bir yaratık olan Rodan fikriyle tanıştırdığını söylemek istiyorum. Dolayısıyla varolduğuna dair tek kanıtımızın film imgesi olduğunu fark edersek aniden inançlarımızdan birine karşı çıkıldığını düşünmeyiz. Çünkü en başta o inanca sahip değildik.

Yine bilinçli bir şekilde kurmaca film izlemeyle kuşkunun gönüllü ertelenmesinin aynı şey olduğu söylenebilir. Ancak bu tür şartlı bir tanım kuşkunun ertelenmesi savunucusuna korku kurmacalarına gösterdiğimiz gerçek duygusal tepki ve korku kurmacasının mevcut yaratık ve olayları resmetmediği bilgimiz arasındaki varsayımsal çelişkiyi ortadan kaldırmak için gereken zihinsel süreçle ilgili hiçbir şey vermez. Kurmacanın bir kurmaca olduğunu bilmek olarak tanımlanan kuşkunun ertelenmesi, bahsi geçen çelişkiyi sadece başka bir şekilde ifade etmektir.

lediği kadar samimi olmadığını ileri sürmektedir. Kurmaca, alımlayıcıya, duygularının nesnesine inandığı varsayılabilecek şekilde duygusal tepki vermesine imkan sağlayarak gerçeklik yanılsamasına ya da kuşkunun ertelenmesine neden olabilir. Bu teorilerin hâlihazırda bahsettiğim birçok detaylı sorunu var ve vurgulandığı üzere kurmacaya yönelik uygun tepkiler verme imkânımızı sistematik olarak baltaladıkları için eşit oranda iticidirler. Bu çelişkiyi çözmenin başka bir yolunu bulmamız gerekiyor.

Kurmacadaki Tepkinin Taklidi Teorisi

Bu kurmaca paradoksu veya çelişkisini çözmeye çalışırken izlediğim yöntem alımlayıcının kurmaca kişi ve olayların varlığını yanılsama, unutma veya kuşkunun ertelenmesi gibi süreçler sonucu reddettiği düşüncesine karşı çıkmaktı. Ancak başka bir yöntem, alımlayıcının kurmaca tükettiğini bildiğini ve buna inandığını, dolayısıyla buraya kadarki tartışmalarımızın ağırlığını hafifleterek savunur ama alımlayıcının kurmacaya gösterdiği duygusal tepkilerin samimi olduğunu inkâr etmeye devam eder. Çelişki, gerçek duygusal tepkilerin söz konusu tepkilerin gösterildiği nesnelerin varlığına inanmayı gerektirdiği varsayıldığında ortaya çıkar. Yani tutarsızlığı çözmenin bir yolu kurmacaya yönelik duygusal davranışlar sergilediğimizde işin içinde gerçek duygular olduğuyla ilgili varsayımı inkâr etmektir. Çünkü duygusal tepkimiz gerçek değilse, tepkimize, tepki verdiğimiz kurmaca kişi ve olayların varlığına dair inancımızın neden olduğunu kabul etmenin bir nedeni kalmaz. Yani duygusal tepkimizin kendisi, deyim yerindeyse, kurmaca ise, Golem'in var olduğuna inanmıyoruzdur ve dolayısıyla kurmaca tüketimi için gerekenlerde bir çelişki yoktur ve bu da demek oluyor ki alımlayıcı bu anlamda

olmayan bir şeyden zevk aldığına inanıyordur.

Felsefi literatürden[10] popüler olan bir örnek olan Green Slime [Yeşil Sümük] kameraya doğru ilerlerken Charles'ın sinemadaki koltuğunda korkudan büzüldüğündeki içinde bulunduğu duygu durumunu, korku olarak alıyoruz. Ancak daha önce gördüğümüz gibi bu bir çelişki doğuruyor. Çünkü bu, hem Charles'ın Green Slime'ın var olduğuna inandığını gösterir, hem de normal film izleme eylemini, kurmaca Green Slime ve benzeri şeylerin var olmadığına inanma sayesinde güvence altına alır. Bu sorunla karşılaşınca yapmamız gereken belki de verilere dönmektir. Belki başlangıç noktasında yanıldık, belki Charles gerçekten Green Slime'la dehşete düşmemişti.

Elbette Charles kendisinin dehşete düştüğünü söyleyebilir. Pekala, o zaman Charles yalnızca dehşete düşme yanılsaması yaşıyor olabilir mi? Elbette insanın kendi duygusal durumunu yanlış tanımlaması olasıdır. Charles'ın içinde bulunduğu durum dehşete düşmek dışında bir şey olabilir mi? Charles'ın yaşadığı bir dehşet yanılsaması mı yoksa ?

Birçok görüş Charles'ın dehşetinin hayali olduğu fikrine karşı çıkar. Öncelikle Charles, duygusal durumunu bir şekilde yanlış yorumluyorsa, gerçekten içinde olduğu durumun ne olduğunu bilmek isteriz. Ancak gerçekten içinde bulunduğu duygu durumuyla ilgili makul bir açıklama sağlandığında dehşete düşmediğine ikna olabiliriz. Ama içinde bulunduğu duygusal durumla ilgili en makul aday dehşetin kendisidir çünkü bağlam içinde en anlamlı olan durum dehşettir.

Ancak Charles'ın yanılsamasının sadece dehşete düşmek olmadığı ileri sürülebilir, ayrıca herhangi bir duygusal durum

[10] Green Slime örneğinden ilk kez Kendall Walton'un klasik eseri "Fearing Fictions," *Journal of Philosophy*'de bahsedildiğini sanıyorum.

içinde olduğu bile yanılsama olabilir. Önündeki gösterinin kullandığı sinematik veya diğer anlatım teknikleri Charles'ı bir duygusal durum içinde olduğuna hatta dehşete düştüğüne inandırmış olabilir.

Ne var ki bu teori aşırı mantıksız görünüyor. Duygusal bir durum içinde olmakla duygusal bir durum yanılsaması içinde olmanın anlamı arasında nasıl bir fark olduğu merak konusudur. Yani dehşete düşmüş yanılsaması yaşadığım zaman dehşete düşmüş olmuyor muyum?

Ama belki de buradaki çelişkiyi bir örnekle aydınlatılabiliriz. Kişi kaslarının kasılıp soluk alışverişinin hızlandığını fark ettiğinde korkmuş olduğunu sanabilir. Şimdi normalde tanımlayabileceğim bir korku nesnesi olmadığı zaman muhtemelen bir korku durumunda değilimdir. Hatta korktuğumu düşünmektense bir doktora gitsem daha iyi olur.

Ancak korktuğumu sandığım zaman dehşete düşmüş yanılsaması altında olmam gerekli koşulsa bile bu, Charles örneğine uygulanamaz çünkü Green Slime yaklaştıkça Charles yalnızca psikolojik bir durum içinde değildir. Korkusunun kurmaca bile olsa uygun bir nesnesi vardır, Green Slime. Ve Charles'ın durumunun bir nesnesi olduğu için durumu bir korku yanılsaması olarak adlandırmamız onu gerçek korku durumundan ayırmamızı kolaylaştırmayacaktır. Dolayısıyla koşullu olarak Charles'ın hayali duygularına başvurarak gerçek bir korku durumunda olduğu düşüncesini ortadan kaldıramayız.

Ancak Charles'ın korkusunun gerçek olduğunu reddeden başka bir teorik seçenek daha mevcut. Korkunun hayali olduğunu söylememiz de gerekmiyor. Charles'ın korkusu daha çok *inandırma* veya korkmuş gibi yapmak olabilir. Yani Green Slime'ın saldırısıyla büzüştüğünde Charles ne Green Slime'ın var olduğuna inanıyordur ne de gerçekten dehşete düştüğünü

düşünüyordur. Onun yerine Green Slime'dan ödü kopmuş gibi yapıyordur. Deyim yerindeyse başka birinin, bu örnekte ise kendisinin korkmuş halini taklit ediyordur. Korkusu sadece korkma taklididir.[11] Kurmacaya gösterdiğimiz duygusal tepkilerimizin kendisinin kurmaca yani mış gibi yapma veya inandırma olduğu fikri Kendall Walton tarafından dâhice ve ustalıkla savunulmuştur.[12] Şimdi ele alacağımız teori de bu.

Walton, bir şeyden korkması için Charles'ın tehlikede olduğuna inanması gerektiğini savunur. Yani Charles, Green Slime'dan korkuyorsa varsayımsal olarak Green Slime'ın saldırı tehlikesinden korkuyordur ki bu da doğal olarak Green Slime'ın var olduğuna inanmasını gerektiriyor. Ancak Walton ayrıca Charles'ın filmi takdir etmesi için onun kurmaca olduğuna ve Green Slime'ın var olmadığına inanması gerektiğini ileri sürer. Buradan da tanıdık bir çelişkiye varıyoruz. Walton, Charles'ın filmin bir kurmaca olduğuna inandığı gerçeğinden vazgeçebileceğimize inanmıyor. Yoksa Charles'ın Green Slime'dan kaçamamasını başka türlü nasıl açıklayabiliriz? Walton da gerçek korkunun gerçekten bir tehlike olduğuna inanmayı gerektirdiğine dair genel görüşü terk etmemiz gerektiğine inanmaz. Dolayısıyla Charles'ın davranışının bu sınırlar içinde makul bir açıklamasını yapmak gerekir. Charles'ın korkusunun gerçek bir korku olmadığı ve dolayısıyla gerçek bir duygu içermediği varsayımında bulunur. Kurmaca

---

11 Bu noktada kimi okur Charles'ın kime neden rol yaptığını soruyor. Kendi başına oynayıp süper kahramanmış gibi yapan çocuk modelinden Charles'ın kendisi için, sırf eğlencesine rol yaptığını söyleyebiliriz.

12 Bkz. Kendall Walton, "Fearing Fictions"; ve "How Remote Are Fictional Worlds From The Real World?," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 37, no. 1, (Sonbahar 1978). Bu makalelerdeki *inandırma* kavramının kullanımı Walton'ın genel temsil sorunlarını ele alırken kullandığı *inandırma* kavramının bir uzantısıdır. Bkz. Walton'a ait "Pictures and Make-Believe," *Philosophical Review,* vol. 81, no. 3 (July 1973), ve yine ona ait "Are Representations Symbols?," *The Monist,* vol. 58, no. 2 (Nisan 1974).

veya taklit bir korkudur, bu. Kurmaca bağlamında Charles, Green Slime'ın gerçekten o bataklıkta olmasına benzer belli yapmacık inançları kabul eder ve bu inançlar da taklit duyguların yani Slime'dan korkmuş gibi yapmaya benzer, *inandırma* duyguların oluşmasına yataklık eder. Filmin burada Charles'ın kendisini canlandırıp oynadığı ve dehşete düşmüş gibi yaptığı inandırma oyununun bir malzemesi haline geldiğini söylemek yanlış olmaz.

Bu teoride bir gedik açmak için Walton'ın kullandığı faydalı bir örneğe göz atalım. Babasıyla canavar oyunu oynayan bir çocuğu düşünün. Baba kendisinin kız çocuğu yiyen bir dev olduğuna inandırdığı kızına doğru yalpalayarak yürüyor ve kızı da çığlık atarak ondan kaçıyor. Kız da babasının her adımıyla korkudan ölüyormuş gibi yapıp kan donduran çığlıklarla sandalyenin arkasına saklanıyor. Charles'ın da kendisini aynı şekilde zevk ve eğlence için Green Slime tehlikesiyle karşı karşıya olduğuna inandırıp bulduğu her uygun yolla *inandırma* bir korku havası yarattığını söylüyor.

Kurmaca inançlarla ilgili yanılsama teorilerini eleştirirken kişinin, gerçekten Green Slime'ın kendisine doğru geldiği yanılsaması altındayken sinema salonundaki gibi davranamayacağını, oradan çıkıp gideceğini belirtmiştim. Aynı şekilde babasının bir dev olduğu yanılsaması altındaki bir çocuğun sandalyenin arkasına saklanmaktan daha fazlasını yapması, annesinin kargaşayı bitirme girişimlerini de elinin tersiyle itmemesi (her şeyin sadece kargaşa olduğuna inanmadığından) gerekirdi. Ama kız, babasının bir devmiş gibi yaptığını ve korkusunun da sadece *inandırma* olduğunu biliyor. Oyunun *inandırma* olduğunu bilmesi, bu davranışını, yani gerçekten bir dev görmüş biri gibi korkmuş bir şekilde davranmıyor oluşunu açıklıyor.

Aynı şekilde Charles da filmle bir inandırma oyununa

girişir. Kurmaca, Charles'ın sonradan *inandırma* bir korku oyunu oynamak için kullandığı belli taklit inançlar için gereken zemini sağlamaktadır. Sinemadan dışarı kaçmaz, inandırma oyunu oynamakla meşguldür. Green Slime'dan gerçekten yani onun ölümcül varlığına inanmış olmayı gerektiren bir şekilde korkmamaktadır. Korkmuş gibi yapmaktadır. Ve bu da normal film izleyicilerinin korku filmlerinde gösterdiği gerçek, kendini savunmaya geçmeyen davranışı açıklar ki üstelik bu davranış yanılsama teorisiyle bakıldığında gizemli kalmaya devam eder.

Charles'ın film sayesinde *inandırma* oyunuyla yaratılan duygusunun taklit bir duygu olması yoğun olmasını imkânsız kılmaz. Çünkü insan genel olarak oyunlara kendini kaptırdığı gibi *inandırma* oyununa da kendini yoğun bir şekilde kaptırabilir. Walton'a göre bu duygusal, *mış* gibi yapma oyununun başlama şekli Charles'ın, Green Slime'ın kendisini köşeye sıkıştırdığına inandırarak bir "yarı-korku" geliştirir. Bu yarı - korku durumunun hem fiziksel (örneğin kandaki adrenalin oranının yükselmesi) hem de psikolojik (örneğin artan adrenalinin yarattığı duyum ve hisler) yönleri vardır.

Yani Charles bir bakıma Green Slime'ın ona saldırdığı bir kurmacadaki bir karaktermiş gibi yaparak sahte bir şekilde sümük canavarının, hayati bir tehlike oluşturduğuna inanıyordur. Charles, sümüğü kendisinin peşinde olduğunu sahte bir şekilde *(de dicto)* bilir ve buna inanır *(de re)*. Ve önden gelen inanç Charles'ta bir yarı-korku durumu oluşturur; kalbinin hızla çarptığını, kaslarının çekildiğini vb hisseder. Charles'ın korkusu sahte bir korkudur çünkü kurmacadaki sahte bir hakikate dayanır ve bu da Charles'ın ona tepkisiyle desteklenmiştir.

Charles içinde olduğu durumu yarı-öfke, yarı-utanç ve benzerinden ziyade yarı-korku olarak tanımlar çünkü sümü-

ğün kendisine saldırmak üzere olduğu gibi sahte bir inançtan ortaya çıkmıştır. Charles'ın yarı-korkusu sümüğün onu sahte bir şekilde tehdit ettiğini fark etmesinin sonucunda ortaya çıkar. Dolayısıyla Charles filme karşı korkmuş gibi yaparak tepki vermesi gerektiğini fark eder. Charles'ın yaşadığı sahte bir korku değildir, yaşadığı yarı-korkudur. Ve kurmacayla etkileşime girerek hissettiği yarı-korkunun farkına varması, sahte korku üzerinden inandırma oyununa devam etmesine yol açmıştır.

Charles'ın sırf oyunun bazı kural veya ilkeleri gerektirdiği için korkmuş gibi yaptığı bir inandırma oyunu oynadığını söylemek biraz tuhaf görünebilir elbette ve sorulduğunda Charles'ın oyunun kurallarıyla baş etmekte zorlandığı söylenebilir. Ancak Walton inandırma oyunlarının kurallarının çoğu zaman örtük ve belirtilmemiş kaldığını öne sürer ve:

> Bir oyunda geçerli olacak *inandırma* ilkelerinin açıkça formüle edilmesi veya önceden bilerek kabul edilmesi gerekmez. Çocuklar çamur topaklarının pasta "olmasına" izin verdiğinde aslında pastanın *inandırma* özellikleriyle çamurunkiler arasında birçok belirtilmemiş bağlantı kuruyordur. Topakların boyut ve şekillerinin pastaların *inandırma* boyut ve şekillerini belirlediği dolaylı şekilde anlaşılır. Mesela bu inandırma pasta, tıpkı uygun boyuttaki bir topak gibi bir el kadar anlaşılır. Johnnie, Mary'ye bir topak fırlattığında sahte Johnnie'nin de Mary'ye fırlatacağı bellidir. (Bir topağın yüzde 40'ı kilse sahte pastanın da yüzde 40'ının kil olduğunu düşünmezler.) [13]

Dolayısıyla bence Walton, Charles'ın, oynadığı oyunun

[13] Kendall Walton, "Fearing Fictions," s. 11.

kurallarını dile getirememesinin Charles'ın oyun oynadığı gerçeğini yadsımadığını düşünüyor. Üstelik Charles'ın *inandırma* sülük korkusunun bilinçli veya yansıtıcı bir eylem olması gerekmiyor. Kimliği ve ilerleyişine sorgulama yoluyla eriştiği yarı-korku duygularının farkına varmasıyla otomatik olarak harekete geçilir. Kurmacalarla oynanan bu duygusal *mış* gibi yapma oyununun değeri bize sunduğu çeşitli seçeneklere bağlıdır: duygularımızla ilgili yapacağımız keşifler, onları kabul etmemiz veya onlardan arınmamız, bastırılmış veya toplumsal olarak kabul görmemiş duygularımızı açığa vurmak veya kurmaca krizlere verdiğimiz tepkilerle "pratik yaparak" gelecekte karşılaşacağımız olası durumlara duygusal olarak hazırlanmamızı sağlamak.[14]

Walton'ın korku taklidi teorisinin en büyük dayanağı belli bulmacaları çözmek için çözümler sunmasıdır. Dolayısıyla korku kurmacalarıyla ilgili herhangi rakip bir teori belki Walton'ın çözümlerinin sınırlarını da gösterecek ama bu bulmacaları en azından Walton'ınki gibi çözmek zorunda olacaktır. Çözümlediği en önemli bulmaca elbette var olmadığına inandığımız bir şeyden nasıl olur da korktuğumuz sorusudur. Taklit teorisi bunu aslında kurmacalardan korkmadığımızı söyleyerek cevaplıyor ve bu role bürünme cevabı, mantık olarak tehlikede olduğumuz veya Green Slime'ın var olduğuna inandığımız anlamına gelmez. Walton çelişkiyi, bulmacadaki, o şeyin "var olduğuna inanma" yanını reddederek yok eder.

Walton ayrıca başka örneklerle, teorisinin başka birçok bulmacayı daha çözdüğünü düşünür. Örneğin kurmacadan bahsettiğimizde "Kurmacada Huck Finn ile Jim bir salda yaşardı"dan ziyade "Huck Finn ile Jim bir salda yaşardı" gibi

[14] Kendall Walton, "Fearing Fictions," s. 24.

ifadeler kullanmayı tercih ederiz. Başka bir deyişle kurmaca öğeleri üzerine genelde "Kurmacada" kipini eklemeden konuşuruz. Walton bunu diğer içlemsel [intensional] bağlamlarda yapmadığımızı savunur: O'Brien'ın inançları bağlamında konuşurken "Papa İrlandalı"dan ziyade "O'Brien, Papa'nın İrlandalı olduğuna inanıyor" deriz. Dahası Walton bunun salt bir ekonomi meselesi olmadığı konusunda ısrar eder. Teorisindeki, içlemsel işlemleri yürüttüğümüz bu normal yöntemden sapma, kurmacadan bahsettiğimiz zaman, "Huck bir salda yaşadı[mış]" gibi yaptığımız gerçeğinin bir sonucudur, bu yüzden inandırma oyununa devam etmek için bunun sadece *inandırma* olduğunu söylememiz doğru olanıdır. Yani mış-gibi oyunumuza devam etmemiz için bunun oyun olduğunu söylemeyiz; bu, oyunu bozmak olur.[15]

Kimi okur, Walton'ın teorisini, Walton dayatmacı olmadığı için yani teorisi, belli edimsel kurmaca teorileriyle eşgüdümlü işleyebileceği için akla yatkın bulabilir. Yani Walton'ın kurmacaya ilişkin taklit duygu teorisi yüzeyde kurmacanın yapısına dair edimsel bir teoriyle kusursuz bir şekilde uyum

---

[15] Walton Almancada, kurmaca istisnasıyla, bildirme kipi kullanmanın her zaman konuşmacının ifadesinin doğruluğuna bağlı olduğu gösterdiğini söylediği benzer bir bulmaca bulur. Walton ayrıca bu istisnayı konuşmacının inandırma oyunu bağlamında açıklar. Ancak anadili Almanca olanlar bana Almancada, İngilizcedeki gibi bağlam belirsiz olduğunda *kurmaca* önekinin kullanıldığını söyledi.
Walton'ın, teorisinin çözebildiğini düşündüğü iki bulmaca daha var. İlkinde mutlu sonları sevmeyen okur, bu tür hikâyelerden nefret etmesine rağmen kadın kahramanının kurtulmasını istediği bir hikâyeye maruz kalır. Kişisel olarak ne bunun pek bulmaca olduğunu ne de bunu çözmek için Walton'ın teorisine ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Elbette herkes belli bir hikâye türüne karşı olup bu tür bir hikâyeyi beğenebilir, aynen sigara içmeye karşı olan birinin ikram edilen sigarayı reddedemeyeceği sosyal bir ortamda ikramı geri çevirmeyip güzel bir sigaranın tadını çıkarması gibi.
Walton'ın, teorisini uyguladığı son bulmaca daha önce okuduğumuz gerilim kurmacalarından nasıl haz aldığımız sorusunu içeriyor. Yani son bölümde Green Slime'ın emülsiye edildiğini biliyorsak o kitabı bir kez daha nasıl okuyup hikâyeden zevk alabiliyoruz? Walton'ın görüşüne göre bu bir sorun değildir çünkü aynı sahnelere rağmen başka bir *mış*-gibi yapma oyunu içindeyizdir. Bu bulmacanın çözümünü korkunun gerilimle ilişkisini ele aldığım sonraki bölümde tartışacağım.

sağlayabilir gibi görünüyor.[16]Walton'a atfetmediğim bu kurmaca yaklaşımı kurmacayı tanımlamak için söz-eylem teorisini kullanır.[17]Bu teorinin bir sonucu kurmacanın yazarının belli edimsel eylemleri yani bir dizi iddiayı canlandırıyormuş gibi yapmasıdır. Yani yazar bir olaylar dizisi anlatıyormuş gibi yapar ve bunu kasten yapar. Bu yüzden örneğin bir romanı kurmaca yapan metnin herhangi bir özel anlamsal veya sözdizimsel özelliği değil, daha ziyade yazarın metne bakış açısıdır. Daha da açarsak, yazar, edimsel iddia kipinde *yazıyormuş* gibi yapar. Elbette yalnızca yazar değil, ayrıca bilinçli okurlar da metnin içten beyanlar değil, bir dizi sahte beyan olduğunu bilir.

Edimsel kurmaca teorisi güçlü bir teoridir ve Walton'ın kurmaca duygular teorisiyle de özel bir bağı vardır ve ayrıca Walton'ın kendisi böyle bir hamle yapmasa da birçok kişi kurmacada taklit duygu teorisinin güçlü bir görüş olduğunu savunur. Her ikisi de taklit fikrine dayandığı için elbette iki teori arasında çarpıcı bir benzerlik var. Ancak teoriler neyin taklit edildiği ve kimin taklit ettiği konusunda birbirinden ayrılır. Edimsel kurmaca teorisinde *yazar* karşısındakini, bir şey *iddia ettiğine* inandırırken taklit duygu teorisinde *alımlayıcı* bir şeye karşı *duygusal* tepki veriyormuş gibi yapar. Elbette bu iki teorinin birbiriyle bağdaşmayacağı ortada. Ancak diğer yandan da aralarındaki bağ herhangi bir şekilde zorunlu değildir. Olay alımlayıcının yazarların *mış* gibi yaptıklarına taklit duygularla tepki vermesi de olabilir. Ancak edimsel görüşte bile alımlayıcının kurmacaya gerçek duygularla tepki

---

16 Bu tür bir teoriye örnek için bkz. John Searle "The logical status of fictional discourse," *Expression and Meaning* içinde (Cambridge: Cambridge University Press, 1979). Ayrıca bkz. Richard Gale, "The Fictive Use of Language," in *Philosophy,* vol. 46, (1971).

17 Söz eylem kuramının sistematik bir örneği için bkz. John Searle, *Speech Acts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1969).

vermesi de mantıken olasıdır. Yani bir iddianın taklidi olarak kurmaca teorisini onaylayan birinin aynı zamanda alımlayıcının kurmacalarla gerçekten duygulandığını doğrulamasına engel olacak herhangi bir mantıkî engel yoktur. Dolayısıyla Walton'ın teorisinin, edimsel yaklaşımla karşılaştırıldığında daha üstün olduğu iddia edilemez.[18] Daha ziyade edimsel yaklaşımdan bağımsız şekilde savunulmalı veya eleştirilmelidir. Ve şimdi ele alacağımız da böyle bir eleştiridir.

Walton'ın teorisinin kilit hedefi elbette kurmacaya gösterilen duygusal tepkileri *inandırma* diyarına havale etmektir. Buna göre *The Exorcist*'e karşı belirgin bir duyguyla irkildiğimizde yalnızca korkmuş gibi yapıyoruzdur. Ama en azından ben, filmde gerçekten korktuğumu hatırlıyorum. Korkmuş gibi yaptığımı sanmıyorum ve film yüzünden ne kadar sarsıldığım, birlikte filmi izlediğim kişi için de oldukça barizdi. Walton'ın teorisi korku-sanatının neden olduğu mantık sorusunun akıllıca bir çözümüdür. Ancak korku-sanatı fenomenolojisiyle bağdaştığı söylenemez. Yani Walton'ın teorisi durumun fenomenolojisini mantık uğruna bir kenara atmıştır.

Korku-sanatının gerçek bir duygudan ziyade taklit bir duygu olduğu fikrine kuşkuyla yaklaşmak için diğer bir neden de durum gerçekten taklit bir duygusundan ibaret olsaydı işin içinde iradenin de yerinin olabileceği ihtimalidir. *The Exorcist* filminden etkilenmemeyi tercih ederdim, korkmuş gibi yapmayı reddederdim. Ama ben ve benim gibi dehşete düşen başkaları için bu bir seçenek değildi. Aynı şekilde eğer tepki, oyun oynamaya karar verip vermeme meselesi olsaydı kendimizi gönüllü olarak *inandırma* bir heyecan içine sokabilirdik.

[18] Walton'ın kendisi teorisinin böyle bir avantajı olduğunu iddia etmez, bu yüzden önceki yorumlar Walton'a atfedilmemelidir. Daha ziyade Walton denediği için değil, bazen diyalog halindeyken insanların taklit duygu teorisiyle kurmaca sav taklidi teorilerini karıştırmaya eğilim gösterdikleri için bu hamlenin cazibesini engellemeye çalışıyorum.

Ancak bahsettiğimiz The Green Slime (Walton versiyonunun aksine) gibi oldukça anlamsız olan ve dehşete düşmüş gibi yaparak telafi edilemeyecek örnekler mevcut. Canavarlar niyetlenilenin aksine sadece öylesine korkunç değildir ama bu, Walton'ın teorisinde gerçek bir sorun gibi durmuyor. Tipik bir öğleden sonrası eğlencesi isteseydim, korkmuş gibi yapabilmem gerekiyordu. Yani korku-sanatıyla korkup korkmamamın benim kontrolümde değilmiş gibi görünmesi bu düşünceyi sahte endişe oyunlarımla ilgili kılar. Çünkü inandırma oyunu oynamak bana benim yapmaya karar verdiğim bir şeymiş gibi geliyor.

Ve öyle bir durumdaymış gibi yapmaktan ziyade korku-sanatıyla gerçekten korktuğumuzu düşünmek için diğer bir neden de tabii ki bir inandırma oyunu oynadığımızın farkında değilmişiz gibi davranmamız. Gördüğümüz üzere Walton'un bu itiraza bir cevabı vardır. İnandırma oyunlarımızın selameti genelde açıkça söylenmemiş kural ve ilkelerle güvence altına alınmıştır. Yani farkında bile olmadan belki de çok büyük sayıda kurala uyuyoruzdur. Böylece varsayımsal farkındalık eksiğimizi çözüme kavuşturmuş oluyoruz.

Ancak bu bir işe yaramıyor. Çünkü iddia, oyunun *bazı* kurallarının farkında olmadığımıza dair makul gözlemimizin kendisine dayanıyor. Ama şimdi yaptığımız itiraz bir inandırma oyunu oynadığımızın hiç farkında değilmişiz gibi görünmemizle ilgilidir. Durum salt oyunun açıkça söylenmeyen bazı detaylarının farkında olmayışımız değil, oyun oynadığımızın hiç farkında olmayışımızdır. Walton'ın çamur pastası örneğinde oyuncuların oyunun bütün kurallarını, hiçbir kesinlik olmadan oynadıkları doğru olabilir. Ancak çocukların bir çamur pastası oyunu oynadıklarının hiç farkında olmadıklarını düşünmek saflığın sınırlarını zorlamak olacaktır. Bir çocuk diğerini oyuna davet ettiğinde onun "hadi hırsız polis

oynayalım" modelindeki gibi "hadi çamur pastası oynayalım" dediğini varsayıyorum. Ancak kurmaca tüketimi durumunda böyle bir benzerlik ve sonuç olarak, bir oyun oynandığına dair farkındalık bulunmuyor.

Farkında değilsek eğer, inandırma veya başka türlü bir oyun oynadığımızı söylemek bana doğru gelmiyor. Bir inandırma oyununun mış gibi yapma niyeti gerektirdiği belli. Ancak korku tüketicilerinin görünürde böyle bir niyeti yok. Teori belki de niyetin baskılandığı söylenerek savunulabilir ama benim tahminim Walton'ın psikanalizden yardım istenmesine razı olmayacağı yönünde. Ve her durumda bu taklit teorisini bir çeşit kurmaca duygularda yanılsama teorisi versiyonuna, büyük olasılıkla yaklaşımın sorunlu yanlarını canlandırarak indirgeyecektir.[19]

Walton'un varsayımından beklentimiz, inandırma oyunları oynadığımıza dair somut bir işaret, bir kitabı okumaya veya bir filmi izlemeye karar verme eylemimizin kendisinde bulunabilecek davranışsal işaretlerle karşılanabilir. Başka bir şekilde söylersek kitap okumak veya film izlemek oyun oynamanın bir *sui generis* çeşididir. Ancak bu da bana ikna edici gelmiyor. Kurmaca olmayan tarihi eserler okuyor, belgesel filmler izliyorum ve bunları izleme şeklimle kurmaca

[19] Taklit duyguların izleyicilere atfedilmesini engellemenin başka bir yolu da, öbürünü bana Mary Wiseman önermişti, bunun ortaya bir izleyici fenomenolojisi çıkarma denemesi değil, daha ziyade izleyicinin tepkisi mantıki olarak tutarlı olduğunda gerçekten ne olup bittiğini açıklamaya çalışmak olduğunu savunmaktır. Burada faydalı bir analoji kurabiliriz: tıbben okuryazar olmayan birinde, benim gibi, organik olarak ne olup bittiği ile ne düşünüp hissettiği arasındaki farka bakabiliriz. Psikolojik durumların açıklamalarının, öznelerin farkındalık ve refleksif kanaatlarinden, tıbbi durumlardaki gibi kesinkes ayırabileceğinden emin değilim. Üstelik taklit teorisi izleyicinin tepkisini mantiken tutarlı kılabilecek bir açıklamanın hakkını verecek tek teori olmayabilir. Rakip bir teori yalnızca bu türde bir açıklamayı yapabilmekle kalmayıp, ayrıca bunu ne "teorik" taklit teorilerine dayanarak ne de korku-sanatı fenomenolojisini ihlal ederek yapıyorsa galip gelecektir. Ve benim de kitabın devamında geliştirmeye çalıştığım bu türden rakip bir teoridir.

eserler okuyup izleme şeklim arasında göze çarpan bir fark görmüyorum. Kurmaca olmayan eserleri okuma ve izlemeyle bağlantılı bir oyun oynama söz konusu değilse oyun oynamayı salt kurmaca okuma ve izlemeyle bağlantılı kılmaya hevesli, bariz bir neden de görmüyorum. Dahası Walton'ın teorisinin kurmaca-dışı okumak ve izlemekle kurmaca okumak ve izlemeyi birbirinden ayırmak anlamına geldiği düşünülebilir. Dolayısıyla bahsettiği fark, inandırma oyunlarının *saf* olanı okuma ve izlemeden kaynaklanabileceği olasılığı, bu teorinin savunucularına uygun gelmezdi.

Belki de bu oyun, kurmacayı *bilerek* okuma veya izleme olayıdır. Ancak bu yeterli görünmüyor çünkü kurmaca paradoksunu çözümleme bağlamında inandırma oyunu, çelişkinin, alımlayıcının, önündekinin bir kurmaca olduğunu bildiğini söyleyen ama içinde bulunduğu duygusal durumun varsayımsal doğasıyla ilgili hiçbir şey söylemeyen kanadındaki iddia indirgenmiş olur.

Walton'ın taklit teorisindeki başka bir sorun da durumu yanlış teşhis etmesidir. Defalarca Charles'ın Green Slime'ın kendisine saldırmasından korktuğunu söyler, kameraya doğru hareket ettiğinde Charles'a ölesiye korkmuş gibi yapması söylenmiştir. Üstelik durumun tasvir edilme şekli salt bir *facon de parler*[20] değildir, Walton'ın korkunun, öznenin tehlikede olduğuna inanmasını gerektirdiği ve bundan dolayı yapma korkunun tehlikede olma taklidi gerektirdiği görüşüyle daha yakından bağlantılıdır. Dahası yapma korku genel olarak bir kurmaca modeli sağlıyorsa, bu teoriye göre Tom Wolfe'un, *The Bonfire of the Vanities* [Gösteriş Ateşi] kitabındaki Bronx savcısı ahlaken hakarete uğradığında ben de bana da adil davranılmıyormuş gibi yapmak zorundayım.[21]

[20] Ç.N. Konuşma tarzı.

[21] Walton'ın teorisinin böyle ilerlemek zorunda olması bana mantıksız geliyor. Kor-

Pekâlâ, kurmacalardaki yazınsal karakterlere ne oldu? Kurmaca tüketirken yaşadığımız duygular kendimizden ziyade onların yaşadıklarıyla ilgili değil miydi ? Green Slime korkusu ne kadar teorize edilmiş olsa da aslında korkunç Slime'ın onlara yapacaklarından korkmuyor muyduk? Bu durumda bazı tehlikelerin tanınması gerekiyorsa o da Green Slime'ın kahramanlar için arz ettiği korkudur.

Bu gözlem en azından korkunun, öznenin kendisinin tehlikede olduğuna inanmasını gerektirdiğine dair varsayımı bize sorgulatır. Başkaları adına da korkabiliriz. Bu, gündelik hayatımızdaki sıradan bir gerçektir. Arabaların arasına koşan bir köpek için, hayatımız boyunca uğramayacağımız ülkelerdeki siyasi mahkumların kaderi için de korkarız. Ama bu korkuyu kendi güvenlik meselemizden soyutlayabilirsek ve kendimizi güvende hissettiğimiz halde başkaları için korkabiliyorsak kurmaca karakterlerin yaşamları için gerçek siyasi mahkûmların yaşamları için korktuğumuz kadar korkmaz mıyız? Dahası aşağıda ele alınacağı üzere sadece başkaları adına korkma anlamında değil, ayrıca bizim için açık seçik bir tehlike taşıdığına inanmasak da Green Slime gibi korkutucu bir şeyi görmek de kişiyi duygulandırabilir.

Bu itirazın üstesinden gelmek için taklit teorisyeninin yalnızca biraz sadeleştirme yapması, korku için gerçekten tehlike karşısında insanlarda bir inanç oluşmasının gerektiği düşüncesini sürdürmek gerekir. Yani korkmak için herhangi birinin, ister kendisi ister başkasının, tehdit altında olduğuna inanması gerekir. Ve bu da elbette bizim tekrar tekrar karşılaştığımız bir varsayım; duygusal olarak tepki vermemiz için bu duyguların

ku örneğini kullanmak buradaki zorluğu maskeliyor. Ancak Robert Bolt'un *A Man For All Seasons* kitabının sonundaki keder duygusu bağlamında düşünürsek bunun nedeni, hayali veya başka bir şekilde, bizim veya arkadaşımızın ihanete uğrayıp kafasından olması değildir.

nesnelerinin var olduğuna inanmak gerektiğine dair genel görüşün uzantısıdır. Ve konu kurmaca olunca elimizde ihtiyacını duyduğumuz bu inançlardan bulunmamaktadır.

Bu yaygın görüşü değerlendirelim. Bir kere genel görüş bu konudaki sorgulanmadan kaçınmaya meyleder. Kapsayıcı bir inceleme, sonuç olarak şeylere karşı yalnızca uygun var olma inançlarımız mevcut olduğunda duygusal tepkiler verdiğimizi gösterir. Ancak işin aslı ise preteorik olarak duygusal tepki başlığında saydığımız şeylerin çoğunu kurmacalara karş gösterdiğimizdir. Duygusal tepkilerin neyi gerektirdiğiyle ilgili genel bir görüş arayışında kurmacaya gösterdiğimiz tepkiler neden hesaba katılmaz? Tabii ki bahsi geçen tepkiler hesaba katıldığında duygusal tepkilerin, o şeylerin var olduğuna inanmayı gerektirdiği iddiası yanlış olacaktır. Dolayısıyla sorun, duygusal tepkilerin, o şeylerin varolduğuna inanmayı gerektirdiğini söyleyen görüşün, kurmacaya karşı samimi duygularla tepki verdiğimizi söyleyen görüşten sakınıp sakınmadığıdır.

Gördüğümüz gibi Walton'dan başka düşünürler de anlatılan hüzünlü bir hikâyenin işkembeden atıldığını, örneğin bir kadının, sevgilisinin keder veren ölümüyle ilgili hikâyesinin uydurma olduğunu öğrendiğimizde duygularımızın aniden yok olduğunu göz önüne alarak duygusal tepkilerin, o şeylerin varolduklarına inanmaya bağlı olduğu görüşüne katılmamızı beklerler. Ve bu örnekteki gibi, duyguyu dağıtan şey hikâyenin uydurma olduğu bilgisi ise kurmacayla analoji kurarsak, gerçek duygunun imkansız olması gerekir, ki bu da korku taklidi gibi bir olasılığın kapısını açar.

Ancak bu örnekler yeterince uygun analojiler olmayabilir. Belki de yarattığı egemen duyguyu dağıtan, kafadan atma hikâyenin uydurma olması değil, daha ziyade *kişinin kafeslendiğini öğrenmes*iyle bir duygunun yerine içerlemek veya utandırılmak diyebileceğimiz başka bir duygunun gel-

mesidir. Dahası normalde insan, okuduğu romanın kurmaca bir uydurma olduğunu bildiği için kandırıldığına içerlemez. Kurmaca yalan değildir ve bir yalanın ortaya çıkaracağı tepkiyi doğurmaz. Duygunun dağılmasına neden olan kafadan atma hikâyenin aynısı, etkin bir şekilde geliştirilir kurmaca adı altında sunulduğunda duyguyu sürdürür. Örnekler arasındaki tek fark kafadan atma versiyonunda ayrıca dinleyicinin yükselen öfke duygusudur.

Kafadan atma hikâyeyle ilgili düşünce-deneyim etkisini kendi tasarladığımız bir düşünce deneyiyle sınayabiliriz. Belli durum tasvirlerine verdiğimiz duygusal tepkilerimizin sınandığı psikolojik bir deney düşünün. Bize hikâyeler anlatılıyor ve onlar hakkında hissettiklerimiz soruluyor. Hikâyelerin gerçek olup olmadığını bilmiyoruz. Herhangi bir şekilde bir şeylerin var olduğuna dair bir inancımız yok. Hikâyelerden birinin bizi üzerek etkilediğini belirtip sonra psikologa hikâyenin gerçek mi uydurma mı olduğunu sorarak tepki veriyoruz diyelim, bu bana çok makul görünüyor. Bu koşullar altında, hikayenin uydurma olduğunu öğrendiğimizde beyanımızı değiştirmeyi talep edeceğimizi sanmıyorum. Sezgilerim bana bunun tamamen mantıklı bir senaryo olduğunu, hiç de anlamsız olmadığını söylüyor. Bu örnek kabul edilebilirse kurmaca olduğunu öğrendiğimiz hikâyelerin bize dokunabileceğine inanmak için birkaç nedenimiz var demektir. Dahası bu düşünce-deneyi ikna ediciyse burada kafadan atma hikâye örneğine aykırı şekilde, duygusal olarak tepki verebilmemizin olası en güçlü nedenlerinden biri, aldatılıp aldatılmadığımız sorusunun oluşmamasıdır.[22] Duygusal tepkinin, nesnenin var

[22] Bu bölümde anlatmak istediğim, diyalektik bir şey. Duyguların her zaman nesnelerinin var olduğuna inanmayı gerektirdiğiyle ilgili tartışmadaki paradigmatik örneklerin, yani hikayenin uydurma olduğunu öğrendiğimizde duyguların dağıtıldığını gösteren örneklerin, ikna ediciliğinin önünü kesmek istiyorum. Bu

olduğuna inanmayı gerektirdiği görüşü ayrıca korku gibi bazı başka duygulara da uygulanabilir görünse de bütün duygusal tepkilere uygulanamaz. Cinsel uyarılmayı düşünün. Kişinin, tercih ettiği cinsiyetten çekici birisi tasvir edildiğinde veya gösterildiğindeki arzu, tasvirin (veya görüntünün) uydurma olduğu söylendiğinde durulmayacaktır. Veya bahsi geçen bedeni düşleyin, beden yapma olabilir ama uyarılma yapma değildir.

Korku-sanatına gelirsek her duygusal tepkinin, nesnesinin varolduğuna inanmayı gerektirmediği gözlemi özellikle anlamlıdır. Çünkü korku-sanatı teorimin kilit öğesi tiksinme,

---

vakayı muhtemelen göründüğünden daha karmaşık, bizi genellemeden alıkoyabilecek kadar karmaşık olduğunu göstererek sınamak istiyorum. Özellikle de bu tür örneklerdeki olası içerleme öğesi kafadan atma bir hikâyenin kurbanları olduğumuzu öğrendiğimizde yaşadığımız öngörülmüş anlayış kayıplarımızı açıklayabilir. Ayrıca bir hikâyenin kurmaca olduğunu öğrendiğimiz ve duygusal tepkimizin azaldığı bir senaryo kurmaya çalıştım. Vardığım sonuçlar bazı örneklerde bir şeyin kurmaca olduğunu öğrenmenin duygusal tepkiyi azat ettiğini gösteriyor ve bunun nedenlerinin hikayenin kurmaca olduğunu öğrendiğimizdekilerle bir ilgisi bulunmuyor. Üstelik başka örneklerde bir hikayenin kurmaca olduğunu öğrenmek duygusal tepkilerimizi değiştirmiyor. Diyalektik noktam, nesnesinin varolduğuna inanmamanın her zaman açıkça duygu yokluğuyla orantılı olduğuna ikna edici olmaması. Öte yandan bu dönemeçte henüz kendi genel teorimi sunmuyorum. Uydurma hikâyelerin ardından duyguların ortadan kaybolduğu bütün vakalarda nedenin her zaman içerleme olduğunu iddia etmiyorum, hikâyenin uydurma olduğunu öğrendiğimde ilgimi kaybedebilir veya sıkılabilirim (elbette tam tersi bir şekilde, bir yandan ağlarken öbür yandan "uydurma olsa da güzel hikâyeymiş" diyebilirim). Nesnesinin varolduğuna inanmayı gerektiren duygu olmadığını da iddia etmediğimi eklemem gerek. Sadece duyguların her zaman nesnesinin varolduğuna inanmayı gerektirdiğine dair genel görüşe karşı çıkıyorum çünkü bu tez şaibeli uydurma hikâye örneklerinin omzunda yükselmiştir. Bu tartışmada diyalektik amaçlar için tek bağlılık göstermem gereken bazı örneklerde duyguların, nesnesinin varolduğuna inanmaya eklemlenmeyebileceğini,, duygusal tepkinin önünü kesenin bir hikâyenin gerçek olmadığını bilmek olmadığını ve uydurma hikaye paradigmasının bu örneklerde öngörülen anlayış etkisinin dağılması aynı zamanda içerlememizle de açıklanabildiği için kesin biçimde duyguların, nesnesinin vardoluğuna inanmayı gerektirdiği tezini desteklemediğidir. Özetle buradaki iddiam, nesnesinin vardoluğuna inanmayı gerektiren duygular olmayabileceği değil. Yalnızca bütün duyguların nesnesinin varolduğuna inanmayı gerektirmediğini söylüyorum. Dahası kafadan uydurma hikaye örneğinden bütün duyguların gerektirdiği şeye genelleme yapmanın genelde sanıldığı kadar basit olmadığını göstermeye çalıştım.

otomatikman nesnesinin varolduğuna inanmayı gerektirmez. Bir akşam yemeği düşünün, birisinin, kafası kesilen yaşlı biriyle ilgili tüyler ürperten bir hikâye anlatmaya başladığını düşünün. Tatlı servis ediliyor, bize kesilen kafanın hastane kafeteryasındaki tezgâha nasıl düştüğü anlatılıyor. Bu noktada hikâyecimiz daha ileri gitmeden, anlatmayı kesmesini istiyoruz. Anlatıcı her şeyi attığını söylerse hikâyenin zaten iğrenç olduğunu söyleyip susmasını isteriz. Dolayısıyla korku-sanatı kesin bir biçimde tiksinmeden oluşuyorsa ve tiksinme de nesnesinin varolduğuna inanmayı gerektirmeyen duygusal bir tepkiyse korkunç canavarların var olduğuna inanmasak da korku kurmacasına gösterilen duygusal tepki (veya duygusal tepkinin bir bölümü) buna uygun şekilde sürdürülebilir.

Ayrıca korku filmlerine ilişkin tiksinmeden bahsedildiğide söz konusu korku-sanatının bir taklit duygu teorisiyle bağdaşması olası görünmüyor. Çünkü mide bulandırma konusunda uzmanlaşmış belli film ve film yapımcıları vardır. Burada aklıma D'Argento'nun *Creepers'ı* [Ürperticiler] geliyor. Kadın kahraman çürümüş ceset parçaları, lağım suyu ve böcek larvalarıyla dolu havuzda çırpınırken ve yapış yapış pıhtılaşmış kahverengi şeyleri yutarken hissedilen mide bulantısı kesinlikle yapma veya sözde bir bulantı değildir; gerçek tiksinmeden hiçbir farkı yoktur. Buraya durumu açıklayan tiksindirici örnekler aldım. Bu parçayı okuduğunuzda hafif de olsa tiksindiyseniz kurmaca olduğunu bildiğiniz bir şeye gerçek bir tepki verdiniz demektir.

Elbette tiksinmenin, incitici nesnesinin var olmasını gerektirmediğini bir yana koysak da milyon dolarlık soru hala durmaktadır: korku-sanatındaki korku öğesi o şeyin varolduğuna inanmayı gerektirir mi? Bütün duygular, nesnesinin varolduğuna inanmayı gerektirmediği için korkunun böyle bir inancı gerektirip gerektirmediği cevaplanmamış bir soru ola-

rak kalır. İnsanın küresel nükleer savaş gibi hiç olmamış veya olmayabileceğini bildiği bir şeyin karşısında korkma beklentisi normaldir. Burada korkumuzun gerçek olması adına beklentinin en azından olası olduğuna inanmak zorunda olmamıza itiraz edilebilir. Ama ne kadar olası? Böcek gözlü canavarların istilası az olsa olası değil mi? Beklentinin mantıken olası olması yeterli midir? Ama o zaman kendi kendiyle çeliştiğini düşünmediğimiz her kurmaca tatmin edici olmalıdır. Olasılığın daha talepkar bir düzeye ulaşmasını gerektiğini düşünmemize itiraz gelebilir. Pekala, tam olarak nasıl olacak?

Dahası söz konusu beklentinin yüksek düzeyde olası olduğuna inanılmasının gerekli olup olmadığına da pek ikna olmadım. İnsan daha önce kimsenin karşılaşmadığı iç içe geçmiş uğursuz dişlilerden oluşan bir makineyi hayalinde canlandırabilir ve kendisinin veya bir başkasının elini makineye kaptırdığını düşünüp kendi düşünceleriyle ürperebilir. Hatta koruma refleksiyle elini sıkıca tutabilir. Korku tepkilerimizin tetikte olması yani hayali durumlarla savunmamızı harekete geçirebilecek şekilde harekete geçebilmeleri evrimsel bir avantaj olabilir. Dahası makinenin boğazını düşünmenin neden olduğu ürperme, insanın zihninde hoplayıp zıplayan nefes kesici güzellikleri düşünürken yaşadığı uyarılmadan daha az gerçek değildir.

Walton'ın bu örnekleri sözde korku fikriyle ele almayı deneyeceğinden şüpheliyim. Elimin kırıldığını düşündüğümde hissettiğim tutulma durumu sözde korkudur. Walton'a göre sözde korku, yapma durumla ilgili inançlarımızdan ortaya çıkıp yapma duygumuzun temelini oluşturur.[23]Bu açıkla-

[23] Walton bu sözde korkularla ilgili önemli çok fazla şey söylemez. Bu sözde korkularla ilgili daha çoğu söylenseydi normalde gerçek korku sayacağımız şeyler olduklarının ortaya çıkma olasılığının yüksek olacağından şüpheliyim. Ve bu durumda taklit teorisi yalnızca gerçek korkuyu arka kapıdan kaçırarak mümkün

madaki bir sorun Walton'ın bu yapma gerçeğin neden (gerçek korku ve duygulardan ziyade) yalnızca sözde korkulara ve taklit duygulara neden olduğunu hiç açıklamamasıdır. Yani durumun neden böyle olduğu belli değil. İddia, öyle olmadığını bilmediğimiz bir şeye duyguyla tepki verme şeklimizin tek başına anlamlı olduğu varsayımına dayanıyor sanki. Bu yüz-

---

olabilirdi ki bu da elbette taklit duygular teorisinin amacını tamamen baltalayacaktı. Walton sözde korkudan çok bahsetmediği ve bahsettikleri de gerçek korkudan tam olarak nasıl ayrıldığını görmeyi kolaylaştırmak için kesinlikle yetersiz olduğu için bu şüpheyi ortadan kaldırmak zor.

Ancak "Fearing Fictions" kitabının 13. sayfasında Walton şöyle söyler: "Sözde korkunun, kandaki adrenalin değerlerinin artması gibi Charles'ın yalnızca tıbbi tahlillerle tespit edebileceği salt fizyolojik yönleri, korktuğu şeyi yapma yapan şeyin bir parçası değildirler. Dolayısıyla 'sözde korku'nun, Charles'ın durumunun daha psikolojik yönlerine işaret ettiği düşünülebilir: artan adrenalin, hızlanan nabız, kas uyarılması vb. ile gelen duygu veya duyumlar."

Ancak Walton'ın bu sözde durumun "daha psikolojik yönleri" dediği şeyin duyum gibi şeyler olduğu çok açık. Ve ilk bölümde ele aldığım bu duyumlar birçok farklı psikolojik durumun bileşenleri olarak ortaya çıkar. O zaman Charles bu duyumlar temelinde sözde-durumunun sözde-heyecan veya sözde-dargınlık değil de sözde-korku olduğunu nereden biliyor? Bu duyumları doğuran bilişsel durumların farkında olması sayesinde mi? Ama, Charles'ın durumu bana yalnızca gerçek bir korku durumuymuş gibi geliyor. Veya meseleyi farklı bir şekilde ifade edersek sözdekorku bana sadece düz korku gibi geliyor. Yani korkunun bütün öğelerini barındırıyor; bu yüzden sözdekorku korkudur.

Walton bunu, duyguların bu iddiayı engelleyecek bir açıklamasını benimseyerek reddedebilirdi. Ancak bunu kanıtlamak Walton'ın sorumluluğundadır. Dahası bu iddia başka yöne saptırılamazsa Charles'ın korkmuş gibi yapmayı bildiğini söylemek doğru olabilir çünkü tepkisinin ilk aşamasında gerçekten korkmuştur. Yani Walton'ın taklit korku fikri son tahlilde gerçek korkuya dayanır (yerini almaktan ziyade).

Yani sözde-korkuların, bilişsel öğeleri olabilir de olmayabilir de. Yoksa bunların, Charles'a başka bir yapma durumdan ziyade yapma korkuyu benimsemesi gerektiğini fark etmesinde nasıl yardımcı olduğunu anlamak zorlaşır. Aksiyse Walton'ın teorisinde devasa bir gedik var demektir. Diğer yandan sözde-korkunun bilişsel bir öğesi varsa o zaman gerçek bir duygudur. Ve eğer gerçek bir duyguysa o zaman da teori tamamen gereksiz ve büyük ihtimalle kendi kendini baltalıyor olacaktır. Gördüğüm kadarıyla Walton için bu ikilemden tek çıkış yolu bu kitapta kabul edilene alternatif bir duygu teorisi geliştirmektir.

Walton'ın, teorisinde sözde-korkuya, Charles'ın, o kurmacaya hangi taklit-duygunun uygun olduğunu bilmesi için ihtiyacı var gibidir. Ancak sözde-korku fikriyle ilgili kuşkumuz varsa ve Walton'ın bize söylediğini düşünerek, başta gerçek bir korku durumunda olduğu için Charles'ın taklit korkunun uygun olduğunu bildiğini düşünüyorsak, Walton'un bu sorunu gördüğü haliyle, taklit korkuya sarılmanın, kurmaca paradoksunu nasıl çözeceğini anlamak zor. Sonraki bölümde kurmaca paradoksunu çözmenin alternatif bir yolunu inceleyeceğim.

den Walton'la tartışmayı devam ettirmenin bir yolu, aşağıdaki gibi, bunun kurmacaya gösterdiğimiz duygusal tepkilerimizi anlaşılır kılmanın tek yolu olmadığını ve taklit teorisine karşı rakip bir teorinin de (mesela düşünce teorisi[24]) korku hikâyelerinden gerçekten korktuğumuz düşüncesini de muhafaza ederek bunu yapabileceğini göstermektir. Dolayısıyla Walton'ın görüşüne itirazımızı tamamen ortadan kaldırmak için alternatif bir görüşün geliştirilmesi gerekir.[25]

Kurmacaya Gösterilen Duygusal Tepkilerde Düşünce Teorisi

Çözmeye çalıştığımız sorun şudur: duygusal tepkinin, nesnesinin var olduğuna inanmayı gerektirdiği zannedilir ama kurmacadaki Green Slime'ın var olmadığını biliriz. Kurmaca paradoksunun temelinde bu çelişki vardır. Gördüğümüz gibi belli yanılsama teorileri bunu, kurmaca tüketirken onların

[24] Düşünce teorisini aslında Kent Bendall ve Christopher Gaukerile yaptığım tartışmaların bir sonucu olarak geliştirip Warwick Üniversitesi, The Museum of the Moving Image ve LeMoyne College'daki konuşmalarımda savundum. Nihai bir versiyonu bu kitabın temelini oluşturan bir makalede bir araya getirildi: "The Nature of Horror," *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 46, no.1 (Sonbahar, 1987). Makalemi okuduktan sonra Richard Shusterman bana benim Peter Lamarque'ın, üzerinde çalıştığımdan daha ileri ve daha detaylı bir kurmaca karakterlerde düşünce teorisi geliştirdiği bir dizi makalesini hatırlattı; Lamarque'ın bu konuda benim el yordamıyla aradığım şeyle ilgili çoktan net bir algısı vardı. Sonuç olarak Lamarque'ın çalışmalarından çokça faydalandım ve şunların büyük kısmı Lamarque'ın eserlerinden seçilmiştir. Bkz. Peter Lamarque, "How Can We Fear and Pity Fictions?," *British Journal of Aesthetics,* vol. 21, no. 4, Sonbahar, 1981; Lamarque, "Fiction and Reality," *Philosophy and Fiction,* ed. by Peter Lamarque, (Aberdeen: Aberdeen University Press, 1983) ve Lamarque, "Bits and Pieces of Fiction," *British Journal of Aesthetics,* vol. 24, no. 1 (Kış 1984).

[25] Walton bir noktada kurmacaların ve bizim *yapma* etkileşimlerimizin önemli bir özelliğinin, duygusal krizlerle pratik yapmamıza imkân vermeleri olduğunu söyler. Bu fikir, Walton'ın favori örneği olan korkunç kurmacayla çelişir. Çünkü kimsenin Green Slime'a nasıl tepki vereceğiyle ilgili pratik yapmaya ihtiyacı olmaz. Bu, tıpkı varolmayan bir müzik enstrümanıyla pratik yapmak gibidir, onu hiçbir zaman çalmayacaksınız. Ditto Dracula, Londralı Kurtadam ve Amerika'daki emsali ve bir korkunç hayvanlar antolojisi.

kurmaca olduklarını bildiğimizi reddederek yaptığımız şeklinde açıklar. Bunun yerine Green Slime'ın bize doğru yaklaştığı yanılsaması yaşadığımızı söylerler. Taklit teorisyenleri de bunun elimizdeki verilerle uyuşmadığını söyler. Bir kurmacayı değerlendirmek için Green Slime'ın bir kurmaca olduğunu bilmek zorundayız ve bunu bilerek bu bilgiden kaçamayız. Taklit teorisyeni bunun yerine Green Slime'dan gerçekten korktuğumuz varsayımını reddeder, yalnızca korkmuş gibi yapıyoruzdur. Yanılsama teorisyeni korktuğumuz anda Green Slime'ın kurmaca olduğunu kabul ettiğimiz varsayımını reddederken taklit teorisyeni Green Slime korkumuzun gerçek bir korku olduğu varsayımını reddeder.

Hem yanılsama teorisyeni hem de taklit teorisyeni gerçek Green Slime korkusunun, bu sümüğün var olduğuna inanmayı gerektirdiğini kabul eder. Yanılsama teorisyeni gerekli inancı ancak kurmaca sırasında edindiğimizi iddia ederken taklit teorisyeni kurmacaya ilişkin gerçek duygularımız olmadığını öne sürer. Ancak belli ki reddedilmesi gereken varsayım yanılsama ve taklit teorisyenlerinin hemfikir olduğu varsayımdır. Yani yalnızca duygumuzun nesnesinin var olduğuna inandığımızda duygulandığımız varsayımını reddetmeyi düşünmeliyiz. Paradoks öncülünü reddetme olasılığı, korku-sanatı durumumuzu oluşturanın Green Slime'ın var olduğuna inanmamızdan ziyade Green Slime'ın düşüncesi olduğuna dayanan varsayım, bize üçüncü bir kuramlaştırma kulvarı açar. Üstelik buradaki korku-sanatı taklit bir duygu değil, gerçektir çünkü gerçek duygu korkunç bir şeyin düşüncesinden haz alınarak oluşabilir.

(Düşünce burada inanca zıt bir sanat terimidir. Bir inanca sahip olmak bir öneriden haz almaktır, bir düşünce sahibi olmak ondan, onu savunmadan haz almaktır. Hem inanç hem de düşünceler önermeli içeriğe sahiptir. Ancak düşüncelerdeki

içerikten sadece gerçekliğe bağlılık göstermeksizin haz alınır, bir inanca sahip olmak önermenin hakikatine bağlılık göstermektir.)

Bir uçurumun başında, tehlikeli olmayan bir şekilde dururken bir anlığına oradan düşme düşüncesinden haz alınabilir. Bu durumda genellikle uçurumun kenarından düşmek üzere olduğumuz inancıyla değil, tabii ki özellikle beklenmedik bir olay saydığımız düşme düşüncesiyle ani bir ürperme veya titreme hissedilir. İnandığımız şeyin muhtemel bir olay olması gerekmiyor, ayağımız sağlam basıyor, etrafta bizi itecek kimse yok ve atlamaya da niyetimiz yok. Ancak olasılığının düşük olduğunu bildiğimiz bir olaylar dizisi hayal ederek kendimizi korkutabiliriz. Dahası düşme düşüncemizin *eyleminden* değil, düşme düşüncemizin *içeriğinden,* belki de boşluğa dikine çakılmanın zihnimizde çizdiği imgeden korkarız.

Düşüncelerimizin içeriğinden korkabileceğimiz iddiasına getirilebilecek başka bir kanıt da özellikle sinir bozucu bir korku filmi sırasında yaşadığımız dehşeti, onu saptırabilecek yöntemlere yansıtarak sıradanlaştırabilmemizdir. İnsan ister gözlerini ekrandan kaçırabilir isterse heyecanın nesnesinin kapladığı alana dikkatini toplayabilir. Ya da ekrandaki görüntüye ilgisini kesip geçen gün aldığı Mercedes'in taksitlerini nasıl ödeyeceğinin hesabını yapabilir. Bu durumda izleyicinin dikkatinin ekrandan tamamen uzaklaşması gerekmez, tüm dikkatiyle ekrana dönmenin güvenli olduğunu öğrenmek için etraftaki belirtileri takip eder.

Benzer seyirci stratejilerine izleyicinin, kullanılan teknikleri sabırsızlandıracak ölçüde meraklandırıcı veya baygınlık derecesinde ağlak bulduğunda da rastlayabiliriz. Ve bu durumlarda yapılanlar ekranda çizilen resmin düşüncesinden uzaklaşmak için yapılır. Burada ne temsilin göndergesinin var olduğuna inanmanın ne de temsilin kendisinin var olduğu

inanmanın bastırılmaya çalışıldığı söylenebilir. Daha ziyade temsilin içeriğiyle ilgili düşünmemeye çalışılıyordur yani kişi, bundan, kendi düşüncesinin içeriğinden aldığı kadar haz almamaktır.

Korku-sanatı bağlamında düşünce içeriklerinin gerçek duygular yaratabileceğini kabul ederek akıl yürütmenin bariz bazı avantajları var. Drakula gibi korkunç ve tiksinç bir karakter düşüncesi Drakula'nın var olduğuna inanmadan da haz alınabilecek bir şeydir. Yani düşünce ve inanç birbirinden ayrılabilir. Dolayısıyla düşüncenin içeriklerinin korkutucu olabildiğini kabul edersek standart kurmaca okuru ve izleyicisinin Kontun var olduğuna inanmadığını söylemenin sakıncası yoktur. Üstelik korkumuz gerçek korku olabilir çünkü inanmadan haz aldığımız düşünce içerikleri, bizi gerçekten duygulandırabilir.

Buradan anladığımız, Walton'ın taklit duygular teorisinin, temel olarak Charles'ın, Green Slime'ın gerçek bir tehdit oluşturduğuna inanmadığı iddialarına dayanıyor olduğudur. Bundan, Charles'ın gerçekten korku içinde olmadığı kanısına varıyor. Bu yüzden Charles'ın durumunu sözde korku ve yapma korku anlamında inceleyerek akıl yürütür. Ancak Walton'ın Charles'ın, Green Slime'ın varolduğuna inandığı görüşüne itirazları ve taklit duygular hipotezini üreten en iyi açıklamayı getirme tartışması, Charles'ı kullananın Green Slime düşüncesi olduğu teorisini ortadan kaldırmaz. Çünkü düşünceler, inanç olmak zorunda değildir ve Green Slime düşüncesinden ona inanmadan haz alınabilir. Yani düşünce teorisi Walton'ın, Charles'ın, Green Slime'ın varolduğuna inanmayı şart koşan yanılsama teorilerindeki gibi herhangi bir teoriye getireceği bütün itirazları kabul etmemizi mümkün kılar, sağlar.

Walton da yanılsama teorilerindeki gibi gerçek korku-

nun, kurmacada bahsi geçen tehlikeli varlığa dair gerçek bir inanç gerektirdiği görüşünü bir inanç meselesi olarak ele alır. İnanç meselesi olduğu için de gerçek korkuların haz alınan düşünce içeriklerinden ortaya çıkma olasılığını kurmacanın temsilî içeriğinin bir sonucu olarak reddetmiştir. Ancak inançlar kadar düşünce içeriklerinin de duygusal durumlar yaratabileceğini düşünmek mantıklıysa izleyiciye ne aldatıcı inançlar ne de taklit duygular atfetmenin bir anlamı yoktur.

Daha önce Walton'ın sistemindeki bir sorundan bahsetmiştim. Kurmaca olarak doğru olanla ilgili inançların gerçek korkudan ziyade sözde korkular oluşturduğu fikrini neden kabul etmemiz gerektiğini açıklayamamıştı. Şimdi bu konudaki endişelerim daha kolay anlaşılabilir.

Lovecraft'ın "The Call of Cthulhu" [Cthulhu'nun Çağrısı] hikayesinden, kurmacadaki Yüce Olanların ahtapot kafalı, pullu kanatlı, ejderha şekilli, dayanılmaz kokulu, yapış yapış ve yeşil derili olduğunu öğreniyoruz. Kurmaca olarak ayrıca çok tehlikelidirler ve çocuk oyuncağıymış gibi insanlığın sonunu getirebilirler. Yüce Olanların var olduklarına inanmıyoruz ancak kurmaca olarak bu özelliklere sahip olduklarına inanıyoruz. Bu kurmaca varlıklar hakkında biraz daha düşününce, Lovecraft'ın bu kurmaca vahşilerin tasvirlerinin anlamını göz önünde bulundurduğumuzda Yüce Olanların korkunçluk ve tiksinçlik bileşimi olduğunu görüp korku-sanatıyla korkarız.

Yüce Olanlarla ilgili yukarıda söylenenlerin hepsinin kurmaca olduğunu biliyoruz. Ancak Lovecraft'ın kurmacasının önermeli içeriği onlar hakkındaki düşüncemizin içeriğini oluşturur ve biz de onların *ideasın*dan korkarız. Daha önceki örneklerde de gördüğümüz gibi düşüncelerden korkabiliyorsak yazarların, korkutucu tasvirleriyle bizde meydana getirdikleri düşüncelerle de korkabiliriz. Dolayısıyla buradan Yüce Olanların kurmaca olarak böyle olduğuna inandığımız ve bu yüzden

tepkilerimizin de sözde-korkular ve taklit duygular meselesi olması gerektiği sonucu çıkmıyor. Walton, bilinçli bir şekilde kurmaca okurken, düşüncelerimizin dayanağına dönüşen ve bizde korku ve tiksinmeye neden olan canavar tasvirlerinin içeriği üzerine düşünmeye itilme olasılığımızı önemsememiştir. Yani inançlarımızın yalnızca kurmaca olanla ilgilendiği gerçeğinden hareketle korkularımızın sözde-korku veya taklit duygular olduğunu iddia etmemiz için bir neden yok.

Yüce Olanların kurmaca olduğunu, korkunç ve tiksinç olanın sadece onların düşüncesi olduğunu bildiğimizden kitabı fırlatıp kaçmıyoruz. Dolayısıyla düşünce teorisi taklit teorisinin açıklayıp yanılsama teorisinin açıklayamadığı türden anormallikleri açıklayabilir. Aynı zamanda da düşünce teorisinin dehşetimizi gerçek dehşet olarak sayma avantajı var. Bu teori özelde korku-sanatı, genelde kurmacanın ortaya çıkardığı mantık sorunlarıyla uğraşmanın yanı sıra korku fenomenolojisine de yer verir. Bu açıdan bulmacayı zihinsel olan şeylere karşı bir dizi mantıksız yapıp etmeler olarak teorize etme yoluyla çözen taklit teorilerinden oldukça üstündür.

Düşünce teorisinin zayıf noktasını şu şekilde bulabiliriz: burada asıl önemli olanın, kurmacaya ilişkin korku, keder ve benzeri duyguların mantıksız olmadığını göstermek. Görünüşte kurmacaya gösterilen duygusal tepkiler irrasyonel olmak zorundadır çünkü kurmaca, hem Green Slime'ın var olduğuna hem de Green Slime'ın var olmadığına inanmak gibi izleyicide iki zıt inanma durumu oluşturur. Ve bu da mantıksızdır. Şimdi düşünce teorisi açıkça kurmaca saydığımız bir şeyden nasıl korkabildiğimizi gösterip çelişkiyi çözerek, bu kendine has mantıksızlıktan kurtulur. Ancak bizi başka bir şekilde mantıksız yaparak bu çelişkiden sıyrılır. Şimdi de düşüncelerimizden veya düşüncelerimizin içeriklerinden korkuyoruz ama salt düşünce içeriğinden korkmanın kendisi de mantıksızdır.

Bu yüzden bizi bu türden bir mantıksızlığa itmeyen bir teori istiyorsak taklit teorisi hala en güçlü adaydır.

Burada soru o zaman artık, düşüncelerle korkmak veya başka bir şekilde duygulanmanın mantıksız olup olmadığı sorusudur. Marslılar tarafından izlendiğini düşünmek gibi psikotik fantaziler yüzünden donup kalmanın mantıksız olduğu bellidir ancak zihnimizdeki düşünce içerikleri, Marslıların var olduğuna inanmayı da kapsadığı için bunlar psikotik fantaziler değildir. Zihnimizdeki düşünce içerikleri psikotik veya hatta nevrotik fantaziler modeliyle anlaşılamaz. Aynı şekilde düşünce teorisi de okurun çelişkili davrandığına dair bir ima taşısaydı okuru mantıksız kılardı. Ancak kendi düşüncelerimizin içeriklerinin yansımalarının korkmamıza neden olmasında bir çelişki yoktur.

Belki de düşünce içeriklerinden korkma fikri sadece aptalcadır. Ancak ilkel Yüce Olanların ideası gibi bir şeyden korkabilecek olmaları, insanlarla ilgili düz bir gerçekse "aptalca" yanlış bir ifade olabilir. Bir çelişki olmadığı için insanların bu özelliği mantıksızlık anlamında değerlendirilemeyebilir. Yapımız böyle sadece. Bu, bilişsel ve duygusal yapımızın, doğal bahşedilmiş bir parçasıdır, ki kurmaca kurumu zaten bu temel üzerine dikilmiştir.

Üstelik bir düşünceyle duygusal bir duruma girilebilmesinin aptalca olması fikri aslında ahlakî olduğu ve üstü kapalı bir şekilde cesaret, erkeklik veya pratiklik gibi yasaları cazipleştirdiği için bana çarpıcı geliyor. Ne var ki bu şekilde düşünmek de bütün bir kurmaca kurumunun sorgulanmasına neden olabilir. Buna alternatif olarak hala metnin uygun bir şekilde güdülediği duygusal tepkilerimiz de dâhil olmak üzere kurmaca pratiğinin düşünce içerikleriyle duygulanabilme ve duygulanarak haz alabilme yeteneğimiz üzerine kurulduğunu düşünüyorum. Üstelik kurmaca kurumu çerçevesinde, göster-

diğimiz tepkiler normatif olarak doğru olanla uyum içinde olduğunda kurmacalara gösterdiğimiz bu duygusal tepkileri irrasyonel oldukları için küçümsemenin mantıksız olduğunu düşünüyorum. Buradan bakarsak, normal olmaları anlamında rasyoneldirler; anormal olma anlamında irrasyonel değildirler. Elbette bir şekilde pratik uğraşılarımızın önüne geçtiklerinde, kurmacaya gösterilen tepkilerin irrasyonel olduklarını söyleyebiliriz. Ama o zaman da o kişinin kurmacadan aldığı haz irrasyonel olurdu, düşünce içerikleriyle duygulanabilmesi değil. Ve aynı kişinin, pratik çıkarlarına engel olacak kadar uzun süre kurmacalardan korkması da aynı şekilde irrasyonel olurdu.

Buraya kadar, düşünce teorisinin ardındaki strateji ve kuram hakkında ileri sürülebilecek belli başlı eleştirileri yeterince açıklamış olmalıyım. Ancak bu düşünce içeriklerinin ve bunların kurmaca metinlerle bağlantılarının daha detaylı bir açıklaması yararlı olacak. Düşünce teorisi bir yandan düşünce ve inanç arasındaki ayrıma bir yandan da düşünce ve duygu arasında bir bağlantı kurmaya dayanır. Düşünce ve duygu arasındaki bağlantıyı, kişilerarası bağlamda onaylanabileceğini düşündüğüm gerçekleri göstererek desteklemeye çalıştım: mesela aslında bu tür olayların yaşanma olasılığının neredeyse sıfır olduğuna inandığımız halde bir uçurumdan düşmek üzere olduğumuzu zihnimizde canlandırarak veya elimizi (veya bir tanıdığımızın elinin) bir makineye kaptırdığımızı düşünerek kendimizi gerçekten korkutabiliriz. Bu yüzden şimdi düşünce ve inanç arasındaki farka dönelim.[26]

Kurmacaya karşı duygusal tepki göstermenin yarattığı ikilem, duygusal bir tepkinin, nesnesinin var olduğuna inanmayı gerektirmesidir. Ve bu da bilinçli korku-sanatı tüketici-

[26] Bundan sonra gelen korku-sanatı duygusunun yönlendirdiği düşünce içeriğiyle ilgili tartışma, Peter Lamarque'ın "Fiction and Reality," ve "How Can We Fear and Pity Fictions?" kitaplarına çok şey borçludur.

sinin inandığını düşündüğümüz şeye uymuyor. Korku-sanatının özel nesnesi canavardır. Ve bir *Dracula* okuru, vampir Kontun var olduğuna inanmaz. Ancak Drakula'nın var olduğuna inanmadan da Drakula düşüncesine veya Drakula'nın katışık ve tehlikeli bir varlık olduğu düşüncesine sahip olabilir. Son bölümde, Descartes'ın tanımladığı, biçimsel düşünce gerçekliği ve nesnel gerçeklik arasındaki ayrımdan bahsettim. Gerçekten var olduklarına inanmadan tekboynuzlu at düşüncesine sahip olunabilir. Tekboynuzlu atın düşüncede bir özellikler kümesi olarak nesnel bir gerçekliği (daha önce tartışıldığı gibi çağdaş anlamından ziyade Kartezyen anlamda) vardır. Aynı şekilde Drakula'nın, bir özellikler bütünü, daha detaylı söylersek, Stoker'ın romanındaki Drakula tasvirleriyle tanımlanmış özellikler bütünü olduğunu düşünebiliriz. Bu durumda bir düşüncenin, örneğin romanda "Dracula" adıyla etiketlenmiş özellikler bütünü düşüncesinin, bizi duygusal olarak etkileyebileceğini reddetmenin bir anlamı yok çünkü aslında bizi korkutabilir, dehşete bile düşürebilir.

Önerdiğim korku-sanatı açıklamasında korku, korku kurmacalarındaki belli karakterlere, özellikle de canavarlara yönelmiş bir duygudur. Farklı bir şekilde söylemek gerekirse kurmacadan bir bütün olarak değil, kurmacada tasvir edilen veya görsel bir şekilde resmedilen ve Drakula, Green Slime vb. isim veya etiketler taşıyan korkunç karakterlerden korkarız. Korku kurmacalarında bu isimler ne gerçek varlıklara işaret ederler ne de biz onların gerçek varlıklara işaret ettiklerini düşünürüz. Bu tür isimlerin geçtiği cümlelerin hakikat değeriyle, tarih kitaplarında Büyük İskender, Lincoln ve Churchill gibi isimlerin geçtiği cümlelerin hakikat değeriyle ilgilendiğimiz kadar ilgilenmeyiz.

Gottlob Frege, "On Sense and Reference"ta [Anlam ve Gönderi] şöyle der:

> Mesela epik bir şiir duyduğunuzda dilin kulağa hoş gelen yanını bir yana koyarsak yalnızca cümlelerin duygusu ile, bizde uyandırdıkları imgeler ve hislerle ilgileniriz. Hakikat sorunu bilimsel bir araştırma adına estetik hazzı terk etmemize neden olurdu. Dolayısıyla şiirin bir sanat eseri olduğunu kabul ettiğimiz sürece "Odysseus" isminin mesela bizim için bir gönderisi olup olmaması önemli değildir. Bizi her zaman anlamdan gönderiye gönderen bu hakikat mücadelesidir.[27]

Frege'e göre her göstergenin, gönderide bulunduğu herhangi bir şeyle yani gönderisi ve onun duygusuyla ilişkili olduğunu düşünmek doğaldır: mesela gönderisini seçen göstergenin anlamı. Ancak kurmacayla, bahsi geçen anlamların ürettiği yansımanın estetik sonuçları bağlamında, yalnızca dile getirilen anlamların üzerine düşünmenin meydana getirdiği estetik sonuçlar açısından söylemin anlamı veya bağlamıyla ilgileniriz.

Korku kurmacasında da benzer şekilde, metindeki cümlelerin duygu veya anlamıyla, özellikle de korku-sanatının, bizde uyandırdıkları duygular açısından ilgileniriz. İsimler doğal veya geleneksel kiplerinde bir gönderide bulunmazlar. Frege'in bahsettiği dolaylı aktarımın, örneğin tırnak içine alınan ifadelerin işleyişine daha yakın bir işleyişleri vardır.

---

[27] Gottlob Frege, "On Sense and Reference," *The Logic of Grammar,* ed. Donald Davidson ve Gilbert Harman (Belmont, California: Dickenson Publishing Co., 1975), s. 120. Bu ifadenin sonuna eklenen dipnotta Frege, sadece duygusu olan göstergeler için özel bir terimin kullanışlı olacağını belirtir. Günümüz felsefi söyleminde duygusu olanlar kadar gönderisi olan göstergelere de uygulanabileceği için bana bu noktada kafa karıştırıcı gelse de "temsiller" terimini tercih eder. Frege'in gönderisi olmayan başlıca gösterge örnekleri, mesela bir oyundaki sözler ve aktörün kendisi olan, *kurmaca temsillerdir*. Bu, gönderisiz göstergeler kadar kurmacanın ait olduğu familyayı da düşünebileceğimiz anlamına gelir. Kurmacada metnin duygusunu, metnin yazınsal olarak ilettiği şeyin hakikat değeriyle ilgili bir endişe duymadan ele alırız.

> Dolaylı aktarımda kişi, duyguyla ilgili ya da örneğin başka birinin sözleri hakkında konuşur. Bu konuşma tarzında, kelimelerin geleneksel gönderileri olmadığı ancak genelde hissettirdiklerine işaret ettiği bellidir. Kestirmeden gidersek: Dolaylı aktarımda kelimeler, *dolaylı bir şekilde* kullanılmıştır veya *dolaylı* gönderilere sahiptir. Bir kelimenin geleneksel gönderisini dolaylı gönderisinden ve geleneksel anlamını dolaylı anlamından bu yüzden ayırırız. Dolaylı gönderi bu yüzden kelimenin geleneksel duygusudur.[28]

Peter Lamarque, Frege'in epik şiirle zihnimizin odağının gönderiden duyguya kaydığı iddiasından giderek kurmaca isimlerin dolaylı olarak kullanıldığı veya göstergenin duygusuna dolaylı bir gönderisi olduğunu savunur.[29] "Drakula" göstergesi, onun duygusuna gönderide bulunur. Ama "Drakula" isminin duygusu nedir? Roman metninde Stoker'ın, Kont'a yakıştırdığı özellik ve tutumların bir araya gelmesidir. Tutumların atanması metindeki Drakula tasvirleriyle gelişir, ki bunların geleneksel anlamıyla alınması gerekir. Yani Drakula bu tasvirlerin iliştiği bir etikettir.

Bu yaklaşımda kurmaca isimler, bunların kendine ait bir duyguları varmış gibi ele alınır. Ve dil felsefesinde gündelik kullanımda kişisel isimlerin bir duygusu olduğu tezine karşıt iddialar olsa da en azından metinlerde tamamen tasvirlerle oluşturulan kurmaca isimlerin bir duygusu olduğunu düşünmek makul görünüyor. Drakula'yı düşünürken aslında ona atfedilen özelliklerin toplamı düşünülüyordur. Doğrusunu söylemek gerekirse düşünülecek başka bir şey de yoktur. Üstelik olgusal söylem diye adlandırılabilecek durumla ilgili

[28] Frege, "On Sense and Reference," s. 117.
[29] Lamarque, "How Can We Fear and Pity Fictions?"

olarak kişisel isimlere duygu atfetmeye karşı çıkılması bu görüşün kurmacaya uygulanamayacağı anlamına gelmez. Çünkü ortada, hem olgusal söylem için kişisel isimler teorisi hem de kurmaca söylem için uygun teorinin aynı teori olması gerektiğine dair bir neden yoktur.

Kurmacalardaki canavarların tasvirleriyle alımlayıcı kitlenin düşünce içerikleri arasındaki ilişkiyi görmek için John Searle'ün sözün edimsel gücü ile sözün önermeli içeriği arasında yaptığı ayrıma başvurmak faydalı olacaktır.[30] "Kiliseye gelmeyi vaad ediyorum" ve "Kiliseye gel!" gibi iki söz, edimsel güç açısından ayrışsa da aynı önermeli içeriğe sahiptir, yani "kiliseye geleceğim". Söz eylem kuramıyla incelendiğinde kurmaca cümlelerin de edimsel bir öğe barındırdığı görülür. Mesela "Drakula'nın köpek dişleri olduğu" önermeli içeriği, "kurmacadır". Kurmaca Drakula tasvirinin duygusu veya önermeli içeriği, okurun Drakula düşüncesinin içeriğini sağlar, okurun zihnindeki Drakula temsili, metindeki tasvirlerinden ve önermeli içerikten oluşur ancak özel örneklerde bunun nasıl yapıldığını tam olarak ifade etmek ustalık gerektiriyor.[31]

---

[30] John Searle, *Speech Acts,* s. 30.

[31] Burada bahsi geçen önermeli içeriği açıklamanın bir yolu da John Perry ve Jon Barwise'ın tanımladığı "görev tipi" fikrini benimsemek olabilir. Korku-sanatı bağlamında kullanışlı olabilir çünkü ele aldığımız temsiller salt yazınsal metinler (bir önerme fikrinin tam uyduğu metinler ama elbette önermelerin cümle olarak alınmaması gerekiyor) değil, resimli temsillerdir ve görev tipleri görünüşte sözleri olduğu kadar resimleri de sınıflandırmak için kullanılabilen soyutlamalardır (örneğin *Situations and Attitudes*'ün 59. sayfasındaki görsel). Görev tipi düşüncesini kullanarak korku kurmacalarına ilişkin düşüncelerimizin ilgili içeriğini, temsilde ileri sürülen "savlar"ı sınıflandırmak için kullandığımız soyut görev tipleri bağlamında tanımlayabiliriz. Metin içinde bu "savlar"ın kurmacalarla ilgili olduğu, gerçek hayatla ilgili olmadığı anlaşılır. Düşünce içeriklerimizin, kurmacadaki temsilleri sınıflandıran görev tipleri bağlamında tanımlanıp özgünleştirilmesi gerektiğini söyleyeceğiz. Bu incelemeyi detaylandırmak, Barwise ve Perry'nin 284–285. sayfalarda önerdiği kurmaca yaklaşımının kapsamlı bir şekilde uygulanmasını da kapsayacak şekilde özen gerektirir. Bu son derece değerli bir araştırma projesi olsa da bu kitabın kapsamını aşan bir şey. Başvuru için bkz. Jon Barwise ve John Perry, *Situations and Attitudes* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1983).

"Drakula" ismi, kendi duygusuna, romanda vampire atfedilen özelliklerin toplamına gönderide bulunur. Okuduğumuz şeyle ilgili detaylı düşününce korku-sanatı tepkisiyle sonuçlanan ve katışık ve korkunç olduğu anlaşılan özelliklerin birleşimi olan canavarın ona atfedilmiş özelliklerini düşünürüz. Düşünce içerikleriyle dehşete düştüğümüz için tehlikede olduğumuzu düşünmez ve kendimizi korumak için önlem almayız. Korkmuş gibi yapmayız, gerçekten, ama onun sıradaki kurbanı olma kanaatimizden değil, Drakula düşüncesinden korkarız.

Düşünce teorisi nasıl oluyor da metindeki canavarların var olduğuna inanmadan kurmacadan gerçekten korkabildiğimiz sorusunu çözüyor. Çünkü Green Slime'ı, onun var olduğunu doğrulamadan düşünebiliyor ve o düşüncenin içeriğinden korkabiliyoruz. Kurmacaya tepkimizin yanılsama olduğunu söyleyen teori, alımlayıcıyı yanlış inanışlarla doldururken taklit teorisi sırtımıza yapma duygular yükler, düşünce teorisi ise inançlarımıza saygı gösterip duygularımızın gerçekliğinin hakkını verir.

Walton taklit teorisi savunmasında, teorinin yalnızca kurmacaya gösterdiğimiz duygusal tepkiyle ilgili, bahsi geçen sorunu çözdüğünü değil, teorinin ayrıca kurmacadan bahse-

---

Yukarıdaki metinde geliştirilen teoriyle kurmacaya ilişkin düşüncelerimizin içeriğinin genelde okuduğumuz metinlerle ve izlediğimiz görüntülerle ilişkilendirilmesi gerektiğini not etmek gerek. Bunun nedeni belli kurmacaların bilinen korkunç varlıkların bile özelliklerini arttırıp eksiltebilmesidir. Mesela Patrick Whalen'in *Monastery*'sinde aniden vampirlerin vampir mitinde standart olmayan bir şeye, radyoaktiviteye nasıl tepki verdiğini öğreniriz. Verili bir kurmaca çok sık tekrarlanan bir mitin özelliklerini bile çeşitlendirebildiği için okurun düşüncesinin çeperini elimizdeki metinle sınırlandırılmış olarak düşünmek en iyisi olacaktır. Yani ortada bir alttürün bütün üyelerine geçen ve verili kurmacalarla ifade veya ima edilmesi gerekmeyen verili bir mitin özelliklerinin olup olmadığı, eleştirinin vermesi gereken bir karardır. Bu türden kurmacalar-arası önkoşullar denen bir şey varsa bunlar okurun düşüncelerinin meşru bileşenleri olabilir. Ancak bu bilgi olmadan okur veya izleyicinin meşru pusulasını, kurmacada söylenen veya ima edilen şeyle tanımlayan daha tutucu bir yöntem en iyi yol gibi görünüyor.

derken yorumlarımıza neden kipsel şartlarla başlamadığımızı da açıkladığını söyler. Yani "*Karamazov Kardeşler* kurmacasında Fyodor bir soytarıdır"dan ziyade "Fyodor bir soytarıdır" deriz. Walton'a göre bunu kurmacaya ilişkin inandırma oyunumuzun bir devamı olarak açıklayabiliriz. Böyle ifadeleri şart koşsaydık, *mış* gibi yapma oyunumuz bozulurdu.

Ancak taklit teorisi duygularımız konusunda haklı olsaydı bile bunun kurmaca eserlerle ilgili söylediklerime de geçerli olmasını tuhaf buluyorum. Walton'ın açıklamasında iddia edilen şekilde duygusal olarak tepki verdiğimizde kurmaca bir dünyanın karakterine, örneğin Green Slime'ın köşeye sıkıştırdığı bir karaktere dönüşürüz. Ne var ki birine bir romandan bahsettiğimde muhatabımın, mesela Karamazov Kardeşler'deymiş gibi yapma oyunundaki gibi bir kurmacayı canlandırdığımı sanmasının pek bir nedeni yoktur. Bu role girilebilir ancak kurmacalarla ilgili konuşurken genelde role büründüğümüzü düşünmek saflığın sınırlarını zorlamaktır.

Kurmacadan bahsederken pragmatik kaygılarla kipsel şartlardan genelde vazgeçebildiğimizden emin değilim. Yani muhatabımızın bir kurmacadan bahsettiğimizi bildiğini düşünmek için bir nedenimiz varsa "Romanda…" şartını kaldırırız. Diğer yandan dinleyicimizin kurmaca karakterlerden bahsettiğimizi anladığından emin olmadığımızda en azından yorumlarımıza başlamak için bu şartları ekleriz. Aynı şey bir filozofun aynı fikirde olmadığı biriyle inançlarını tartışmasında da geçerlidir. Bağlam Spinoza'nın teorisinden alıntı yaptığımızı belli ediyorsa her alıntıya "Spinoza şöyle diyor…" diye başlamamıza gerek yoktur. Kendimizinkilerden ziyade Spinoza'nın görüşlerini çok açık bir şekilde alıntılıyorsak her cümleye "Spinoza şöyle söyler…" diye başlamak yerine "Yalnızca bir öz vardır, o da Tanrıdır." gibi bir sürü cümle kullanırız.

Üstelik bu itirazlar doğruysa taklit teorisi, kurmaca akta-

rırken, kipsel şartları silmemiz gerektiği açıklamasını kendiliğinden desteklemez. Taklit teorisinin asıl gücü bana, tepkilerimizin gerçek duyguyu da kapsadığına dair güçlü önseziyi reddettiği için düşünce teorisi kadar ikna edici gelmeyen, kurmacaya gösterdiğimiz duygusal tepki açıklamasındadır.

Düşünce teorisindeki düşünceye bağlılık elbette kimileri için temel felsefi tereddütler doğurabilir ancak korku-sanatı sorusunda düşüncelere bağımlılık bana taklit duygular veya alımlayıcının vampirlere inanması varsayımlarından daha yenilir yutulur geliyor.

Özet

En azından Samuel Johnson, *The Plays of Shakespeare*'in önsözünde yazdığından beri kurmacaya gösterdiğimiz tepkilerde özel bir şey olduğuna dair endişe açığa döküldü. Kurmaca paradoksu dediğimiz sorun, resmettiği şeyin gerçek olmadığını bildiğimiz kurmacalarla duygulanmamızın nasıl mümkün olduğudur. Burada kafa karışıklığının her zaman söze dökülmeyen nedeni, yalnızca var olduğuna inandığımız şeylerden duygulanabildiğimiz varsayımıdır. Paradoks, korku-sanatıyla ilgili her tartışmayla oldukça yakından ilgilidir çünkü var olmadığını bildiğimiz bir şeyden dehşete düşebilmemize hayret ederiz.

Bu paradoksun yapısı aşağıdaki üç önermenin etrafında döner, her biri yalıtılarak düşünüldüğünde doğru gelir ancak diğer ikisiyle birleştirildiğinde çelişkiye neden olur:

1. Kurmacalarla gerçekten duygulanırız.
2. Kurmacalarda resmedilenlerin gerçek olmadığını biliriz.
3. Yalnızca gerçek olduğunu bildiğimiz şeylerle gerçekten duygulanırız.

Buradaki çelişkiden kurtulmak için önümüzde üç yol var. Yanılsama teorisi kurmaca alanında kurmacada resmedilen şeyin gerçek olmadığını bilmediğimizi savunarak ikinci önermeyi reddeder. Onun yerine, kurmaca karşısında, onun bildirdiği şeyin gerçek olduğu yanılsaması yaşadığımızı varsayar. Bu teori ikinci önermeyi savunup ilkini reddederek taklit veya *inandırma* teorisinin kaçınmaya çalıştığı bir dizi sorunla yüzleşir. Taklit teorisyenine göre kurmaca karşısında yaşadığımızı söylediğimiz duygular gerçek veya özgün duygular değil, yapma duygulardır. Bu teoride bir sürü pürüz var. Ancak ilki kurmacaya gösterdiğimiz duygusal tepkileri yapma duygu saymasıdır. Bu yüzden ve öte yanda da yanılsama teorisinin kaçındığı sorunlardan kaçınmaya çalışırken elimizde benim geliştirmeye çalıştığım düşünce teorisi kalıyor. Bu teori yukarıdaki üçlüden üçüncüsünü reddeder. Düşünce teorisi, haz alınan düşüncelerin içeriğiyle duygulanabileceğimizi, duygusal tepkinin bizi duygulandıran şeylerin gerçek olduğuna inanmayı gerektirmediğini savunur. Hayalini kurduğumuz olaylardan duygulanabiliriz. Kurmaca yazarları kurmaca eserlerinde bize Anna Karenina'nın intiharı gibi olaylar üzerinde düşünmek için kavramlar sunar. Düşüncelerimizin içeriklerinin kaynağı olan bu temsillerin içeriklerinden haz alıp onlar üzerinde dikkatle düşünürken acıma, keder, haz, öfke vb duygularına itilebiliriz. Korku türünde de canavarların korkunç ve katışık özelliklerini değerlendirmek dahil haz almamıza neden olan bazı düşüncelere itiliriz. Böylece korku-sanatıyla korkmuş oluruz.

Bijoy Boruah son kitaplarından birinde kurmacaya gösterilen duygusal tepkilerle ilgili her açıklamada hayal gücüne de gönderide bulunmanın gerektiğini söyler.[32] "Hayal gücü"y-

[32] Bijoy Boruah, *Fiction and Emotion* (Oxford: Clarendon Press, 1988). Bu kitap

le bir düşünceden bir yargıda bulunmadan haz almayı kastediyorsa bizim görüşümüzle uyumlu demektir. Ama burada alımlayıcının metne katkıda bulunması gibi başka bir şey kastetmişse hayal gücü kavramı yanlış kullanılmış demektir. Çünkü hayal ederken kendi düşüncelerimizin içeriklerinin yaratıcı ve birincil gönüllü kaynağı bizizdir. Ancak kurmaca okurken düşüncelerimizin içeriği büyük oranda dışarıdan, okuduğumuz sınırları belli bir metinden veya önceden hazırlanmış görüntüden gelir. Normal şartlar altında kurmacayla ifade veya ima edilen şeye imgelemeyle katkıda bulunmak zorunda olduğumuzu düşünmek için bir neden bulunmuyor.

KARAKTERLE ÖZDEŞLEŞME NEDİR?

Önceki bölüm alımlayıcının, kurmaca canavarlarla, korku-sanatını doğuran ilişkisi üzerine odaklanmıştı. Bu bölümde alımlayıcının korku kurmacalarındaki insan kahramanlarla ilişkisine kısaca değinmek istiyorum.[33] Tabii ki yukarıda geliştirilen kavramsal şemalar, karakterler kurmaca ise uygulanır. Örneğin kurmaca canavarlara gösterdiğimiz duygusal tepkiler gibi kurmaca kahramanlara yönelik duygusal tepkilerimiz de gerçektir ve bu tepkiler, ontolojik konumu o düşüncenin içeriği olan nesnelere yönelmiştir. Ancak nadiren de olsa korkunç türden canavarlar olarak ortaya çıkan kurmaca kahramanlarla ilgili bir sorun var (en kötüsü King Kong gibi kahramana dönüşür): tam olarak söylemek gerekirse kendimizi kurmaca kahramanlarla özdeşleştirir miyiz? Yani bir kurmacaya kapılıp

benimki baskıdayken yayımlandı. Detaylı bir çalışmayı hak ediyor ancak benim, kitabı derinlemesine inceleme şansım olmadı. Yukarıdaki üstünkörü paragraf yeri geldiğinde düşünce teorisini Boruah'ın hayal gücü teorisine karşı nasıl savunacağımı gösteriyor.

33 Ama bu elbette yalnızca korku türü için değil, bütün kurmaca türlerindeki kahramanlarla ilişkilerimizle ilgili de olacak.

bir karakterin kaderini benimsemek alımlayıcı ile kahraman arasında, Dr. Spock'un, Vulcan zihin birleşimi gibi ilginç bir çeşit metafiziksel süreç yaşanmasını mı gerektirir? Başka bir şekilde ifade edersek kurmacadaki pozitif karakterlere gösterdiğimiz tepki en iyi biçimde onlarla aramızdaki bir karakter-özdeşleşme sürecinin varsayılmasıyla mı açıklanır?

Özdeşleşme, kurmacadan bahsederken çok sık kullandığımız genel bir ifade. İnsanlar bir pembe dizideki şu veya bu karakterle kendilerini özdeşleştirdiklerini söylerler. Ancak bu tür örneklerde "özdeşleşme" ile söylenmek istenen her zaman çok açık değildir. Gerçekten de gündelik kullanımı bağlamında karakterle özdeşleşme fikriyle kastedilen salt bir metafor mu yoksa zihinsel bir durumun birebir tasviri mi olduğu genellikle ayırt edilemez. O halde karakterle özdeşleşmenin birçok anlama gelebildiğini ve çeşitli psikolojik teorilerle ilişkilendirilebileceğini söyleyebiliriz. Ancak terim genelde, deneyimli eleştirmenlerce bile, konuşmacının bahsettiği zihinsel durumu nasıl tarif edeceğimizi tam olarak yansıtamayan bir şekilde kullanılır.

Karakterle özdeşleşme kavramının işaret edilebileceği bazı anlamlar şunlardır: kahramanı seviyoruz; kahramanın içinde bulunduğu koşulları kendimizinkilerle önemli ölçüde birbirine benzetiyoruz; kahramana karşı şefkat besliyoruz; çıkarlar, hisler, ilkeler veya hepsi konusunda kahramanla aynı konumdayız; kurmacada sergilenen aksiyonu kahramanın bakış açısından görüyoruz; kahramanla aynı değerlere sahibiz; kurmacayla bağlantımız süresince biz de bir şekilde kendimizi kahraman sayma yanılsamasına düşecek kadar büyüleniyoruz (veya manipüle edildiğimiz ve/ya aldatıldığımız).

Bu seçeneklerin bazısı zararsız görünüyor. Yani bu durumların bazısı ne felsefi ne de psikolojik bir tereddüde neden olmaz. Bir karakterden hoşlandık diyelim, onunla aramızda

benzerlikler bulabiliriz, aynı değerlere sahip olabiliriz veya onun için endişelenebilir veya ona karşı şefkat besleyebiliriz. Kurmaca karakterlere ilişkin bu tür tepkiler vermek gerçek insanlara yönelik tepkilerimizin bir uzantısı gibi görünüyor, bu uzantıların mantığını tam olarak ifade etmek çok karmaşık olsa bile. Ancak bu kullanımlar, karakterle özdeşleşme fikrini uyguladığında yorumcunun aklındakinin özüne pek ulaşamaz. Karakterle özdeşleşme daha ziyade alımlayıcı ile kahraman arasındaki daha radikal bir ilişkiye işaret eder, örneğin alımlayıcının bir şekilde karakterle birleştiği veya kaynaştığı bir durum. Bu kavram kapsamında, alımlayıcıya, karakterin, devam eden hikâyeye bakış açısına göre bir bilgi verildiğinde karakterin bakış açısının (yanlışlıkla) bize ait olduğunu kabul ederiz (veya öyle algılarız). Kurmacayla öyle canlı bir şekilde duygulanırız ki kendimizi kurmacanın bir parçası olarak görürüz, o kurnacada bir kahramanmış gibi hissederiz.

Karakterle özdeşleşme kavramı bir yanılsama fikrine (alımlayıcının kendisini kahraman olarak görme yanılsaması) bağlı olduğu sürece ele aldığım sorunlarla belli bir oranda yüzleşmek zorundadır. Roman okurken, film veya oyun izlerken alımlayıcı, kahraman olmadığını bildiğini gösteren bütün belirtileri gösterir. Geceleri televizyonda Drakula izlerken kanepenin arkasına saklanıp kazıklarımızı sivriltmiyoruz. Daha önce söylendiği gibi, izleyici, temsilin göndergesinden ziyade bir temsil izlediğinin farkında olması bir yana temsildeki bir kahraman olmadığının da farkındadır. Hâlihazırda söylendiği gibi, *ad nauseam* olabilir ama ister kurmacanın gerçekliğiyle ister kişinin kahramanla özdeşleşmesiyle ilgili olsun, yanılsama hipotezi, korku-kurmacası tüketirken alımlayıcının davranışı açısından anlamsızdır.

Karakterle özdeşleşme fikrinin anlamlı olması için fikrin, kahramanla özdeş olduğu yanılsamasında olan bir alımlayıcı

önkoşuluna dayanmaması gerekir. Bu yüzden bir karakterle özdeşleşmeyi tanımlamak gerekiyor. Bir olasılık, karakterle özdeşleşmede olan bitenin kahramanın zihinsel ve duygusal durumunun alımlayıcı tarafında birebir kopyalanmasıdır. Tabii ki bu doğru olamaz çünkü karakter muhtemelen bir kurtadam saldırısı altında olduğuna inanıyordur ama alımlayıcının durumu bu değildir. Bu yüzden ilgili kopyalama yalnızca duygusal dramlarla ilgilidir. Godzilla, Tokyo'yu yerle bir ederken, kurmaca karakter, insan ırkının geleceğiyle ilgili endişe içindedir, alımlayıcı da öyle.

Karakterle özdeşleşme ile kastedilen buysa kavram bir dizi derin sorunla karşı karşıya demektir. İlki kurmacalardaki kahramanlara karşı gösterdiğimiz tepkilerin büyük kısmının, muhtemelen çoğunun, üstünkörü bir incelemeyle bile duygusal kopyalama koşulunu karşılamamasıdır. Kadın kahraman yaşanacaklardan bihaber şekilde yüzerken, birazdan kendisine saldıracak olan katil köpek balığı yaklaştığında kadın için endişeleniriz. Ancak onun hissettiği bu değildir. Onun keyfi yerindedir. Yani aslında genelde kurmacada olan bitenle ilgili kahramanlardan daha çok şey biliriz ve bunun sonucu olarak karakterlerin hissettiğini sandığımızdan oldukça farklı hissediyoruzdur.

Steve Rasnic Tem'in "Worms" [Solucanlar] adlı hikâyesinin sonundaki, Ella'nın aç gece sürüngenleriyle çevrelendiğini fark ettiğindeki korku ve şaşkınlık gibi bir durumda bile duygusal durumumuz onunkilerin kopyası değildir çünkü bu kötü durumun, ayrıntılı bir intikam planının temsili olduğunun biz farkındayızdır, o değil.

Benzer şekilde bir karakter bir zombiyle ölüm kalım savaşına girdiğinde onun için endişeleniriz. Ancak karakterin kendini bu duyguya bırakma şansı yoktur, kendi durumuyla ilgili endişelenmekten çok zombiden kurtulmakla meşgul

olduğu tahmin edilebilir. Oedipus, babasını öldürüp annesiyle evlendiğini fark ettiğinde ona acıyoruz ancak bunlar Oedipus'un hisleri değildir; o utanç, suçluluk ve vicdan azabı hissediyordur. Ve bizim bunlardan hiçbirini hissetmediğimizi söylemeye dahi gerek yok.

Bu örneklerden çıkarılması gereken, birçok vakada alımlayıcının duygusal durumunun, karakterlerinkinin kopyası olmadığıdır. Acıma veya endişe gibi alımlayıcı ile kahraman arasındaki en çok bilinen ilişki türlerinde, karakterlerin duygusal durumu ile alımlayıcınınkiler arasında bir asimetri vardır. Ancak karakterle özdeşleşmenin, alımlayıcı ile kahramanların duygusal durumları arasında bir simetri olmasını gerektirdiği düşünülebilir. Bu en azından karakterle özdeşleşmenin, alımlayıcı ile kahramanların ilişkilerinin kavramsallaştırılmasını sağlamadığı anlamına geliyor; yüzeysel bir incelemede bile özdeşleşmenin duygusal durumların kopyalanması anlamına gelmediğini gösteren birçok örnek vardır.[34]

Üstelik alımlayıcının duygusal durumlarının kahramanlarla bağlantısı üzerine yapılacak biraz derinlemesine bir araştırma daha ileri benzemezliklerle sonuçlanacaktır. Çünkü önceki teori haklıysa o zaman alımlayıcının duygusal tepkisi haz alınan duygulardan, karakterin tepkileri ise inançlardan kaynaklanıyordur. Karakterin korktuğunu, alımlayıcının ise korku-sanatıyla korktuğunu düşünmek mantıklı görünüyor.

[34] Gerçekten de bu görüşler tek başına kahramanlara gösterdiğimiz tepkileri tasvir ederken karakterle özdeşleşmeyi hiçbir zaman ön koşul olarak dayatmaya gerek olmadığını yeterince anlatabilir. Kahramana karşı gösterdiğimiz endişe, şefkat, acıma; alay konusu olanlara gülme vb gibi tepkilerimizin temel aşamaları, örneğin tepkimizin yoğunluğunu açıklamak için karakterle özdeşleşmeyi başlatması gerektirmiyorsa neden kalan diğer durumlarda karakterle özdeşleşmek zorunda kaldığımızı öğrenmek isteyebiliriz. Yani karakterle özdeşleşmenin ne gibi bir açıklayıcı avantaj sağladığını sormaya hakkımız var çünkü özdeşleşmenin konu olmayabildiği birçok örnekte karakterlerin kötü durumundan oldukça yoğun bir şekilde duygulanabiliriz.

Konuyu toparlarsak, alımlayıcının kahramana gösterdiği tepki başka birisiyle (veya kişi tipi) ilgili endişe duymayı kapsarken, kahraman bir canavar tarafından köşeye sıkıştırıldığında, hakkında endişelendiği sadece kendisidir. Yani alımlayıcının duygusal durumunu şefkat olarak tanımlamak uygun olacaktır ancak karakter kendisine karşı şefkat beslemez. Daha gündelik bir dille ifade edersek karakterin böylesi durumlardaki duyguları daima kendisiyle ilgili veya bencilce iken alımlayıcının duyguları başkasıyla ilgili ve özgecidir. Bu yüzden benzemezlikler karakterle özdeşleşmenin hiçbir zaman alımlayıcının kahramanla ilişkisine açıklık getiremeyeceğini gösterir.

Bu itirazlar kahramanla alımlayıcının duygusal durumlarının, birbirinin birebir bir kopyası olan bir karakterle özdeşleşme kavramına yapılan itirazlardır. Bu şekilde yorumlandığında alımlayıcı kahramanın sahip olmadığı duygulara (belirsizlik, endişe, acıma vb.), kahramanlar da alımlayıcının yaşamadığı duygulara (yok edilme korkusu vb.) sahip olduğu için karakterle özdeşleşme diye bir şey mümkün değildir.

Bu noktada karakterle özdeşleşme hipotezini savunmak isteyen birisinin izlemesi gereken en iyi yol belki de kahraman ile alımlayıcı arasındaki duygusal durumların kesinkes birbirinin kopyası olduğu fikrinin yerine alımlayıcı ile kahramanın duygusal durumları arasında yalnızca kısmî bir uyuşma olduğunu eklemek olur.

Bu öneriyle ilgili bir sorun elbette karakterin duygusunun inançlara dayanmasının ve hatta duygunun bağımsızlığının, karakter ile alımlayıcının duygusal durumları arasındaki kısmî bir uyuşmaya izin verip vermeyeceğidir. Ancak bu karışıklıkların bir şekilde çözülebileceğini düşünsek de alımlayıcı ile kahramanın duygusal tepkileri arasındaki uyuşmalar bağlamında bir karakterle özdeşleşme fikri bana hala muğlak geliyor. Diğer şeyleri bir kenara bıraktık diyelim, uyuşmalar

kısmîyse olguyu *özdeşleştirme* olarak adlandırmak neden? Bir spor etkinliğindeki iki insan aynı sporcu için tezahürat ederken ikisinin de birbiriyle özdeşleştiğini söylemek bana pek doğru gelmiyor. Birbirlerinin varlığından haberdar dahi olmayabilirler. Ve hatta yan yana oturup benzer bir tutum sergileseler bile özdeşleşmelerine gerek yoktur. Duygu durumlarının, desteklediklerı sporcunun duygusal durumuyla hiçbir benzerliği olmadığını da söylemeye gerek yok çünkü sporcu muhtemelen dikkatini farklı ve daha yoğun bir şeye vermiştir.

Karakterle özdeşleşme fikrine itirazlarım buradaki korku-sanatı açıklamama aykırı görünebilir. Çünkü belli açılardan korku kurmacalarındaki karakterlerin duygusal tepkileri ile bu kurmacaların izleyicisi veya okurunun duygusal tepkileri arasında bir paralellikten bahsetmiştim. Korku kurmacalarındaki karakterlerin canavarlara gösterdikleri tepkilerin, alımlayıcının ilgili canavara karşı doğru tepkiyi göstermesine önayak olduğunu söylemiştim. Özellikle de alımlayıcının korkunç yaratıklara gösterdikleri tepkileri oluşturan eleştirel kriterlerin, korkunçluk ve katışıklığın, kurmacadaki karakterlerin canavarlara gösterdikleri duygusal eleştirel kriterleri yansıladığını veya ona denk olduğunu düşünüyorum. Ancak canavarla ilgili aynı eleştirilere sahip olmak, ardından karakterle özdeşleşmemi veya karakterinkiyle aynı duygusal durumda olmamı getirmez. Paralel duygusal eleştirilere sahip olmak özdeşleştirmeyi gerektirmez.[35]

Canavar saldırısı gibi durumlar karşısında, benim duygusal durumumla kahramanınki arasında hayatî farklar olduğunun ispatlamak için bir sürü neden gösterdik. Bu nedenlerden farklı olarak bu durumlarda alımlayıcının tek duygusunun

[35] Elbette bu noktada birisi çıkıp özdeşleşmeyle yalnızca paralel duygusal eleştirileri kastettiğini söylerse tartışma sona erer. Ancak ben bu hareketi kimliklerin birleşmesini kapsayan bir özdeşleme kavramının terk edilmesi anlamında alıyorum.

korku olmadığını söyleyebiliriz. Alımlayıcının korkusunun, aynı dehşet karşısında, kurmaca karakterin, korkunç bir canavar tarafından tehdit edildiği daha kapsamlı bir duruma gösterdiği daha ileri duygusal tepkisinin bir bileşeni olduğunu da göz önünde bulundurmak zorundayız. Bu daha kapsamlı durumun en önemli özelliği, alımlayıcının onun dışında olup kahramanın, o durumun tam içinde olmasının etkilenme düzeylerinde yarattığı büyük farktır. Ve daha kapsamlı olan bu durumun bir başka özelliği de alımlayıcı muhtemelen bir çeşit özgecil endişeye kapılmışken kahramanın eğer bir endişesi varsa onun da bencilce olmasıdır.[36] Yani karakterin canavara inanarak tepki verdiğini ve alımlayıcının bir canavar düşüncesinden haz aldığı etkin bir benzemezliği bir yana koysak bile, alımlayıcının toplam duygusal durumu karakterinkinden farklıdır çünkü alımlayıcının toplam duygusal tepkisi, karakteri ve karakterin duygusal tepkisini de kapsayan bir durumdur.

Bu yüzden alımlayıcının toplam duygusal tepkisinin amacı karakterin duygusal tepkisinin amacından, tepkilerin niteliği açısından ayrılarak makası açar. İki tepkinin belli öğeler üzerinde örtüşmesi, örneğin canavarın tehditkâr ve tiksindirici bir şey olduğuna dair duygusal değerlendirme, toplam duygusal tepkilerin aynı olduğuna veya alımlayıcının kendisini kahraman saymasına işaret etmez. Ortak duygusal tepkiler özdeşleşme için yeterli koşul değildir. Öyle olsaydı alımlayıcının, canavarı tiksinmeyle karşılayan diğer tüm alımlayıcılarla da özdeşleştiği söylenebilirdi.

---

[36] Tabii ki kahramanın endişesinin özgecil olarak adlandırılabileceği bir tipleme de mevcut. Canavar kahramanın sevgilisini takip ediyor ve kahraman onu kurtarmaya uğraşıyorsa, yalnızca adrenalin peşinde olduğu değil, duygusal durumunun özgecil olduğu çıkarımını yapmak mantıklı olur. Ancak bu örnekte bile alımlayıcının duygusal durumu farklıdır; daha da özgecildir çünkü alımlayıcı yanlızca kahramanın sevgilisi değil, kendini feda eden kahraman için de endişelenmektedir.

Yine trajedi örneğine bakalım, Oedipus'un ensestle ilgili kendinden tiksinmeyi de kapsayan vahim durumuna karşı ortak bir eleştiriyle tepki veririz. Ancak bu da bizde Oedipus'un duygusal durumuna denk düşmeyen bir toplam duyguya neden olur. Örneğin Aristoteles haklıysa bu tür belaların başımıza gelmesinden korkuyorsak katarsis yaşarız. Ancak korku geçtiği zaman Oedipus suçluluk duygusuyla mahvolmuştur (bildiğim kadarıyla herhangi bir rahatlama yaşamamıştır). Üstelik Oedipus'a gösterdiğimiz tepkinin bir kısmı onun suçluluk duygusuyla dolu olduğu gerçeği etrafında döner yani bizim içinde olmadığımız bir duygusal durum içindedir.

Benzer şekilde bir korku kurmacasında kahramanın, bir canavar tarafından köşeye sıkıştırıldığında yaratıkla ilgili vardığı duygusal yargısını paylaşabilirim. Ancak bu da karaktere makul bir şekilde atfedilenlerden oldukça farklı, duruma bir bütün olarak yönelmiş bir duygular yığınına işaret eder: korku-sanatına karşı korku, özgecil endişeye karşı bencil endişe, endişeye karşı ya kahraman canavarı başından savmak üzereyse yoğun dikkat ya da kahramanın kurtulma şansı yoksa çaresiz, felç edici dehşet. Kahraman bir canavar tarafından saldırıya uğradığında yalnızca korkmayıp ayrıca öykünün ona bahşettiği tüm o erdemlere sahip böyle bir insanın, tiksinç ve tehditkâr bir varlığın pençesine düşmesinden endişeleniriz. Korku-sanatı duygularımız genelde kahramanın kötü durumuyla ilgili olarak endişelendiğimiz daha detaylı bir duruma karşı gösterdiğimiz daha kapsayıcı bir tepkinin bileşenleridir. Kahramanın duygusal durumunu ise kendisi gibi bir insanın tehlikede olduğuna dair belirgin herhangi bir refleksif görüş eklemeksizin, öncelikli olarak canavara yönelmiş olarak görmek mantıklı olanıdır.

Alımlayıcı ile kahramanın duygusal durumlarının arasındaki asimetriyle ilgili bu yorumlar doğruysa karakterle özdeş-

leşme fikri mantıksız oluyor. Bu da demek oluyor ki alımlayıcıyla kahraman arasında mükemmel bir simetri olması gerekiyorsa karakterle özdeşleşme diye bir şey olamaz. Üstelik tek gereken aralarındaki kısmî bir uyuşmaysa olgunun neden özdeşleşme olarak adlandırıldığı sorulabilir. Çünkü duygulananlar, kullanışlı bir şekilde özdeş olarak tasvir edilmeksizin de ortada kısmî bir uyuşma olabilir. Korkuya dönersek iddia ettiğim gibi toplam duygusal durumlarımız aynı nesne veya ilgili konular üzerinde birleşmeden de karakterle, canavarlara yönelik aynı duygusal yargılara sahip olabiliriz.

Yorumcuların kurmaca kahramanlara gösterilen tepkiler konusunda özdeşleşme teorilerini bu kadar çekici bulmasının bir nedeni farkında olmadan, aslında oldukça radikal bir egoizm türüne inanmaları olabilir. Yani yalnızca kendi çıkarlarımla ilgili durumlardan duygusal olarak etkilenebilirim: bu yorumcular (ve bunu, radikal bir egoizm yapan da budur) yalnızca tam anlamıyla benim çıkarım olan şeylere duygusal tepki verebileceğime inanırlar. Dolayısıyla kurmaca karakterlere gösterdiğim duygusal tepkiler, kendimi bir şekilde karakterle özdeşleştirip böylece onun çıkarlarını kendime ait kılarak sağlama alınmalıdır. Ancak karakterle özdeşleşme fikrinin gerekçesi buysa görüşün terk edilmesi gerektiği açıktır çünkü insanların kendi çıkarlarıyla makul hiçbir bağlantısı olmayan durumlara karşı duygusal tepki gösterdikleriyle ilgili bolca kanıtımız vardır.[37]

[37] Karakterle özdeşleşmeye inanmakla ilgili benzer bir gerekçe de taraftarlarının karakterlere gösterdiğimiz yoğun tepkilerimizin tek açıklamasının özdeşleşmemiz olabileceğini çünkü bu tür yoğun tepkileri yalnızca kendimiz için bir araya getirebildiğimizi düşünüyor olmalarıdır. Ancak işin aslı böyle değildir. Bir karaktere ilişkin endişe hissetmenin özdeşleşme bağlamında mantıklı bir şekilde açıklanamadığı görünüyor. Ancak genelde oldukça yoğundur. Üstelik tepkinin yoğunluğu gerilim gibi örneklerde karakterle özdeşleşmeye gönderide bulunmadan açıklanabiliyorsa belki de başka yerlerde olduğunun varsayılmasına şüpheyle yaklaşmamız gerekir.

Daha önce karakterle özdeşleşme kavramının bazı masum kullanımları da olabileceğini söylemiştim. Örneğin bir karakterle özdeşleştiğimi söylediğimde yalnızca karakteri sevdiğimi söylemek istiyor olabilirim. Bu kullanım şekliyle ilgili iki şey söylenmesi gerekiyor. İlki karakterle özdeşleşme fikrinin merkezinde olmadıkları; birini oymuş gibi hissetmeden sevmek oldukça mümkündür. Karakterle özdeşleşmenin çekirdek anlamları biriyle aynı fikirde olmak veya bir başkasıyla denk hissetmeyi gerektirir. Ve elbette kurmacalarla ilgili söylediğim gibi karakterlerle *bir* olduğumuz düşüncesine direnmek için birçok neden var. Bu da bizi belirttiğim ikinci noktaya getiriyor. Birleşme anlamında özdeşleşmenin sorunlu olduğu doğruysa ve özdeşleşme yorumlarının çoğunun dayanağı bu anlamsa belki de terimi kullanma diyetimizi değiştirip özdeşleşme kavramının masum kullanımlarına en azından eleştirel yazılarımızda artık yer vermeyerek iyi bir iş yapmış oluruz çünkü özdeşleşme, belirsiz bir zihin birleştirme fikrini ima ederek bile karışıklığa kapı açabilir.

Karakterle özdeşleşme, kurmacayla ilgili eleştirel söylemi kapsayan bir kavramdır. Çapaklarından kurtulduğunda eleştirel söyleme ait köşetaşlarından birinin yerinden oynamasından çekinilebilir. Bina çökmemişse merak edilecek konu, yerine ne koyulacağıdır. Yani kahramanlarla özdeşleşmiyorsam onlara tepki verdiğimde yaptığım şey nedir? Burada yaptığımızın karakterlerle özdeşleşmekten ziyade durumlarını benimsemek olduğunu belirtmek istiyorum.

Belli bir dizi koşul içindeki bir kahramanın tasvirini okuduğumda karakterin zihnini (kurmacada verili haliyle)

Karakterle özdeşleşme varsayımının gerekli olduğunu düşünmenin başka bir gerekçesi de gerçekten canavar tehlikesi altında olduğumuza inanmadan yoğun bir şekilde tepki veremeyecek oluşumuza inanılmasıdır. Ancak bu da bizi tabii ki önceki bölümde reddedilen yanılsama teorisi türüne geri götürecektir.

kendime kopyalamıyorum. Durumunu benimsiyorum. Bunun bir parçası karakterin, durumu kavrayışını anlamayı yani karakterin durumu nasıl değerlendirdiğini anlamayı kapsar. Örneğin korkuda, karakter bir canavar tarafından sıkıştırıldığında tepkimin bir kısmı kahramanın, tehditkâr ve tiksindirici bir şeyle yüzleştiğini düşündüğünü fark etmemden kaynaklanır. Bunu yapmak için durumu nasıl gördüğüyle ilgili bir kavramım olması ve onun eleştirisini anlaşılabilir kılan şeye erişimim olması gerekir. Korku kurmacasında bunu elde etmek tabii ki kolaydır. Kurmaca tüketicisi olarak kahramanla aynı kültürden olduğumuz için durumun, kahramana korkutucu gelen özelliklerini kolayca ayırt edebiliriz. Bunu yapmak için kahramanın zihinsel durumunu kopyalamamız değil, kahramanın onu nasıl değerlendirdiğini kesin bir şekilde bilmemiz gerekir. Ve hislerini kendimize kopyalamadan da bunu bilebiliriz. Yani kendi içinde durumu nasıl değerlendirdiğini, onun tarafından ele geçirilmeden benimseyebiliriz.

Ancak durumu benimserken durumun dışarıdan görünüşüne de muvaffak olurum. Yani kahramanın, duruma ait, çeşitli nedenlerle odaklanmadığı özellikleri ya kahraman onlardan haberdar olmadığı ya da endişesinin makul nesneleri olmadığı için benimseriz. Dolayısıyla durumu yalnızca kahramanın gözünden görmüyorum, onun bakış açısını bilerek, ayrıca durumu dışarıdan bakan biri olarak da görüyorum. Yani durumu, bir bakış açısı olan kahramanı da kapsayan bir durum olarak görürüm. Canavarın saldırıya geçtiği durumu, örneğin korkmuş ve tiksinmiş birinin tehlikede olduğu bir durum olarak görürüm. Yani tepkim başka bir tepkinin parçası olacak olan kahramanın dahilî bakış açısını benimsemeyi kapsar. Bu tepki hem kahramanın tepkisini dikkate alır hem de kahramanın, durumu bizim içsel anlayışımızın yaptığı şekilde değerlendirdiği gerçeğine duyarlıdır.

Bir durumu içerden anlamak için kahramanla özdeşleşmek gerekmez. Yalnızca kahramanın duruma gösterdiği tepkinin uygun veya anlaşılır olduğuyla ilgili bir fikrimiz olmalıdır. Bunu, korkuda, kahramanla aynı kültürü paylaştığımız sürece karakterin canavarı neden doğaüstü bulduğunu kolayca yakalayabildiğimizden rahatlıkla yaparız. Ancak durumu bir kez karakterin bakış açısından benimsediğimizde karakter gibi salt canavara değil, korkmuş birinin saldırı altında olduğu bir duruma tepki veririz. Karakterin zihinsel ıstırabı, karaktere sunduğumuz şefkatin ve endişenin bir bileşeni iken ıstırabının ne kadar dayanılmaz olduğunu düşünürsek düşünelim kendi zihinsel ıstırabı onun endişesinin merkezinde değildir. Canavardan korkmuştur ancak birinin ıstırap içinde olduğuyla ilgili endişelenmiyordur, en azından böyle düşünmek mantıklı değildir. Daha açık bir şekilde ifade edersek, onun endişesinin hiçbir parçası birisinin ıstırap içinde olduğu düşüncesinden haz almanın sonucunda oluşmazken, *ex hypothes,* birisinin ıstırap içinde olduğu düşüncesi bizim endişemizin parçasıdır.

Özetle karakterle özdeşleşme kavramı genel olarak kurmaca, özel olarak korku kurmacasında kahramana gösterdiğimiz duygusal tepkileri incelemek için uygun mantıki bir yapıya sahip değildir. "Özdeşleşme" karakterlerle birleştiğimiz veya bir olduğumuz anlamına gelir ki bu da en azından duygusal durumlarını kopyaladığımız anlamına gelir. Ancak canavarı, duygusal olarak felç olmuş kurbana yaklaşırken gördüğümüzde duygusal tepkimiz kurbanın onu felç etmesini de göz önünde bulundurur.

Biçimsel olarak ifade edersek güçlü bir karakterle özdeşleşme tanımı, izleyenlerin duyguları ile karakterlerin duyguları arasında simetrik bir özdeşleşme ilişkisine de işaret eder. Ancak genelde bu ilişki asimetriktir; karakterler, duyguları yoluyla izleyicilerde kısmen farklı duygulara neden olurlar. Bu

tutarlı asimetri, simetrik bir ilişki olan özdeşleşmenin, izleyicilerin duygusal tepkilerini tasvir etmek için doğru bir model olmadığı anlamına gelir. Endişe ve acıma gibi karakteristik alımlayıcı tepkilerinde olan açıkça budur. Üstelik kurmaca karakterlere tepkilerimizin yoğunluğu bu örneklerdeki gibi karakterle özdeşleşmeye gönderide bulunmadan yeterince açıklanabiliyorsa neden başka örneklerdeki aynı tür yoğunluğu açıklamak için karakterle özdeşleşmeye başvurmak zorunda kalıyoruz? [38]

[38] Özdeşleşmeye karşıt iddialarımı duyunca Berenice Reynaud gibi kimi dinleyiciler, ilgili özdeşleşme sürecinin karakterlerle değil, anıştırılan anlatıcı gibi bir anlama gelebilen "hikâyenin kendi bilgisinin verdiği konum"la yaşandığını düşündüklerini söylediler. Yani *Jaws*'taki köpekbalığı, bihaber bir yüzücüye saldırdığında karakterle değil, hikâyenin kendisi veya anıştırılan anlatıcının sahip olduğu söylenen bir bilgi konumuyla özdeşleşiyoruz. Özdeşleşmeyle ilgili böyle bir teori, vurguladığım asimetri sorunlarından kaçınabilir. Ancak bunun da kendi başına sorunları var. Mesela neden "hikâyenin kendi bilgisinin konumu"yla özdeşleştiğimizi varsayıyoruz? Neden sadece köpek balığının, yüzücü habersizken ona saldırdığını bildiğimizi söylemiyoruz? Hangi verilerin baskısı bizi ya "bilgi konumu" gibi bir şey olduğu ya da bir "bilgi özdeşleşmesi" sürecinden geçtiğimizi varsaymaya zorluyor? Bilgi konumları ve özdeşleşme gibi artan teorik konumlar olmadan alımlayıcının bildiği şey bağlamında söylememiz gereken her şeyi söyleyebiliriz. Mantikî olarak ifade edersek elbette özdeşleşme fikrine preteorik olarak bağlıysanız bu tür konumlar asimetri sorunlarıyla uğraşır. Ancak bu süreçleri varsaymak için başka bir gerekçe olmaması bana savunmadan çok özdeşleşmenin rasyonalize edilmesi gibi geliyor. Gerçekten de özdeşleşme sürecini konumlandırmak ekonominin ontolojik ilkesine aykırıdır; benim ayırdına vardığım verilerle gerekçelenmemiştir.

3. KORKUDA OLAY ÖRGÜSÜ

KORKUDA OLAY ÖRGÜSÜ

Korku türünün uygulandığı çoğu sanat biçimi, anlatıma dayanır. Bu bölümün amacı edebiyat, tiyatro, sinema, radyo ve televizyondaki korku hikâyelerinde sıkça rastlanan anlatı yapılarını incelemektir. Önce korku türünde karakteristik olarak en sık tekrarlanan olay örgülerinin bazılarına göz atacağım. Bu inceleme bir tür sistematiğe sahip olacak ancak kapsamı konusunda bir iddiada bulunmuyorum. Ardından da anlatısal endişe konusu incelenecek; endişe birçok açıdan korkuya özel olmasa da korku hikâyelerinde çok sık kullanılan bir efekttir ve dolayısıyla her genel korku anlatımı tartışmasında ele alınması gerekir. Birazdan açıklayacağım üzere endişe gerçekten de korku-sanatından oldukça farklı, duygusal bir konudur. Son olarak ise Todorov'un adını koyduğu "fantastik" olay örgüsü yapısı, hem edebiyatta nasıl işlediği hem de korku konusunda söyledikleri anlamında değerlendirilecek; diğer yanda ise Todorov'un fantastikle ilgili gözlemlerini, korku filmlerinde sık sık rastlanan belli sinematik aygıtlarla ilgili yapacağım özgün bir açıklamaya yerleştirmeye çalışacağım.

Korku Olay Örgülerinin Bazı Özellikleri

Korku türüne aşina herkes korku türünün olay örgülerinin çok sık tekrarlandığını bilir. Zaman zaman çarpıcı özgünlükte olay örgüleriyle karşılaşsak da korku hikâyeleri, genelde derin anlatı yapılarından ziyade yüzeydeki değişkenleriyle farklılık gösterir. Bir korku hayranının genelde bir hikâyede bundan sonra ne olacağı ile ilgili çok iyi bir algısı veya en azından neler olabileceğiyle ilgili genel bir algısı vardır. Bunun bir nedeni birçok korku hikâyesinin, bana göre çoğunluğunun, çok kısıtlı bir anlatı yöntemi kümesinden üretilmesidir. Birçok tür gibi korkudaki hikâye çizgileri de oldukça öngörülebilirdir ancak bu öngörülebilirlik korku alımlayıcısının ilgisini yitirmesine yetmez. Niyetim korku türündeki en önemli bazı olay örgüsü yapılarını yalnızca temelde yatan örgütlenme ilkelerini aydınlatmak için değil, kısmen de olsa korku estetlerinin türde bulduğu hazzın kaynağıyla ilgili bir şeyler söyleyerek tanıtmak. Yinelersek, her korku olay örgüsünü tanımlayabileceğimi iddia etmiyorum. Bulgularımın, koşullu olsa da yol gösterici olacaklarını umuyorum.

Korkuda yinelenen olay örgülerini ayrıntılı olarak listelemenin bir yolu bütün alttürleri, en sık anlatılan hikâyeleri kendi başlarına değerlendirmek olacaktır. Örneğin en genel hayalet hikâyeleri söyleyemediği veya tamamlayamadığı bir şeyi olan ve bilinmeyen bir şeyi gün yüzüne çıkarmak isteyen ya da intikam veya telafi isteyen birinin ölümden dönmesinden oluşur. Yaşayanlardan biri bu gizli gerekçeyi keşfettiğinde genelde hayaleti geri gönderme çalışmalarına başlar.

Benzer şekilde Stephen King'in *The Shining* [Cinnet] Jay Anson'ın kurmaca sayılmayan *The Amityville Horror* [Amityville Dehşeti] ve Robert Marasco'nun *Burnt Offerings* eserlerindeki gibi lanetli ev hikâyeleri karakteristik olarak

geçmişteki bazı kötülüklerin (hayaletli evler genelde önceki sakinlerinin günahları yüzünden hayaletlidir) tekrarlanması adına evin yeni sahiplerinin yaşamlarının ele geçirilmesine dayanır. Yani bu hikâyeler tamamen tatsız bir geçmişi yeniden sahnelemek üzerine kurulmuş bir yenilenme anlatımına dayanır.

Ancak vampir hikâyeleri; zombi hikâyeleri; kurtadam hikâyeleri; dev böcek, dev yılan ve uzaylı istilası hikâyeleri gibi korku türünün her bir alttürünün kendine özgün öyküsü olsa da (veya anlatım teması diyebilirsiniz) genelde daha soyut, daha derin anlatı yapılarını ortak kullanan bu hikâyeler aynı şeyleri durmadan yeniden anlatırlar. Dolayısıyla Stephen King'in *Cycle of the Werewolf*'u, kurtadama dönüşmeyle ilgili klasik anlatı temalarını uygulayıp Jay Anson'ın *666*'sı, Şeytanın dünyaya hükmetme planlarını bir kez daha kullanırken her iki olay örgüsünde de toksik mutantın, tarih öncesine ait donmuş bir dinozorun, deli bir bilim adamı/şamanın, vb'ninki kadar ayrık diğer alttürlerde de tekrarlanan kritik biçimsel yapılar kullanılmıştır.

Bu kitaptaki yaklaşımım korkuyla ilgili oldukça genel bir anlamda konuşmak olduğu için odak noktam çoğunlukla çeşitli korku alttürlerinde geçen ve birinden diğerine taşınan soyut anlatısal yapılar üzerinde olacak. Bu düzeyde bir genellemeyi benimsemek bir tür olarak korkunun insanları nasıl ayarttığıyla ilgili öneride bulunurken de bana yardımcı olacaktır. Bu, korku alttürlerindeki anlatı temaları üzerinde çalışmanın buna değdiğini inkâr etmek olmaz. Bu çizgide araştırmalar her zaman boşluk dolduracaktır. Ancak böylesi bir araştırma büyük ihtimalle korkunun gücüyle ilgili genel bir şeyden ziyade her bir alt türün başvurduğu özel çekiciliği ve mecburi (yinelenen) mitlerini yansıtacaktır.

Karmaşık Keşif Olay Örgüsü

Korku türünün derin, soyut olay örgülerinin yapısına yaklaşmanın bir yolu görece daha karmaşık kapsamlı bir olay örgüsü yapısını, bazı temel bileşenleri veya işlevlerini tam olarak saptayıp bu işlevlerin nasıl yeniden düzenlenebileceği veya başka türsel olay örgüsü yapıları oluşturmak üzere nasıl yeniden bir araya getirilebileceklerini görecek şekilde incelemektir. Bu amaçla ele alacağım ilk bir düzine kadar korku anlatı yapısı, adını benim koyduğum *karmaşık keşif olay örgüsü* olacak. Bu olay örgüsü yapısının dört kısmı veya işlevi var. Bunlar: açılış, keşif, doğrulama ve yüzleşmedir.[1]

Karmaşık olay örgüsünün ilk işlevi *açılış*tır. Burada canavarın varlığı alımlayıcıya gösterilir. Örneğin *Jaws* filminde köpekbalığını saldırı halinde görürüz. Bir canavarın orada bir yerde ve yakında olduğunu öğreniriz. Korku hikâyesini asıl başlatan canavarın açılışıdır ancak canavarın açılışı anlatıda tabii ki insan karakterleri ve onların çevrelerini ve belki biraz da korkuyla bağlantılı meşguliyetlerini, mesela Arktik kâşifleri veya biyolojik savaş araştırmacıları olabilirler, bize tanıtan bazı kurucu sahnelerle ilerleyebilir.

Canavarın açılışı veya ortaya çıkışı genelde, polisiye kurmacalardaki gibi suçun iki şekilde ortaya çıkmasına benzer bir şekilde gelişir. Yani polisiye hikâyeler üzerine tartışırken genelde gerilim ve gizemi birbirinden ayırırız. Bir gerilim filminde alımlayıcı suçlunun kim olduğunu baştan, kurmaca-

[1] Bu tür olay örgülerini daha önce de inceledim, "Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings," *Film Quarterly,* vol. 34, no. 3 (Spring 1981). Bu makalede bu olay örgüsüne keşif olay örgüsü demiştim. Açıklanacak bazı nedenlerle sadece olay örgüsü yapısının adını değiştirmedim ayrıca bu makaledekinden daha karmaşık bir korku olay örgüsü kurma açıklaması geliştirdim. Korku anlatısıyla ilgili bu bölümün amacı bu konuda daha önce yaptığım spekülasyonların yerine analizin, fazla bastileştirdiğim bölümlerini destekleyip güçlü yanlarını çıkararak yeni bir teori geliştirmek.

daki karakterler bilmese bile bilir ve bu bilgi büyük bir endişe yaratır. Veya ne alımlayıcı ne de karakterleri "*kimyaptı?*" bilmeyebilir; tek bilinen suçun, genelde cinayetin işlendiği ve okurun veya dedektifin gizemi çözmek için ipuçlarını eşzamanlı olarak değerlendirdiğidir.

Benzer şekilde karmaşık bir keşif korku hikâyesi, gerilim filmi edasıyla canavarın kimliğini alımlayıcıya en baştan göstererek (örneğin *Jaws* veya Guy Smith'in *Killer Crabs* [Katil Yengeçler] romanı) ya da gizem edasıyla yalnızca canavarın hain yönlerini bize göstererek, genelde hem ölüm ve yıkımı hem de en son ele geçirilenin tuhaf davranışlarını anlatarak başlayabilir. İkinci örnekte karakterlerin yanısıra alımlayıcı da canavarca, kokuşmuş işlerin kanıtlarının birikmesini, bütün bu katliamların ardındakini öğrenmeye can atarak izler.

Keza canavarın ortaya çıkma anlamında başlangıcı ani veya aşamalı olabilir. Yani korkunç varlık alımlayıcıya erken bir sahnede veya açılış sahnesinde (örneğin *Night of the Demon* [Şeytanın Gecesi] filmi) hemen tanıtılabilir veya varlığı ve/ya kimliği aşamalı olarak yansıtılabilir. Canavarın neyin peşinde olduğunu ancak çeşitli cinayetler veya etkileriyle karşılaştıktan sonra da öğrenebiliriz, tabii ki hikâyedeki karakterlerden önce de.

Bu açıdan birçok korku hikâyesi açılış kısmı gelişiminde evrelendirme diye adlandırılabilecek bir yönteme başvurur. Yani alımlayıcı ne olup bittiğini hikâyedeki karakterlerden önce kavrayabilir; karakterler canavarı alımlayıcıdan sonra tanır. Alımlayıcının bilgiyi önceden edinmesi, olacakları daha hızlı sezmesini sağlar. Üstelik alımlayıcı bu konuma, genelde anlatıcı gibi birçok sahne ve olay ve bunların imalarına daha kolay erişebildiği için yerleştirilir. Örneğin Daniel Rhodes'un *Next After Lucifer* [Lucifer'dan Sonraki] romanında Belial

hierophant'ı[2] olan Courdeval'ın, John McTell'i ele geçirdiğini ve mahzen mezarın rahatsız edildiğini McTell'den önce öğreniriz ve Alysse'nin, Courdeval'in aradığı bakire olduğunu karakterler değil ama biz, banyosunda beliren hayaletin kim olduğunu bildiğimiz için herkesten önce anlayabiliriz. Bu tipte hikaye yapıları oldukça yaygındır. Bu yüzden alımlayıcı genelde ne olup bittiğine dair daha eksiksiz bir resme sahiptir veya metaforları değiştirirsek alımlayıcının elinde kahramanlardan daha çok yapboz parçası vardır. Bu bakış açısı ise keşfi, alımlayıcının karakterden önce yapmasına neden olur ve dolayısıyla okur veya izleyiciden net bir beklenti olduğunu gösterir.

Ayrıca korku hikâyelerindeki diğer birçok işlev gibi açılış da tekrarlanabilir. Çeşitli açılışlar olabilir, örneğin Richard Lewis'ın *Devil's Coach Horse* [Şeytanın Araba Atı] romanında hem Şikago hem de İngiltere, Cambridge'de insan yiyen arılar eşzamanlı peydahlanır. Ve ayrıca çok uzamlı açılışlar gibi çok zamanlı açılışlar olabilir, yaratık farklı yerlerde olduğu kadar King'in *It* 'indeki[3] gibi farklı zamanlarda da gelebilir. Açılış işlevi keza istendiği kadar uzatılabilir; Don D'Ammassa'nın *Blood Beast* [Kanlı Canavar] romanının neredeyse tamamı ucubenin uzatılmış ortaya çıkış süreciyle geçer.

Canavarın kargaşa veya başka rahatsız edici etkiler eşliğinde ortaya çıkışı hikâyedeki insan karakterlerin, kaynağa, bu uğursuz ve hayret verici şeylerin kimliği ve yapısıyla ilgili bilgiye ulaşıp ulaşamayacağı sorusunu doğurur. Bahsettiğimiz türde olay örgüsünde soru ikinci kısım veya işlevde cevaplanır; bu kısma *keşif* diyorum. Yani canavar geldikten sonra birisi

[2] Ç.N. Eski Yunanda kutsal gizemleri yorumlayan keşiş

[3] Burada başlangıçla ilgili bir noktaya değinmek istiyorum; King's *It*'i düz bir karmaşık keşif olay örgüsü örneği değildir; keşif süreci tekrarlansa da keşif olay örgüsü olarak düşünülmesi daha doğru olacaktır.

veya bir grup onun varlığını öğrenir. Canavarın keşfi, karakterlerin karşısına şaşırtıcı şekilde çıkabilir ya da bir soruşturmanın parçası olabilir. Hatta bir soruşturmanın parçası olarak ortaya çıktığında, bu soruşturma ya son menfur olayların sorumlusunun insan faktörü olduğuna dair kara cahil bir varsayımına ya da bazı doğaüstü güçlerin (örneğin kuduz bir köpekten ziyade bir kurtadam) serbest olduğu varsayımına göre işler. Keşif doğru düzgün ancak bir karakter veya bir grup karakter, sorunun temelinde kesinlikle bir canavar olduğu fikrini edindiğinde gerçekleşir. Açılış genel olarak canavarın keşfinden önce canavar belirtilerini içeren sahne ve sekanslardan oluşur; açılış kısmı bir kanıt şeklinde, henüz kimse ne olup bittiğiyle ilgili bir fikir edinmeden, genelde cinayet veya rahatsız edici başka olaylar biçiminde birikip uzatılabilir. Bu şeylerin belirmelerinin nedenleri bir kez araştırılmaya başlandığında, olay örgüsündeki keşif kısmı açılış kısmından kusursuz bir şekilde çıkar.[4]

Karmaşık keşif olay örgüsü olarak adlandırdığım hikayede, genelde gücü elinde tutanlar yakın zamanda yaşanan kötülüklerin bir canavardan kaynaklandığına bir türlü ikna olmaz. Yani bir kişi veya bir grup, korkunç cinayetlerin cüretkârlığının ardında doğal olmayan bir şey olduğunu keşfetse de bu bilgi saygın bilim adamları, dini liderler, hükümet yetkilileri veya ordu gibi otoriter figürlerin gibi üçüncü taraflarca,

[4] Karakter ve alımlayıcı canavarın varlığını genelde birlikte keşfeder. Ancak yukarıda belirtildiği gibi alımlayıcının canavarın varlığı ve doğasıyla ilgili kavrayışları karakterinkilerle kıyaslandığında daha önce gerçekleşebilir. Bu durumda anlatıdaki iki keşif çizgisinin ayırt edilebilmesi istenebilir, bir yanda alımlayıcınınki diğer yanda karakterlerinki (Ve daha karmaşık meselelerde farklı karakter veya karakter grupları canavarın varlığını birbirinden bağımsız şekilde keşfedebilir). Ancak bu farklı keşif çizgileri canavarın belirleyici tecellisi üzerinde, ana kahramanların, canavarın varlığına kesin ikna olduğu noktada birleşmeye eğilim gösterir. Bu nokta hâlihazırda canavarın varlığını kanıksamış alımlayıcı için bile önemlidir çünkü insan karakterlerin canavarı keşfedip etmeyeceği konusunda endişelendirilmiştir.

ama bu genelde polistir, kuşkuyla karşılanır. Canavarın varlığı hem alımlayıcıya hem de küçük bir yürekli kâşif grubuna kanıtlanmıştır ancak şu veya bu nedenle canavarın varlığı veya aslında yarattığı sorunun doğası bilinmemektedir. Korku olay örgüsünde, bu noktada polis şefi "Vampir diye bir şey yok." diyebilir. *Jaws* filminde kasaba meclisi köpekbalığının varlığını kabul etmeyi reddeder çünkü turizmi baltalayacaktır, David Morrell'in *The Totem* romanında Başkan Pearson, Şef Slaughter'ın önerilerini reddeder çünkü yerel hayvancılık geliri düşecektir. Dolayısıyla canavarın keşfi, üçüncü tarafların, canavarın varlığına ikna olmasıyla onaylanmalıdır. Canavarın bir kişi veya grup tarafından keşfi, bir başkasına, canavara direnme sürecini tırmandırmak için gereken ve başta canavar fikrine kapalı olan bir kişi veya gruba daha kanıtlanmalıdır.

O halde karmaşık keşif olay örgüsünde sıradaki olay örgüsü kısmı, *doğrulama*dır. Daha sonra göreceğimiz gibi bu özel tip hikâyeyi *karmaşık* keşif olay örgüsü yapan bu doğrulama işlevinin mevcut olmasıdır. Doğrulama işlevi canavarın varlığını keşfedenlerin veya ona inananların başka bir grubu, yaratığın var olduğuna ve karşılarındaki ölümcül tehlikenin boyutlarına ikna etmesini içerir (bildiğimiz üzere bu canavarların bazılarının insan yaşamını lanetlediği söylenir).

Bu tür olay örgüsündeki doğrulama kısmı oldukça ayrıntılı olabilir. BM, katil arıların veya Marslı istilacıların saldırılarının gerçekliğini kabul etmediği için değerli bir zaman kaybedilir ve bu sırada yaratık veya yaratıklar genelde güç ve avantaj kazanır. Bu fasıl ayrıca tacizci canavarla ilgili birçok tartışmanın yaşanmasına olanak verir ve yenilmezliğiyle, tasavvur edilemeyecek gücüyle ve iğrenç alışkanlıklarıyla ilgili bu konuşma alımlayıcının, canavarın bir dahaki ortaya çıkışını korku içindeki bekleyişini zirvesine ulaştırır. Alımlayıcının kurmaca canavarlara gösterdiği tepkilerin çoğu, daha cana-

varların ekranda insanlara saldırdığının gösterilmesinden veya romanda tasvir edilen özel bir saldırı sahnesinden önce canavarlara atfedilmiş özelliklere dayanır. Canavar orada değilken onun hakkında konuşulması, canavarın harekete geçtiğini gördüğümüz veya okuduğumuz sahnelerde alımlayıcının tepkisini zirvesine çıkarır. Ve canavara atfedilen korkunç özelliklerin büyük kısmını, kâşifler, canavarın varlığını ve korkunç potansiyelini ispatlarken öğreniriz .[5]

Korku hikâyelerindeki hem keşif hem de doğrulama kısımlarında çeşitli usavurmalar yürütülebilir. Bir karakter, civarda bir vampir olduğu hipotezini ortaya atınca veya uzaylı istilasının gerçekleştiğini kanıtlamak için çabaladığında iddia ve açıklama ön plana çıkar. Karakter bir canavarı keşfettiğini doğrulamak için iddiasının, mevcut verilere, diğer olası seçeneklerden daha iyi uyduğunu göstermeye çalışacaktır. Bu sonuca varmak için filozofların "en iyi açıklama hipotezi" diye adlandırdıkları türden akıl yürütmeye başvurulur. Örneğin herhangi doğal bir nedenle açıklanamayan kurtların

---

[5] Ekranda olmadıklarında veya görünmediklerinde canavarlara atfedilen ayrıntılı korkunç özelliklerin önemi, korku filmlerinin gizem filmleri gibi neden sesli filmden sonra patladığı sorusuyla ilgili olabilir. Hem korku türü başat bir sessiz film türü de sayılmaz. Gizem hikâyelerinde bunun nedeni barizdir; polisiye hikâyenin etkisinin büyük kısmı konuşmaya özellikle de dedektifin filmin sonunda olayların nasıl geliştiğini özetlediği konuşmasına bağlıdır. Bütün bu konuşmalar sessiz filmdeki arabaşlıklarda ifade edildiğinde neredeyse tamamen hantallaşır. Ya da aynı nedende, mahkeme salonundaki gizem dramasının gerektirdiği diyalogu ilerletmek için gereken bütün o arabaşlıkları düşünün. Bu miktarda konuşma dilinin, sesli bir filmde kesintisiz bir akış biçiminde kolayca yerleştirilebileceği çok açık ve bu da gizem filmlerinin neden ancak sesle beraber kendine geldiğini açıklıyor.
Benzer bir noktanın korku filmlerinde de bulunabileceğini söylemek istiyorum. Dil, konuşma dili, korku filmindeki en etkili bileşenlerden biridir. Ve türün asıl başarısının sessiz filmden ziyade sesli filmde gerçekleşmiş olmasının sessiz filmlerde ses efektinin olmamasına değil, sesli filmlerdeki görünmeyen canavar hakkındaki diyalogların varlığıyla ilgili olduğunu söylemek istiyorum. Bela Lugosi bakmaya o kadar da korkmaz ancak Van Helsing vampirler ve neler yapabilecekleri ile ilgili konuşmasını bitirdiği sırada Drakula'nın yaklaşmasını selamlamaya titreyerek hazırlanmışızdır (hazırlandırıldık).

Londra'nın ortasında ulumasını, kurbanın boynundaki küçük ısırık izlerini, sayısız kan nakline rağmen süren kansızlık gibi anomalileri en iyi vampir hipotezi açıklar. [6]

Şüphesiz gizem hikâyelerindeki gibi birçok korkutucu hikâyedeki mantık oyunu, hikâyelerin gücünün yettiği bilişsel hazza katkıda bulunur. Kanıt dramasının, korku hikâyelerinde böylesi önemli bir rol oynadığını gördüğümüzde de şaşırmamalıyız çünkü daha önce belirttiğim gibi korku-sanatının nesnesi kavramsal şemalarımızın dışında kalanlardır. Dolayısıyla olay örgüsü dünyanın herhangi bir yerinde, mevcut kavramsal çerçevelerimize göre var olduğunu bildiğimizden daha fazlası olduğunu kanıtlamaya çalışır. Bu olay örgüsüyle ilgili özellikle ilginç olan bir nokta da keşif ve doğrulama arasındaki gecikmenin yarattığı gerilimdir. Bu gecikme yalnızca alımlayıcıyı tematik olarak kanıt dramasında tutmakla kalmaz, buna ek olarak alımlayıcı, kaşiflerin, canavarların varlığı ile ilgili bilgisine ortak olduğu için bizi memnuniyetle özellikle söz konusu inkârcıların, genelde generaller, rahipler, polis şefleri, bilim adamları, kurum müdürleri, her çeşit bürokrat vb., gibi açık otorite figürlerinden daha yukarıdaki bir konuma yerleştirir.

Açılış gibi keşif ve doğrulama kısımları da tekrarlanabilir. Canavar farklı kişi veya gruplar tarafından bir kez daha keşfedilebilir ve varlığının birden fazla grup tarafından onaylanması gerekebilir. Stephen King'in yeni kitabı, *Tommyknockers*'da keşif/doğrulama süreçleri defalarca baştan başlar ancak her çaba çeşitli nedenlerle boşa çıkar.

Doğrulama tereddütlerinin ardından karmaşık keşif olay örgüsü *yüzleşme*yle sona erer. İnsanlık, canavarıyla buluşmak

[6] Bu usavurma oyunu yalnızca karakterler tarafından oynanmayabilir; alımlayıcı da parçaları bir araya getiriyor olabilir. Ve alımlayıcının tek tek karakterlerden daha çok ipucuna erişimi olduğundan hipotezleri de karakterlerinkilerden daha gelişmiş olabilir.

üzere harekete geçer ve yüzleşme genelde bozguna döner. Genelde birden çok yüzleşme olur. Bunlar ya yoğunluk ya da karmaşıklık ya da her ikisinin tırmanmasına neden olabilir. Dahası yüzleşme kısmı bir sorun/çözüm biçimini de benimseyebilir. Yani canavarla ilk yüzleşmeler, canavarın insan türünün aklına gelebilecek hiçbir şekilde yaralanamayacağını ispatlar ancak yine insanlık, sonradan işlerin seyrini değiştirecek, "son şans" karşı-önlemini tezgâhlayarak zaferi ölümün pençesinden kapar. Bu karşı önlem, uygulandığı sahneden bir öncekinde geliştirilip teorize edilebilir, örneğin *Devil's Coach Horse*'taki birleşme serumunun tanıtıldığı sahne veya Jaws'un sonunda, *catastasis*[7] diyebileceğimiz, çatışma anının tırmandığı sahne olan polis şefinin köpekbalığının ağzındaki patlayıcıya ateş etmesi. Örneklerin çoğunda insanlık canavarla yüzleşmesinden galip ayrılır ama yine de kaybetmemiz olasıdır, *Invasion of the Body Snatchers* filminin yeniden yapımının sonundaki gibi. Veya canavar en basitinden *Next After Lucifer* romanındaki gibi kaçabilir. Son dönem filmler özellikle Brian De Palma'nın *Carrie*'sinden bu yana muzaffer yüzleşme sahnesinin ardından canavarın tam olarak yok edilmediğini ve yeni bir açılışa hazırlandığını (şüphesiz bir devam filminde) gösteren opsiyonel bir finalle biter[8]; örneğin *Nightmare On Elm Street (Part IV)* filminin sonunda kadın kahraman bir anlığına Freddie Kruger'ın yansımasını görür.

Karmaşık keşif olay örgüsünün nasıl işlediğini daha iyi anlamak için herkesin bildiği bir korku eserinde nasıl işlediğine bakmak faydalı olacak. Bu açıdan en kullanışlı bir örneklerden biri, korku kurmacasındaki mevcut döngüyü başlattığı iddia edilebilecek, William Blatty romanı, *The Exorcist*'tir.

---

7 Ç.N. Katarsisten bir önceki evre.

8 Bu aygıtla ilgili tartışma için bkz. Harold Schechter, *The Bosom Serpent: Folklore and Popular Art* (Iowa City: University of Iowa Press, 1988).

Kitap salt korkudan daha fazlasının peşinde olduğu için daha karmaşıktır. Alegorik olarak dünyada açıklanamayacak kötülüklerin varlığının doğrulanmasıdır (hikâyeden önceki alıntı bölümüne göz atın) ve şeytan tarafından ele geçirilmenin gerçek amacıyla ilgili bir teorisi vardır. Ancak bu büyük amaçlara rağmen bu kitap en mütevazı korku hikâyeleriyle aynı tür karmaşık keşif olay örgüsünü paylaşır.

Kitap Kuzey Irak'ta, kısa bir önsözle başlar. Burası karmaşık keşif olay örgüsünün bir parçası değildir ama yine de bir bütün olarak romanla ilgili önemli bir işlevi vardır. Bizi kısaca, yaşanacak şeylerle ilgili bir önsezisi olan *exorcist*, Lankester Merrin'le; dünyası hastalık ve maraz olan ve yeniden saldıracak olan şeytan Pazuzu ile tanıştırır. Ayrıca Merrin'in ruhani kriziyle ilgili bir şeyler öğreniriz; başka insanlara karşı özellikle de deforme ve hastalıklı olduklarında sevgi *hissetmekte* (istemenin aksine) güçlük çekiyordur. Bu da Merrin'i, kendi inancıyla ilgili endişeye düşürür.

Merrin'in ruhani durumuyla ilgili bu bilgi Blatty'nin şeytanî ele geçirme kavramıyla bağlantılıdır çünkü Blatty'ye göre ele geçirmenin şeytanî amacı öncelikli olarak ele geçirilenin ruhunu çalmak değil, olay yerini çevreleyen ve ona tanıklık eden herkesin inancını sarsmaktır: tanrının kendilerini sevebileceğine inanamayacak kadar şüpheye düşürüp kendilerini hor görmelerini sağlamaktır. Dolayısıyla şeytan çıkarma sonuçlandığında şeytanın, Merrin'i onun başkalarını sevmekle ilgili sorunlarını kullanarak aşağıladığını görürüz, tıpkı Karras'ın (genç *exorcist*) annesiyle ilgili suçluluk duygularını sömürmesi gibi.

The Exorcist "Başlangıç" adlı bölümle birinci vitese geçer. Bu bölümün temel işlevi şeytanın açılışını özenle sergilemektir. *The Exorcist*'teki açılış kısmı oldukça uzatılmıştır. Canavarın gelişinin ilk kanıtı ilk bölümün ikinci sayfasında

gerçekleşir; ünlü bir aktris ve Regan'ın (genç kız ele geçirilmek üzeredir) annesi olan Chris MacNeil tavan arasından farelerin neden olduğunu düşündüğü ayak sesleri duyar. Diğer anormalikler birikmeye başlar: Regan yatak odasının tavanından gelen tuhaf sesler duyar, kayıp elbisesi beklenmedik bir yerde ortaya çıkar, Regan'ın çalışma masasının yerinden oynadığı anlaşılır, Regan ruh çağırma masasında Captain Howdy adında biriyle konuşur, Regan'ın oyuncak ayılarından biri tavan arasındaki fare kapanlarından birinde bulunur ve Regan geceleri yatağının sarsılmasından şikâyet eder.

İkinci bölümde Rahip Karras'a dönülür, New York'taki annesini ziyarete gitmiştir. Bu ara fasıl bize Karras'ın pederlik mesleğinin peşinden gitmek adına annesini bıraktığı için suçluluk duygusu içinde olduğunu gösterir. Daha sonra şeytan çıkarma ayini sırasında şeytan, Karras'ın azmini kırmak için onun, annesiyle ilgili suçluluk duygusunu kullanacaktır. Ancak üçüncü bölümde şeytanın açılışı başlar. Şeytanın varlığıyla ilgili kanıtlar sıklık, boyut ve ciddiyet açısından yoğunlaşır. Chris bir doktora Regan'ın şımarıp tuhaf davranışlarla dikkat çekmeye çalışmasından yakınır; ayak sesleri, kayıp şeyler, eşyaların yerinden oynaması ve yatağının sarsılması. Chris, doktora götürdükten sonra Regan'ın aşırı müstehcen bir dil kullandığını öğrenir. Bölümün sonuna doğru Regan'ın durumu hızla fenalaşır; aşırı derecede unutkan ve dağınıktır; mide bulantısından yakınır; Regan'ın tuhaf diliyle ilgili başka yerlerden de bilgi gelir ve Regan, odasında başka kimsenin almadığı bir çürümüş ve "yanık" kokusu alır.

Şeytanın açılışının işaretleri dördüncü bölümün başında daha da netleşir. Civardaki kilisede, Black Mass'inkini hatırlatan saygısızlıklar yaşandığı ortaya çıkmıştır: sunağa insan dışkısı koyulmuş, İsa heykeline devasa bir erkeklik organı takılmıştır. Bu arada Regan'ın davranışları da gittikçe tuhaf-

laşmaya devam ediyordur. Chris bir parti verirken Regan aşağıya inip oturma odasının halısına işer ve konuklardan astronot olanın uzayda öleceğine dair uğursuz bir öngörüde bulunur. Aynı zamanda ilk kısmın sonu olan bölüm, bir sansasyonla biter. Chris Regan'ın yatağının şiddetle ve akıl almaz bir biçimde sallandığını kendi gözleriyle görür.

The Exorcist'in ikinci kısmı "Uç" boyunca şeytanın başlangıcı keşfe taşınır. Semptomları gittikçe korkunç bir hal alırken Regan onlarca tıbbi tahlile maruz kalır. Vücudunun inip kalktığı krizlere girmeye başlar, bu krizlerde doğaüstü bir güç sergiliyor, anlaşılmaz bir şekilde vücudunu esnetiyor ve sesi değişiyordur. Doktorlar hiçbir şey anlamaz. Daha sonra Chris'in yönetmeni Burke Dennings, gizli bir cemaat tarafından gerçekleştirildiği düşünülen bir cinayete (kafası 180 derece döndürülmüştür) kurban gider ve Regan'dan şüphelenilir. Doktorlar karşı öneri olarak şeytan çıkarma ayininin bir seçenek olduğunu kabul ederler. Bölüm o ana kadarki en canlı şeytan görüntüsüyle sona erer. Chris, Regan'ı bir haçla masturbasyon yaparken yakalar; Regan, Chris'in yüzünü kanayan bacak arasına zorla bastırır, ardından Chris tamamen doğaüstü bir şeye tanık olur. Regan, Burke'ü öldürdüğünü kabul edercesine kafasını 180 derece döndürür.[9] Olay örgüsünün bu noktasında Chris artık Regan'ın ele geçirildiğine ikna olmuştur. Yani Chris olay örgüsündeki kâşif işlevini yerine getirir. Üçüncü bölüm "Uçurum"un başında şeytan çıkarma ayini talebiyle Karras'a giderler. Ancak Karras bu fikre direnir. Bu noktada olay örgüsü, doğrulama evresine girer. Karras, ilgili otorite figürüdür ve tereddütlerine karşın Regan'ın ele geçirildiğine ikna edilmesi gereken kişi odur. Bu süreç oldukça gelişmiştir.

[9] Başın 180 derece döndürülmesi kara büyü ayinleriyle ilişkilendirilen türden toplantıların bir özelliği ve Şeytanın cadıları sodomize ederken sevdiği düşünülen uygulamalardan biridir.

Karras'ın sonunda razı olması yüz sayfadan uzun sürer.

Regan'ın ele geçirildiğinin doğrulanmasındaki karmaşıklığın çeşitli nedenleri vardır. Karras psikiyatr olduğu için derhal doğal bir açıklama arayışına girer. Üstelik soruşturmasının Kilise prosedürüne uygun olması gerektiği için belirlenmiş ele geçirilme kriterlerinin eksiksiz bir şekilde karşılandığından emin olmak zorundadır. Okur olarak gerçek bir ele geçirmenin ne olduğuyla ilgili birçok şey öğreniriz ve Karras her kriterin karşılanıp karşılanmadığını, dolayısıyla olası diğer açıklamaların uygun olmadığını görmek için her veriyi tek tek sınarken metin kapsamlı bir kanıt dramasına dönüşür.

Regan'ın ele geçirildiğinin doğrulanmasını özellikle karmaşık yapan içindeki şeytanın Karras'la oynamasıdır. Belli noktalarda Karras'ı kasten yanlış yönlendirip musluk suyuna, kutsal suymuş tepkisi vererek yatakta kıvranır. Şeytan, Karras'ın kendi düşüncelerinden tereddüt etmesini ister. "Sana şüphe için bir neden vermemiz gerekir. Bir neden. Nihai sonuçtan emin olacak kadar." der.

Şeytan, Karras'la Regan'ın bilmediği dillerde konuşarak, ancak diyalogları Karras'ın, onun tekerleme zırvalamadığından tamemin olacağı kadar sürdürmeyi reddederek dalga geçer. Okur olarakburaya kadar elbette Regan'ın ele geçirildiğine ikna oluruz. Bunun bir nedeni, şeytanın, Karras'ın tam olarak neyi doğrulamak istediğini ve Karras'ın bütün savaş hilelerini dâhice savuşturduğunu yeterince görmüş olmamızdır. Ancak sonuç olarak işaretler ağır basar. Regan'ın ele geçirilen kişinin uzaylı dillerine benzeyen bir dile yatkınlığı gereksinimini karşılar gibi şeytanî bir şekilde konuşması gibi Karras'ın sorularına tersinden İngilizce cevap verdiği ortaya çıkar. Ayrıca Regan'ın, yatağına bağlı da olsa karnına "Yardım edin" yazısını kazıdığı anlaşılır (Karras daha önce Regan'ın elleri bağlandığında bu tür belirtilerin yok olacağını, söyle-

mişti, artık bunun saflık olduğunu görürüz). Bu yüzden "O sabah 9.00'da Damien Karras, Georgetown Üniversitesine gelip şeytan çıkarma ayini yapma izni istedi."

Kilise yetkililerinin ikna olması Peder Karras'ınki kadar zor olmaz, böylece üçüncü kısımdan "Ve gözyaşlarım onların üzerine yağsın…", adlı dördüncü kısıma geçerken olay örgüsü doğrulama evresinden yüzleşme evresine geçer. Bu kısım, bizi, özetimde buraya kadar bahsetmediğim bir olay örgüsü karışıklığıyla ilgili yeni gelişmelerden haberdar ederek başlar. Dennis Burke'ün cinayetiyle ilgili bir soruşturma Regan'ın ele geçirilmesinin keşfi ve onaylanmasına paralel olarak devam etmektedir. Bu, karmaşık keşif olay örgüsünün temel öğelerinden değildir ancak metni, bu sefer Dedektif Kinderman tarafından sergilenen, başka bir usavurma çizgisiyle *The Exorcist*'i zenginleştirir, ki bu usavurma, kuşkuları ve hipotezleriyle kanıt dramasını dallara ayırır.

The Exorcist'in dördüncü kısmının en önemli öğesi, geçmişten bazı bilgilerle Peder Merrin'in gelişidir, bunun ardından şeytan çıkarma ayini gerçekleşecektir. Nasıl saydığınıza bağlı olarak bu şeytan çıkarma ayininde şeytanla birkaç kez yüzleşme yaşanır. Şeytan odayı buzhaneye çevirir, Regan havada durur ancak en önemlisi de şeytan, etrafında toplananlara, en çok da şeytan çıkarma ayinini yürütenlere, ruhlarının en zayıf olduğu yerden saldırır. Sondan bir önceki yüzleşmede, neredeyseruhunu almak üzere olan Pazuzu'yu kızdıran Merrin ölür. Pazuzu'nun, bunun kötü bir kozmik toplamın parçası olduğunu düşündüğü tahmin edilebilir. Ardından Karras, şeytanı kendi bedenine girmesi için çağırıp kalan son irade zerresiyle de kendisini (şeytanla birlikte) Regan'ın odasının penceresinden aşağı fırlattığı noktaya kadar yükselen son yüzleşme için odaya girer. Regan arınmıştır, Karras ancak günahlarının affedilmesi için dua edecek kadar

yaşar. Ardından normale dönüşü kısaca anlatan bir epilog gelse de anlatı aslında bitmiştir.

Bu türden, açılış, keşif, doğrulama ve yüzleşmeden oluşan karmaşık keşif olay örgüsü korku kurmacasında sayısız kez kullanılmıştır. Bunun diğer çok bilinen bir örneği, Hamilton Deane ve John Baldston tarafından uyarlanan *Dracula*'nın, tiyatroda sıkça kullanımında görülebilir . Vampirin açılışı Lucy'nin, yakın zamanda Mina'yı öldüren aynı gizem tarafından saldırıya uğradığı ilk perdenin ilk sahnesinde yapılır. Tıp çaresizdir ve Lucy'nin babası, Dr. Seward, vakaya yardım etmesi için eski okul arkadaşı Van Helsing'i çağırır.

Van Helsing yarı temel kâşif figürüdür. İngiltere'ye sorunun vampir olduğundan şüphelenerek gelmiş gibi olsa da görüşünü desteklemek için kanıtları birleştirerek işe başlar ve elbette vampirin kimliğini bulması gerekmektedir. Başta İngiliz olması gerektiğini düşünür (çünkü vampirler kendi topraklarında uyur) ancak sonunda Kont Drakula olduğunu anlar. Dr. Seward vampir fikrine, bilimsel olmadığı için direnir ancak Van Helsing ve Lucy'nin sevgilisi Harker, vampir tezinin ne kadar inkâr edilemez olduğunu gösteren bir kanıt dramasında vakayı tartışırlar. Bu doğrulama süreci *The Exorcist*'teki kadar uzun sürmez ve ikinci perde başladığında Seward fikrini değiştirmiş görünür. Oyun bundan sonra, Seward'un barınağı ve Carfax Abbey arasındaki gizli geçitte, Drakula'nın kazığa bağlandığı ana kadar birikerek bir yüzleşme serisine döner.[10]

[10] *Dracula* oyunuyla ilgili bu olay örgüsü yapısı incelemesi, bu bölümdeki birçok olay örgüsü açıklamasındaki gibi sadeleştirilmiştir. Amacım bu olay örgülerinin nasıl işlediği ve kullanıldığı bu geniş alanları genel olarak görmek olduğu için bu bölümdeki olay örgülerini, ayrıntılı biçimsel analizlerini yapmaktan kaçındım. Her bir örneğin anlatısal analizlerini harf harf incelemek göz korkutucu olduğu kadar ilgili olay örgüsü işlevlerini genel hatlarıyla verebilme amacımı sekteye uğratacaktır. Ancak bu örneklerin ikna edici olacağını, tam ayrıntılarıyla biçimsel olarak yapılan analizlerinin işimize yarayabileceğini düşünüyorum. Genelde üs-

Son on yıldır içinde olduğumuz korku döngüsünün yarısında, sayısız filmde karmaşık keşif olay örgüsü kullanılmıştır. Özellikle başarılı olanlarından bazıları David Selzer'in yazdığı, Richard Donner'ın yönettiği *The Omen*'dir. Hem film hem de roman olarak egemen korku döngüsünü belirleyen *Rosemary's Baby* gibi Deccal'in gelişiyle ilgilidir. Bir grup şeytana tapan, görünen o ki çoğu papazdır, Şeytanın, Damien adındaki çocuğunu varlıklı Amerikalı bir diplomat olan ve başkanlık hayalleri kuran Robert Thorn'un (Gregory Peck tarafından oynanmıştır) çocuğu ile değiştirmiştir. Dolayısıyla Şeytanın, Beyaz Saray'ı ele geçirmeye çalıştığı söylenebilir.

Elbette ne Thorn ne de karısı Damien'ın, Şeytanın oğlu olduğunu bilmektedir. Ancak tuhaf gelişmeler doğal olmayan bir şeyin açılışını haber vermektedir. Birkaç önemli bölüm: Damien'ın dadısı trans halindeyken, doğum günü partisinde kendini asar; yüzünde yabani bir sırıtma olan tuhaf yeni dadı şüphe uyandıran bir şekilde ortaya çıkar ve çok geçmeden Büyükelçi Thorn'un talimatlarına aykırı şekilde canavarımsı köpeği (kurmacaya göre Damien'le telepatik bir ortaklığı vardır) aileye katılır; Damien kiliseyi gördüğünde açıklanamayan sinir krizleri geçirir; Damien hayvanat bahçesinde zürafadan korkup babunları çileden çıkarır vb.

Kâşif rolü iki figüre dağıtılmıştır. İlki Damien'ın gerçekte kim olduğunu öğrenen Peder Brennan'dır ve Thorn'u, oğlunun gerçek kimliğiyle ilgili öyle dengesiz ve delice bir şekildebilgilendirir ki Thorn buna inanmaz (ölümünün ardından Brennan'ın, ölmeden önce olacağını söylediği bazı şeyler yaşanana kadar).[11]Bundan sonra kâşif rolünü, çektiği fotoğ-

tünkörü gözlemlerle de olsa ayrıca çizip uyguladığım soyut şemanın söz konusu film ve metinlerin yansıra diğer birçok tür ve alttürün kesin analizlerinin yapılmasında kullanılabileceğini düşünüyorum.

11 Peder Brennan buraya kadar ele aldığımız kâşiflerden biraz farklıdır. Belli bir yere

raflarda Damien'ın etrafındaki insanların ölümleriyle ilgili kehanetlerde bulunmaya başlayan Jennings adında bir fotoğrafçı üstlenir. Jennings ayrıca Brennan'ı araştırmış ve papazın bildiklerinin aşağı yukarı çoğunu öğrenmeyi başarmıştır.

Jennings, durumu, bütün bu tesadüflerle sarsılan Thorn'a anlatır: karısının, çılgın papazın da öngördüğü hamileliği; Damien'ın altı Haziranda sabah saat 6'da doğması (666) vb. Ancak Thorn hala şüphecidir. Filmin kalanının çoğunda şeytanî olay örgüsünde, canavarı doğrulaması gereken figür olarak kalır. Kanıt draması ve usavurma oyunu bir süre daha sürdürülür: daha sonra Damien'ın durumuyla bağlantılı olduğunu göreceğimiz Vahiy Kitabı bize gösterilir ve Damien'ın annesinin de bir köpek olduğunu ve Thorn'un asıl çocuğunun öldürüldüğünü öğreniriz. Gerçeği ortaya çıkaracak kanıtlar birikmeye devam eder.

Belli anlarda, örneğin mezarlıktaki saldırının ve karısının ölümünün hemen ardından, Thorn ikna olmuş gibidir ancak yanlış yolda ilerlemeye devam etmektedir. İsrail'deyken Damien'ı öldürmeyi reddeder ama Jennings, Damien'ı

---

kadar orijinal şeytanî olay örgüsünün bir parçası gibidir ancak zamanla fikrini değiştirir. Thorn'a Damien'la ilgili söylediklerinin ne kadarının, şeytanla işbirliği sayesinde keşfettiği şeylerin sonucu olduğu net değildir. Bu açıdan onun bi kâşiften ziyade bir ifşacı olduğu söylenebilir. Bu sapmayı keşif kısmından ziyade ifşa kısmı veya ifşa işlevi olarak adlandırabiliriz. Toplam anlatı içinde keşif kısmı ve ifşa kısmının rolleri neredeyse aynı olduğu için bu düzeltmeyi yukarıdaki açıklamaya eklemedim. Ancak ileride yapılacak bir araştırmada, yukarıda genel hatlarıyla çizilen olay örgüsü yapılarındaki bu ve buna benzer diğer ince düzeltmeleri keşfetmek faydalı olabilir.

Çalışmamın bu noktasında bu bölümdeki olay örgüsü yapılarını, temel korku yapılarına ilk yaklaşımlar olarak görüyorum. Bu yaklaşımların daha ileri olay örgüsü yapılarının keşfi (benim gözden kaçırdığım herhangi biri olabilir) ve tanımını yaptığım yapıların daha dengeli bir analizi için sıçrama tahtası olarak kullanılabilmesini umuyorum. Burada çalışmamı ve bu kitaptaki diğer parçaları koşullu sayıyorum. Korku olay örgüleriyle ilgili teorilerimi, araştırma alanını genişletecek biçimde eksik yönlerinin faydalı olması için eleştirilebilmesine yetecek kadar net kılmaya çalışıyorum. Bu olay örgülerinin bu konudaki nihai sözler olduğunu düşünmüyorum ancak tartışmanın devamını ateşlemesini ve hatta netliği sayesinde tartışmanın burada önerileni aştığı yerde işleri kolaylaştırmasını umuyorum.

öldüreceğini söylediğinde Jennings'in başı kesilir.[12] Anlaşılır bir şekilde bu, Thorn'un sinirlerini bozar ve bu yüzden tekrar ritüel bıçaklarını alıp Londra'ya yola koyulur. Ancak Londra'da bile Damien'ın şeytanîliğiyle ilgili son bir sınavdan geçmek zorundadır. İsrailli bir *exorcist*'in talimatlarına uyarak çocuğun saçını kesip suçunun ispatı olan doğum lekesini (666) ortaya çıkarır. Bu, son kanıttır; Deccal hipotezi Thorn'un lehine onaylanmıştır. Ve onaylanır onaylanmaz ilk yüzleşme patlak verir: Thorn aslında Damien'a daha yakın olan şeytanî sırıtışlı dadı tarafından saldırıya uğrar. Thorn ayrıca cehennemden gelen aile üyesi tazıyla da yüzleşmek zorundadır. Ancak kahramanca çabalarına rağmen Damien'ı öldüremeden kutsal mekânda vurulur. Şeytanla bu yüzleşmede insanlık kaybeder ve Birleşmiş Milletler Başkanının, Damien'ın koruması olduğu

[12] Birçok okurun hatırlayacağı gibi Jennings'in kafasının kesilmesi müstesna bir sinema olayıdır. Jennings ritüel bıçaklarını almak için eğildiğinde bir kamyon, freni boşalıp her şeyi önüne katarak tepeden aşağıya iner. Ardından bir cam parçası, kamyonun arkasından kayıp Jennings'in bedenini vücudundan kusursuz bir şekilde ayırır. Bu sahne aşırı düzeyde zarif ve hatta mükemmel bir yavaş çekimdir. Geçerli korku döngüsündeki diğer birçok film gibi *The Omen* sinematik olarak olağanüstü bir ölümler serisi, alımlayıcının zevk alması için büyük boy kuklalar, kullanır. Bu sahneler usta işi karmaşıklıklar ve nefes kesen sinematik bir netlik barındırır, örneğin Peder Brennan'ın kazığa oturtulması. Bu tür filmlerin momentumu genelde ölüm ve yıkım sahnelerinde yükselen bir gösteriş içindedir, sanki gelecek her sahne öncekilerin üzerine çıkacaktır. Bunun diğer örneklerini *The Omen*'in devamı olan *Dr. Phibes* dizisindeki cinayetlerde ve orijinal *Halloween* ve *Friday the 13th*'deki başarılı ölümlerde görebilirsiniz.

Gösterişten haz almasıyla ve gittikçe artan gösteri eğilimiyle son dönem korku filmi çağdaş sinemadaki daha kapsamlı bir efekt fetişizimi trendinin parçasıdır. Günümüzde yapılan birçok film geçen yılın "üretim numaraları"nın [müzikalde hep birlikte şarkı söylenen kalabalık sahneler] yerini benim "yıkım numaraları" olarak adlandırdığım şeyin artan sinematik havai fişek gösterileri, araba kazaları, çatışmalar vb., almıştır. Bu durum özellikle de göz kamaştırıcı sinema efekti ve becerileri için uygun vesileleri olan korku filmlerinde oldukça barizdir. Belki de sosyoloji yorumcularının, gösteri konusuyla yakından ilgilendiği, bu dönemde korku filminin egemenlik sürdüğü gerçeği tesadüf değildir.

Aynı gösteri eğilimi, bugüne kadar birçoğu Hollywood'la boy ölçüşecek ölçüde gösteri üstüne gösteri yığma peşinde koşan Broadway'i de içine çekmiştir. Ve tiyatro efektlerinin içindeki en geçerli, en büyük gösteri ise *Phantom of the Opera*'dır.

anlaşılır.

Karmaşık keşif olay örgüsüne daha erken dönem korku döngülerinde de rastlayabiliriz ancak çağdaş edebiyat ve sinemada en sık tekrarlanan korku olay örgüsü formatı budur. Ellilerin uzaylı istilası filmleri bir yana dev böcek filmlerinde de, *Camilla* gibi daha önceki korku romanlarında da oldukça geniş bir yelpazede kullanılmıştır. Ancak türde karşılaştığımız tek olay örgüsü yapısı değildir [13]ve bu dönemeçte diğer alternatiflere bakmak yol gösterici olacaktır.

Sapmalar

Diğer işlemsel korku olay örgülerinin kökenine inmenin bir yolu, birçok korku hikâyesinin karmaşık keşif olay örgüsü açıklamasında yer verilen bütün işlev veya olay örgüsü kısımlarını kullanmadığını belirtmektir. Genelde verili bir korku hikâyesinin kullandığı forma, karmaşık keşif olay örgüsünden çeşitli işlev veya olay örgüsü kısımlarının *çıkartılmasıyla* ulaşıldığı gözlenebilir. Örneğin *keşif olay örgüsü* (karmaşık keşif olay örgüsüne zıt olarak) alternatif bir olay örgüsüdür ve üç ana kısımdan oluşur (hepsi yinelenebilir). Bunlar açılış, keşif ve yüzleşmedir. Yani bu sıkça rastladığımız korku olay örgüsü aslında doğrulama işlevi *olmayan* karmaşık keşif olay örgüsüdür.

Keşif olay örgüsü olarak adlandırılan tipin bir örneği Charles Grant'in *The Hour of the Oxrun Dead* [Oxrun Çıkmazı Saati] romanıdır. Roman, Ben'in vahşice öldürülmesiyle

[13] Karmaşık keşif olay örgüsünün korku türüne özgü olmadığını da belirtmek gerekir. Bu yapıya *güzenç* (korkunç'a zıt olarak) fantazi türü adı verdiğim diğer fantazi türlerinde de rastlanır, örneğin, *Close Encounters of the Third Kind*'da keşfedilip onaylanan tiksinmeden ziyade saygı olsa da bu film de *Jaws* gibi filmleri oldukça anımsatan karmaşık keşif olay örgüsüne sahiptir. Suç ve polisiye gerilimler de bu olay örgüsü yapısını kullanabilir. Dolayısıyla karmaşık keşif olay örgüsü korku metinlerine özgü bir aygıt değildir, türün asıl aygıtlarından biri değildir. Ancak karakteristik bir aygıt olarak bize türle ilgili söyleyebileceği çok şey vardır.

başlar. Bu son cinayet değildir ve tuhaf başka olaylar da bu duruma eşlik eder. Sonunda Marc'la bir konserdeyken, gazete muhabiri Natalie keşif işlevini yerine getirir ve cadı meclisinin keşfi, romanın çoğunda Toal'ın kayıp yüzük aracıyla yenildiği son yüzleşmeye kadar, bir gizem hikâyesindeki kanıtların bir araya getirilmesi gibi sürer. Üçüncü şahıslar tarafından getirilen itirazların doğrulandı bir safha yoktur.

Bu romanın kendine özgü yapısı bağlamında bunun çok bariz bir nedeni vardır: cadılar meclisinin varlığının ispatlanması gereken bütün üçüncü taraflar, cadılar meclisine üyedir. Yani kâşiflerin, doğaüstü tacizlerle kendi başlarına mücadele etmesi gerekmektedir. Bu da demek oluyor ki, gündelik hayatın bu tür komplolarla ele geçirildiği hiçbir korku hikâyesinde, kâşifleri sonuçta yalnızca kendi kendilerine danışabildiği için tam anlamıyla bir doğrulama kısmının olduğu söylenemez. Buradaki sapma, tabii ki kâşiflerin daha önce tanımadıkları ama komplonun bir parçası olan birine yaklaşmalarıdır, ancak bu yalnızca onların, düşmanın doğasını keşfetmelerine belki de yüzleşmeye yaklaşmalarına yarayacaktır.

Keşif olay örgüsü kapsayıcı, doğaüstü bir komplonun olmadığı korku hikâyelerinde de bulunabilir. Korkunç varlığın açılışının ardından kahramanın, canavarla kendi başına yüzleşmesi gerekebilir; zaman yoktur, imkân yoktur, yaşayan insan kalmamıştır, bölge fazla yalıtılmıştır vb.

M. R. James'in "Casting the Runes" [Run Dökmek] hikayesinde şeytanın açılışı ve Karswell'in nekromansisi, John Harrington'ın ölümü ve bir evin belirsiz bir canavar tarafından istilası da dâhil olmak üzere Edward Dunning'in başına gelen bir dizi tuhaf olayla kurulur. Dunning, Henry Harrington'la yakınlaşır ve birlikte sorunun kaynağının Karswell olduğunu ve infazlarında kullandığı araçları ortaya çıkarırlar. Bulgularını üçüncü bir şahsa onaylatmaya girişmeden bu

bilgileri kuşanarak Karswell'in büyüsünü Karswell'e karşı çevirirler. Dolayısıyla olay örgüsü keşif evresinden yüzleşme evresine doğrulamak için oyalanmadan geçer.

King'in *Cycle of the Werewolf* romanı, olay örgüsü açısından karmaşık keşif olay örgüsü ile keşif olay örgüsü arasındaki ayrımın üstünde, bir şekilde ikisini de idare eden bir kurmacadır. Bunun nedeni yüzleşme sahnesinde, bir bileşen olarak doğrulamanın da olmasıdır. Kurtadamın açılışından sonra kurtadamın bir gözünü kör eden Marty Coslaw köyün vaizinin canavar olduğunu anlar; Marty onu, yoketmek üzere, gerekli gümüş mermilerle silahlandığıevine çeker. Yüzleşmenin öncesinde Marty şüphelerini Al Amcaya açar çünkü Al'ın ona gümüş mermi bulması gerekmektedir. Al kuşkucu yaklaşır ama yine de Marty'ye yardım eder. Böylece Al (ve diğer herkes) hayretler içindeyken kurtadam sonunda kesin olarak infilak ettiğinde Marty'nin hipotezi haklı çıkmış olur.

Bu örnekte yüzleşme işlevine aşırı yüklenildiği söylenebilir. Ben bu örneğin keşif olay örgüsü kategorisine düştüğünü söylemekten yanayım. Ancak bu örnek çeşitli işlevlerin tek bir olay örgüsü kısmında birleşebileceğini ve uygulanmaları esnasındaki belli bir oranda belirsizliğin kaçınılmaz olduğunu, yani, özellikle deiçinde olduğumuz haliyle anlatısal korku analizleriyle yazılmış bu kadar az şeyin olduğubir durumda, şeylerin, mevcut sınıflandırmanın dayattığı kadar açık seçik olamayacağını gösterir.

Nasıl doğrulama kısmını, karmaşık keşif olay örgüsü işlevinden çıkartarak çalışan bir korku olay örgüsü elde edebiliyorsak, yüzleşme işlevini daha gelişmiş bir olay örgüsünden çıkarttığımızda da işlemsel bir anlatı elde edebiliriz. Bu prosedürle, üç kısım veya işlevden oluşan *doğrulama olay örgüsünü* elde ederiz: açılış, keşif, doğrulama. Buna bir örnek *Invasion of the Body Snatchers*'in orijinal versiyonudur. Çatı hikâyenin

içinde koza istilasının başlangıcı, sonunda doktor, sorunun kaynağını bulana kadar sürer; doktor, kasabadaki tüm yetkililer koza insanları olduğu için yarım bıraktığı birkaç doğrulama girişiminin ardından hikâyesini başkalarına anlatmak için oradan kaçar. Kuşkuları filmin sonunda otobandaki bir kamyonun gizemli kozaları taşıdığını öğrendiğinde aniden dağılır. İnsanlık ve koza insanları arasındaki yüzleşmeyi hiç görmeyiz. Film doğrulama sürecinin çözülmesiyle sona erer.

Olası diğer bir üç kısımlı olay örgüsü şu sırayı izleyebilir: açılış, doğrulama, yüzleşme. Bu tür yapılanmada, keşif öğesi bulunmadığı için bunlara muhtemelen yalnızca canavarın halihazırda var olduğunu bildiğimiz anlatı bağlamlarında rastlayabiliriz. Bu anlatı bağlamlarında, anlatının açılış evresinde biriken bir canavarın vaolduğuna dair kanıtlar, yaratığın ilk kez keşfinden değil, kurmacanın dünyasında yaşadığını zaten bildiğimiz canavarımsı varlığın onaylanmasından doğar. Belki de seriler bunun en iyi örnekleridir. Yani, kurmacadaki herkes Godzilla'nın var olduğunu hâlihazırda bildiğinde,onun varlığını göstermekten (örneğin keşfi) ziyade geri dönmüş olmasının kanıtı doğrulanır.

Üç parçalı başka bir olay örgüsü yapısının da keşif, doğrulama ve yüzleşmeden oluştuğu söylenebilir. Burada karmaşık keşif olay örgüsünden başlangıcı çıkardık. Bu türde olay örgüsünde, keşif anına kadar bir canavarın başlangıcıyla ilgili bir kanıt bulunmaz. Yani açılış kısmının tamamı yaratık keşfedildiğinde gerçekleşir. Sheri S. Tepper'ın *Blood Heritage* [Ata Mirası] romanı buna örnek olabilir. Yüzden daha çok sayfa boyunca Badger'ın ailesinin gizemli bir şekilde ortadan kaybolmasıyla ilgileniriz. Soruşturma sırasında Matuku-pago-pago şeytanının varlığı doğrudan gösterilmez. Badger ve psişik arkadaşının, Baleford'u ziyareti sırasında şeytan, hücresinden bir fırtına gibi çıkar. Yaratığın bu ilk ortaya çıkışı bize

keşif anını, en azından Mahlia ve Profesör için verir. Dahası bu olaylar dizisini Mahlia ve Profesörün, canavarın doğasıyla ilgili usavurmalarını kapsadığı için keşif olarak adlandırmak daha yerinde olur.

Badger'ın şeytan hipotezine direnmesi, doğrulamanın gerektirdiği türden şüpheciliği tesis eder. Badger peş peşe gelen yüzleşmelerle yavaşça ikna olur. Bu kendine has romanın ilginç bir özelliği, en azından anlatı yapısı bakımından, Matuku-pago-pago ile yüzleşmenin içinde başka bir canavar olan ifritin keşfinden mülhem bir alt-olay örgüsü olmasıdır. Bu yüzden Matuku ile yüzleşmede gömülü ifritin başlangıcı ve keşfi Matuku'yla yüzleşmeyle birbirine geçer. Bu da buraya kadar tanımladığım birçok yapının daha da dolambaçlı olay örgüleri oluşturmak için birbiriyle farklı şekilde yeniden birleştirilebileceği anlamına gelir.

Karmaşık keşif olay örgüsündeki bazı işlevleri çıkartarak bir dizi üç-işlevli korku hikâyesi tasarladım. Daha fazlasını çıkarmak, iki işlevli anlatılar serisi anlamına gelecektir, bunlar: açılış/yüzleşme, açılış/keşif, açılış/doğrulama, keşif/yüzleşme, keşif/doğrulama ve doğrulama /yüzleşmedir.

Açılış /yüzleşme olay örgüsüne verilebilecek bir örnek Orson Welles'ın *The War of the Worlds* radyo uyarlamasıdır. Mars'ta yaşanan patlamalarla başlayıpuzaylı silindirlerinin hızla yere inmesiyle devam eder. Silindirler zaman kaybetmeden açılır; insanlık ve uzaylı istilacılar arasındaki savaş başlamıştır. Keşfedecek pek bir şey yoktur; herkes Marslıların geldiğini ve yüzleşmenin başladığını hemen öğrenir. Gösterinin açılış bölümünde doğrulama temasının bir kalıntısı vardır, bilim adamı Pierson New Jersey'deki dairesinde çalışmaya başlamadan önce bize Mars'ta hayat olmadığına dair güvence verir. Ancak doğrulama teması sürdürülemez çünkü kısa bir zaman dilimi içinde Marslıların varlığı bütün dünyaya gös-

terilmiştir. Geriye kalan sadece buna direnmektir. Hikâyenin kalanında ardardagelen yüzleşmelerde insanlığın nasıl yenildiği, ta ki deus ex machina gelene kadar, ayrıntılı bir biçimde anlatılır.

Howard Hawks'un *The Thing* ve Ridley Scott'un *Alien* gibi filmleri de bu açılış/yüzleşme yapısındadır. Bu da yine açılış ve keşif arasında gerçekte bir mesafe olmadığı gerçeğinin bir yansıması gibidir, yalnızca aynı anda gerçekleşmekle kalmayıp ayrıca konunun muhatabı olan kimsenin kafasında mevcut tehlikenin varlığı ve doğasıyla ilgili bir soru işareti yoktur. Yani normal kavramsallaştırma biçimlerimize meydan okuyan, canavarımsı bir şeyin varlığının bütün karakterler tarafından görülmesi yüzünden, onun ayrıca insanları öldürdüğünü söylemenin bir anlamı yoktur. Bazı karakterler (genelde bilim adamları) canavarın yok edilmesi gerektiğini düşünmeyip öldürülmesine engel olmaya çalışabilir. Ancak ortada zincirini koparmış bir canavar olduğuna dair kimsenin şüphesi yoktur.

Korkunç canavarların inanılmaz özellikleriyle ilgili keşiflerin yapıldığı bu tipteki olay örgülerinde bazı usavurma oyunları yapılabilir. Ancak bu usavurma, *The War of the Worlds*'deki şüphe kalıntısı gibi opsiyoneldir. Bu kurmacalar göz açıp kapayıncaya kadar savaş hikâyesine dönüşebilirler. Bu savaş hikâyeleri *The War of the Worlds* gibi tam tekmil, taktiksel bir savaştan, bir avuç savunmasız savaşçının birbiriyle bağlantısının kesildiği ve aynı anda her yerde olabilme özelliğine sahip bir veya bir grup canavar tarafından amansızca sarıldığı, takım hikâyelerine kadar çeşitlilik gösterir. *Alien, Creature* ve *The Thing* gibi filmler canavar takımı filmlerinin iyi örnekleridir. Bu olay örgüsü yapısı yalnızca uzaylı istilasıyla ilgili değildir; *The Evil Dead* filmi de burada örnek olarak alınabilir.

Robert Bloch'nun "The Feast in the Abbey" [Manastır-

da Şölen] adlı öyküsü bir açılış/keşif olay örgüsü örneğidir. Açılış, anlatıcının manastırı ziyaretini ve keşişlerin davranışlarında rahatsız edici bir şey olduğuna dair yükselen sezgilerle yapılır. Keşif anı öykünün uyanmakta olan ziyaretçinin, bu manastırın, belli aralıklarda ortaya çıktığını ve buranın perili bir cadı meclisi olduğunu ve ziyafet sırasında kendisine ikram edilen etin, papaz kardeşinin bedeni olduğunu anladığı son paragraflarında gerçekleşir.

Belki de Edith Wharton'ın "Afterward"u da açılış/doğrulama olarak okunabilir. Öykü Dorsetshire'ların evindekilere görünen ancak varlığı yerel söylentilere göre yalnızca olaydan sonra anlaşılabilecek bir hayalet efsanesiyle başlar. Amerikalı bir çift, Ned ve Mary Boyne evi alırlar, hayaletle karşılaşmak için çok heveslidirler. Ancak zaman geçtikçe hayaletle ilgili hiçbir ipucu göremediklerinde hayaletin varlığıyla ilgili kuşkuya düşerler, "görünmez ev arkadaşı sonunda dillerinden düşer ve çok geçmeden kaybı da hatırlamaz olurlar."

Ancak olağanüstü tuhaflıkta bir olay meydana gelir; Ned Boyne bir gün isimsiz bir yabancının telefonla araması ve Mary'nin onu Ned'in çalışma odasına aktarmasının ardından ortadan kaybolur. Ancak gizemli bir şekilde hiçbir iz bırakmamıştır. Doğaüstü bir şey yaşandığına dair ipucu da yoktur. Ne var ki aslında Mary'nin de sonunda alıştığı, Ned'in açıklanamayan kayboluşu elimizdeki açılışın temel göstergesidir.

Öykü ilerledikçe Mary nihayet yukarıda bahsedilen yabancı, tanınmayan ziyaretçinin Ned'in ticaret yaparken dolandırdığı Robert Elwell'in hayaleti olduğu sonucuna varır. Belli ki hayalet intikam için dönmüştür. Mary ancak hikâyenin sonunda, avukatla görüşme sırasında gerçeği öğrenir. Ve Mary'nin bu çıkarımı da baştaki, bu hayaletli evdeki hayaletin varlığının, gelişinden çok sonra farkına varılabileceği efsanesini doğrulama işlevi görür.

Mary'nin hayaletin var olduğunu fark etmesini, aydınlanma temasından ziyade doğrulama teması olarak kabul etmemin bir nedeni anlatı kuruluşunda açılış efsanesini doğrulama işini üstlenmesidir. Üstelik bu ifşa, genç Amerikalılar hayaletle karşılaşmadıkları için bir şekilde hayal kırıklığına uğradığından kuşkuculuk bağlamında gerçekleşir.

Açılış/doğrulama yapısını uygulayan hikâyelerin, doğal olmayan varlığın keşfini bir şekilde önceden vermesi gerekir. Çünkü onaylama yalnızca arkaplanda daha önce yaşanmış, işin aslı genelde kuşkulanılan bir keşif veya hipotez olduğunda gerçekleşebilir. Bu koşulları karşılamanın bir yolu hikayeyi, hakkında söylentilerin devam ettiği yerel bir efsanenin olduğu bir bağlamda başlatmaktır: Loch Ness Canavarının veya Yeti'nin gerçek olduğu iddiası buna örnek olabilir. Bu durumda yaratığın açılışı, hakkında ihtilaflar olan yerel efsanedeki hipotezi onaylayacaktır. Bu tür hikâyeler yüzleşmeye varmalıdır. "Afterward" örneğindeki gibi yüzleşme için çok geç kalınabilinir veya şu veya bu nedenle hikâyedeki insanların yaratıkla yüzleşmeye ne gerekçeleri ne de araçları olabilir. Ve hatta belki de canavarın rahatsız edilmeden bırakılıp yaşamasına izin vermenin en iyisi olduğunu düşünürler. Bu tür olay örgüleri nadiren görülür çünkü korku romanları ve filmleri aksiyon ve maceraya o kadar yer verirler ki hareketli bir yüzleşmeye burun kıvırmak zorlaşır.

Klasikleşen *King Kong* filmi bir keşif/yüzleşme örneğidir. Film, Kafatası Adasına yapılacak bir seyahatin hazırlıkları ve seyahatin kendisiyle başlıyor. Yapımcı Carl Denham adada bir film yapmaya niyetlidir. Kong adlı bir efsane söylentisiyle yola çıkmış ancak böyle bir şeyin gerçekten var olup olmadığı hakkında bir fikri yoktur. Denham'ın elinde, Kong'un varlığıyla ilgili herhangi bir doğrudan kanıt bulunmadığı için bir açılıştan söz edilemez. Seyahat belirsiz bir açıdan ele alınır. Kâşifler

adaya vardığında, yerlilerin Kong'un varolduğuna inandıkları ne kadar açık olsa da Kong'un canavarımsı varlığına doğrudan işaret eden hiçbir şey olmaz. Onun yerine ilk belirtisi, kurban edilmiş gelini almaya gelmesi, keşif anını temsil eder. Bundan sonra film kaçırılma, takip ve dev hayvanla çarpışmalardan oluşan yüzleşme üstüne yüzleşmeye geçer.[14]

Korku hikâyesi saymak ne kadar doğru olur emin olmasam da Sir Arthur Conan Doyle'un *The Lost World*'ünün [Kayıp Dünya] keşif/doğrulama ritmini izleyen toplam bir olay örgüsü yapısına sahip olduğu söylenebilir. Kitabın ilk bölümlerinde Profesör Challenger'ın Kuzey Amerika'da yaptığı tarihöncesi dönemle ilgili keşfin haberleri yayılır ancak bu keşifler önde gelen bilimsel otoritelerce sorgulamaya tabi tutulurlar. Yine de sona doğru, bilim kuruluna, uçan bir yaratığa benzeyen dinozorla ilgili sunumunu yaptıktan sonra Challenger'ın keşif iddiaları güçlenir.

The Lost World ile ilgili bu açıklama bir yere kadar yeterli olsa da metinde aslında kibirli olay örgüsü kullanıldığını eklemek gerekir. Kâşiflerin Kuzey Amerika'da kanıtı saklarken yaşadıkları maceralar atlanır. Kitabın bu bölümü yüzleşmelerle doludur. Ancak bu yüzleşmeleri, bağımsız olay örgüsü kısımları başlatmaktansa doğrulama süreciyle birbirine geçmiş işlevler olarak görmeyi tercih ediyorum çünkü bu yüzleşmeler karmaşık keşif olay örgüsünü sonlandıran yüzleşmelerde bulunan sona gelme hissini vermez. Bu konuda hatalıysam bile *The Lost World*'ün bir keşif/doğrulama örneği olduğunu düşünmek sezgisel olarak faydalı görünüyor çünkü bu şekilde en azından olay örgüsünün nasıl gideceği kestirilebilir. İlkin,

[14] Daha detaylı bir King Kong analizi ve anlatı yapıları ve bunların türsel kaynaklarıyla ilgili bir tartışma için bkz. bana ait *King Kong:* Ape and Essence" in *Planks of Reason,* ed. Barry Keith Grant (Meteuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, 1984).

sınanmış bir keşif onu güçlendirme amacıyla bir proje veya yolculuğa neden olur ve sonuç, doğrulama gerçekleştiğinde güvence altına alınır.

Alien serisindeki *Aliens* filmi doğrulama/yüzleşme olay örgüsü örneğidir. Önceki filmde gezegenin, uzaylı yaratık yumurtalarıyla dolu olduğu anlatılmıştı; maden bölgesiyle iletişim kesildiğinde bu varlıkların endüstriyel parkı ele geçirdiği sanılıp bir uzaylı asker takımı, bu zannı doğrulamak için görevlendirilir. "Rainbow" takımıyla tanıştırıldıktan sonra yuvaların varlığı onaylanır ve olay örgüsü bildiğimiz anlamıyla insan yaşamının tehlikede olduğu yüzleşmelere döner.

Karmaşık keşif olay örgüsündeki bileşen işlevlerinin iki veya üçüyle alternatif korku olay örgüleri oluşturulabileceği gibi her bir işlev de kendi başına bir korku hikâyesini oluşturabilir. Yani buraya kadar değerlendirdiğimiz olay örgülerine ek olarak salt açılış olay örgüleri, salt keşif olay örgüleri, salt doğrulama olay örgüleri ve salt yüzleşme olay örgülerinin olabileceğinden bahsedilebilir.

Stephen King'in "The Raft" adlı öyküsü salt açılış olay örgüsü örneğidir. Yetişkin bir grup yüzücü, kapalı olduğu halde gizlice bir göle girerler. Bir botla açılırlar ve bu sırada yüzeyde petrol tabakası gibi bir şey görürler. Ancak bu tuhaf şey bir şekilde otomatik tepkiler verir ve insan eti sever. "Her ne ise"nin gençler tarafından keşfedildiğini söylemek tuhaf olurdu çünkü daha ziyade o onları keşfetmiştir. Ve bu andan sonra onları sırayla silip süpürmeye başlar. Ne olduğuyla ilgili hiçbir fikirleri veya yüzleşmek için herhangi bir araçları yoktur. Bu, gençlere ne olduğunun merak edildiği daha karmaşık bir olay örgüsü yapısını başlatan türden bir durumdur. Ancak bu gerçekleşmez. Olay örgüsü botta tek başına, ölmeye mahkûm Randy ile biter. Öykünün tamamı açılıştır, ilk köpek balığı saldırısıyla bitseydi *Jaws* da böyle bir film olurdu.

H.G.Wells'in "The Empire of the Ants" [Karınca İmparatorluğu] öyküsü salt doğrulama olay örgüsü örneğidir. *Benjamin Constant* Hücumbotu, Guaramadema Irmağının Batemo koluna, karınca ordusunun katliamlarıyla ilgili haberlerin doğruluğunu araştırmak için yollanır. Dolayısıyla karıncalar zaten gelmiş, öykü doğru düzgün başlamadan önce keşfedilmiştir. Hücumbot karıncalara üst üste sonuç alınamayan saldırılarda bulunup başka talimatlar almak üzere limana döner. Öykünün meselesi artık karıncaların varlığını onaylayıp bunların yeni ve daha çok, olağanüstü güçleriyledir. Öykü bu yeni tür karınca tehdidini dünyaya duyurmayı üstlendiği için sarsılan İngiliz bir gözlemci olan Holroyd'la biter. Holyrod'a "ırkımızı şu ana kadar tehdit etmiş en dehşet verici tehlikelerden birinin başlangıcını gördüğüne" inandığı söyletilir. Öykü bu yüzleşmeyi göstermez, bütün enerji, bu tehdidin varlığını ve boyutlarını doğrulamaya aktarılmıştır.

Wells'in başka bir öyküsü "The Valley of Spiders" [Örümcek Vadisi] da salt yüzleşme olay örgüsüne örnek olabilir. Bir grup motorlu, bir kadın ve onun arkadaşlarının peşinden, örümcek ağları sarılmış gizemli bir bölgeye kadar giderler. Çok geçmeden ağların, binlerce örümceğin akıl almaz büyüklükteki ininin bir parçası olduğu ortaya çıkar. Motorlular vadiden çıkabilmek için savaşmak zorunda kalır ancak başaramazlar. Örümceklerin bölgesine giren motorlular için gerçekte bir açılış olduğundan söz edemeyiz; aslında pervasızca burunlarının dikine gidiyorlardı. Önlerindeki tehlikeyi keşfetme veya doğrulama gibi bir şeye zamanları da yoktu, yalnızca sayısız zehirli örümcek tarafından sarıldıklarını görüp ölüm kalım savaşına girerler. Motorlulardan biri, şefleri, kurtulur, kovaladıkları kadının hala hayatta olabileceğini düşünüp intikam planı yaparken gösterilir. Ancak öykünün temel aksiyonu örümceklerin kıskaçlarından kurtulma müca-

delesinden oluşur. Aksiyon insanlar ve örümcekler arasındaki sade ama korkutucu ve başka şeylerin yanı sıra şefin acımasızlığını vurgulayan yüzleşmenin etrafında döner.

Birçok korku hikâyesi, özellikle de eski moda olanlar bence, salt keşif olay örgüsü dediğimiz türde ortaya çıkar. Anlatıcı korkunç bir varlığın ayırdına nasıl vardığını sade bir şekilde adım adım açıklar. Salt keşif olay örgüsü örneklerinden biri H.P. Lovecraft'ın "Pickman's Model"idir. Başlarken Thurber, Eliot'a "Ghoul Feeding" gibi adları olan ölüm resimleri yapan ve kayıp olan sanatçı Robert Upton Pickman'la ilişkilerini neden kopardığını üstünkörü bir şekilde anlatıyordur.

Thurber, sıradan zevkleri olan Boston sanat camiasının aksine Pickman'ın cesur tablolarının, kendi canını sıkmadığını fark etmeye başlar. Toplumun Pickman'ı reddetmesine rağmen Thurber'ın onu savunması, Pickman'ın ona güvenmesini sağlar ve böylece gizli stüdyosunda özel bir görüşmeye hak kazanır.

Pickman ona şehrin altındaki çeşitli antik, gizli tünelleri anlatır ve Thurber'a anlatıcı gibi en gözü kara, korku ehlinin bile sinirlerini yıpratacak resimler gösterir. Bu resimler neredeyse insanın hayvana geri dönüşünün hikâyesini anlatır. Thurnber'ı bu resimlerle ilgili asıl huzursuz eden resimlerin çok gerçekçi olmalarıdır; sanki canlı modellerle çizilmişlerdir.

Thurber bir noktada Pickman'ın üzerinde çalıştığı resimlerden birinin fotoğrafını çeker. Thurber resme hemen bakmaz ve Pickman bu tür fotoğrafları ilham için arkaplan olarak kullandığını söyler. Tartışmalarından birinde Pickman izin isteyip bitişik odada, kendi antik tünel-eserlerindeki, fare dediği şeyi çekmeye gider. Tekrar buluştuklarında Thurber fotoğrafa bakar. Gördüğü şey Pickman'ın hilkat garibelerinden birinin tıpatıp aynısıdır. Thurber "Tanrının adıyla, Eliot,

o, hayattan bir fotoğraftı" sözünü hatırlar. Özetlersek, Boston'ın altında pusuda yatmış hortlaklar vardır ve kâfir Pickman en iyi imgelemi bulabilmek için onlarla alışveriş halindedir. Bu yüzden eserleri bu kadar gerçekçidir.

Bu öyküde açılış yoktur; nihai aydınlanmaya kadar ortada doğal olmayan varlıklar olduğundan şüphelenmek için bir neden yoktur. Bir tek tiksindirici ve büyüleyici derecede gerçekçi olsalar da kurmaca olarak temsil edilen Pickman'ın resimleri vardır. Geriye bakarsak Pickman'ın çektiği farelerin aslında hortlak olduğunu anlayabiliriz ancak hikâyenin o noktasında ne Thurber'ın ne de okurun etrafta canavarlar olduğundan şüphelenmek için gerekçeleri yoktu. Hikâye, sunduğu bir dizi anormalliği birbirine bağlayarak biter, en dikkat çekeni de Pickman'ın gerçekçiliğidir. Ancak bunu folklorik veya kurmaca yaratıkları olarak anlatılması dışında hikâyede buraya kadar belirgin bir şekilde dile getirilmeyen varlıkların keşfiyle yapar. Bütün hikâye, sözü bir yüzleşme çıkarmayan keşfe getirip bunun için hazırlanır.

Buraya kadar aşağıdaki on dört olası korku hikâyesi formatını gösterdim: açılış; açılış/keşif; açılış/doğrulama; açılış/yüzleşme; açılış/keşif/yüzleşme; açılış/doğrulama/yüzleşme; açılış/keşif/doğrulama/yüzleşme; keşif; keşif/doğrulama; keşif/yüzleşme; keşif/ doğrulama/yüzleşme; doğrulama; doğrulama/yüzleşme ve yüzleşme.

Bu on dört temel olay örgüsü yapısı elbette bu işlev ailesi içinde bile bütün hikâye şemalarını kapsamaz. Bu olay örgüsü işlevleri yinelenebileceğini belirtmiştik ama Blood Heritage örneğinde gördüğümüz üzere bu olay örgüsü işlevlerinin bazı dizilimleri, daha geniş olay örgüsü kısımları içinde alt-olay örgüsü gibi yuvalanabileceğini gösterir. Bu işlev ailesi içindeki olasılıklarla elde edilebilecek olay örgüsü sayısı matematiksel

olarak astronomiktir.[15] Ve elbette bu karışıklık bahsettiğimiz olay örgüsü işlevlerinin, yeri geldiğinde, birden çok olay örgüsü işlevinin, anlatıdaki tıpatıp aynı olay dizisiyle yerine getirilecek şekilde omuzlanabileceği fark edildiğinde daha da çoğalabilir.

Bu olay örgülerinin anahatlarını çizerken, işlevlerin kendi aralarındaki belli bir düzene uyuldu. Bütün olay örgüsü işlevleri kullanıldığında, açılıştan sonra keşif, keşiften sonra doğrulama, doğrulamadan sonra yüzleşme gelir ve işlevlerden biri çıkartıldığında kalanlar aynı sırada dizilir. Bu doğrusal dizilim belli bir mantık türünü izler: keşfedilmesi için canavarın var olması gerekir ve bu da genelde açılışta verilir; onaylanması için bir keşfin yapılması gerekir; canavarla yüzleşmek için insanlığın veya temsilcisinin canavarın doğasını ve var olduğunu bilmesi gerekir ki bu bilgi geneldekeşif ve/ya doğrulama vasıtasıyla güvence altına alınır. Başka bir deyişle üzerinde bu olay örgüsü yapılarının birleştirilebileceği düzenin belli kavramsal sınırlamaları vardır.

Keşfedilmesi, onaylanması ve yüzleşilmesi için canavarın var olması gerekir. Bu da ortaya bir açılış sekansı koyularak aşılabilir. Tabii ki yukarıda gördüğümüz gibi olay örgüsünün gelişiminde bu evre atlanabilir ancak bir anlamı olması için canavarın varlığının bir şekilde hikâyeye katılması gerekir. Aynı şekilde onaylanması için canavarın varlığının keşfedilmesi gerekir; keşif hikâyedeki aksiyonun bir parçası değilse, canavar anlatı başlamadan daha önce keşfedilmiş demektir, ki hikâye içinde bu keşfe gönderide bulunulmalı veya bir keşif varsayılmalıdır (çok bilinen seri örneklerindeki gibi). Benzer şekilde eğer bir canavarla yüzleşilecekse canavarın var olduğu, yüzleşmenin hararetinde bile olsa belirtilmelidir.

[15] Elbette bu olası olay örgülerinin büyük çoğunluğu, uygulamada hiçbir zaman fark edilmez çünkü en hırslı korku düşkünün bile kaldıramayacağı kadar çok tekrar içerebilirler.

Bu kavramsal sınırlamaların öncelikli olarak Rus Biçimcilerinin *the fabula* dedikleri şeye veya verili bir anlatının hikâyesine uyduğu çok açıktır, örneğin anlatının kendisinin ilgilendiği şeyle ilgili malzemeler: bozulmamış kronolojik ve nedensel düzenleriyle tanımlanabilecek bir olaylar dizisi. Ancak bir anlatının *sujet* veya olay örgüsü, kompozisyon açısından anlattığı olayların kronolojik veya nedensel düzeninden ayrılabilir. Olay örgüsü, olayların anlatıldığı kompozisyon açısından, olay örgüsünün türetildiği temel hikâye veya *fabula*nınkronolojik veya nedensel düzenini yeniden düzenleyebilir. Anlatı *in media res* ve geriye doğru başlayabilir mesela. Veya ileri bakışlar yapılabilir. Dolayısıyla bir korku olay örgüsü (Biçimci anlamıyla *sujet)* yukarıda bahsedilen doğrusal düzeni izleyebilir ama bu, zorunlu değildir.

Robert Louis Stevenson'ın *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* romanında (sahne ve ekran için yapılan sayısız uyarlamanın aksine) orijinal olay örgüsü yapısı açılış ve yüzleşmeyi Hyde'la başlatır. Hyde'ın, ölümünün ardından Poole'un Utterson'a verdiği bir deste mektup aracılığıyla canavarın ne olduğunu, nereden geldiğini, daha okur ve Utterson, keşfetmemişken bildiğini anlıyoruz. Bu da korku anlatılarının yukarıda bahsedilen doğrusal düzenin *sujet* düzeyindeki değişikliklerinin bir haritasının çıkartılabileceğini ve bunun sonucu olarak bu işlev ailesinde buraya kadar bahsedilen veya düşünülenden çok daha fazla olay örgüsü diziliminin olduğunu gösterir. Yani hâlihazırda desteklenen işlev kombinasyonlarına eklenenler ileri permütasyonlardır ve bunlar geçmişe dönüşler, ileri bakışlar vb. zamansal olay örgüsü aygıtlarının tümünü kapsar. Daha önce bahsedilen kavramsal sınırlamalar anlamında bu zamansal olarak doğrusal olmayan olay örgüleri (ortaya çıkma sırasına göre), alttaki hikâye veya *fabula,* krononolojik veya nedensel olarak mantıklı olduğu

sürece bu sınırlamalarla belirlenir. Bu koşul karşılandığında bu olay örgüleri, işlevleri, kompozisyon olarak sayısız şekilde yeniden düzenleyebilir. Dahası yukarıdaki sınırlama, üzerinde uzlaşması çok zor olanlardan değildir. Bu yüzden doğrusal olarak, yani ortaya çıkma sırasına uygun olması açısından düzenlenmiş korku olay örgülerine ve bunların yayılmasına (yineleme, iç içe geçme, alt-olay örgüleri vb. aracılığıyla) ek olarak bu aileden çıkacak sayısız varyasyonu, üzerinde çalışıp düşünmesi için okura bırakıyorum.

Kibirli Olay Örgüleri ve İleri Kombinasyonlar

Buraya kadar bu dört parçalı aile aracılığıyla oluşturulabilecek korku olay örgüleri çeşitlerini inceledim: açılış, keşif, doğrulama ve yüzleşme. Bunlarla, hayalet hikâyesinden uzaylı istilası destanına; vampir, kurtadam, zombi ve şeytanî ele geçirilme hikâyelerine kadar birçok korku alttüründe uygulanabilen oldukça geniş ve soyut bir olay örgüsü yapısı kataloğu elde ederiz. Ancak korku olay örgüsü anlayışımızı geliştirmek için daha nadir yinelenen farklı bir olay örgüsü tipine bakmak faydalı olacaktır. Özellikle de çılgın bilim adamı alttürüyle yakından bağlantılı olan ama bir yandan da Lovecraft'ın "The Dunwich Horror"ındaki Yaşlı Olanlardaki gibi veya dinden çıkma deneyinin yerini büyülü Şeytan duasının aldığı diğer alttürlerin olay örgülerine karşılık gelen olay örgüsüne bakılabilir.

Bu yapıyı, çılgın bir bilim adamı veya şaman olan ana karakterin şerefine *kibirli olay örgüsü* olarak adlandırıyorum. Buna örnek olarak verilebilecek eserler: Curt Siodmak'ın *Donovan's Brain* romanı, H.P. Lovecraft'ın "Herbert West, Reanimator" öyküsü, Leonard Caddy'nin *Jekyll and Hyde* ve Victor Gialanella'nin *Frankenstein*'ı gibi teyatral uyarlamalar

ve *The Man with the X-Ray Eyes* gibi filmlerdir. Bu tanıdık başlıkların gösterdiği gibi kibirli olay örgüsü, bilimsel veya büyüyle ilgili ama yasak bilgiyi konu edinir. Bu yasak bilgi ya bir deney ya da kötü güçlerin büyülü formülü açısından sınanır. Yukarıda türetilen hikâyeler, karmaşık keşif olay örgüsünden olsa da genelde bilimin öngörüsüzlüğünü vurgularken kibirli olay örgüsü, bilimin bilgi arzusunu eleştirir. Yani karmaşık keşif olay örgüsünün altında yatan tema, genelde dünyada felsefenin ilgilendiğinden (bilim, kavramsal şema, vs), gözümüzün gördüğünden daha çok şey olduğunu söylese de kibirli olay örgüsünün sürekli yinelenen teması, hâlâ ve iyi ki, tanrılara özel (ya da başka birine) bırakılmış bazı bilgiler olduğunu anlatır.

Temel, doğrusal olay örgüsü yapısı veya kibirli olay örgüsünün altında yatan *fabula* biçimi, genelde dört kısımdan oluşur. İlki deneyin hazırlıklarını kapsar. Hazırlık kısmında çeşitli öğeler vardır. İlki pratiktir: kibirli, deney için gereken malzemeleri bulmak zorundadır. Bu yüzden Gialanella'nın *Frankenstein*'ı, (1. Perde, 1. Sahne) bir mezarlıkta, Victor Frankenstein, bölgenin ceset hırsızları olan Hans Metz ve Peter Schmidt'ten ceset alırken başlar.

Ancak deneyin hazırlıklarının karakteristik olarak felsefi ve uygulama, diye adlandırabileceğimiz iki evresi vardır. Çünkü kibirli, tipik olarak deneyle ilgili hem açıklama hem de meşrulaştırma sağlar. Yani kibirlinin genelde deneyin nasıl gitmesi gerektiği ve ne açıdan önemli olduğunu (ahlakî, bilimsel, ideolojik, metafiziksel vb.) açıklayabileceği bir asistanı veya arkadaşı veya başka bir muhatabı olur. Açıklama genelde popüler mekaniklerin bilim-kurgusal hokus pokusla karışımıdır ancak gerekçelendirme oldukça megalomanca da

olabilir.[16]

Gialanella'nın *Frankenstein*'ında, 1. Perde, 2. Sahne Victor'ın, deneyini Henry Clerval'a meşrulaştırmasıyla biter: "Düşün , Henry, düşün! Yaşamı ve ölümü kontrol etmek. Belki de hastalığı insan bedeninden sonsuza kadar uzaklaştırmak. En yüce zihinlerin sonsuza dek yaşaması." 1. Perde, 3. Sahnenin başında Victor deneyin nasıl çalışacağını açıklamaya devam eder: "Küçük bir şok sarsıcı bir harekete neden oluyorsa daha büyük bir şok… devamlı canlılığa neden olmaz mı?"

Kibirli olay örgüsünün hazırlık kısmının açıklama/gerekçelendirme öğesi genelde bir tartışma veya çekişme bağlamında gerçekleşir. Örneğin Caddy'nin *Jekyll and Hyde*'ında, Jekyll'ın, onu deneyi yapmaya iten teorisi Dr. Lanyon ve Jekyll'ın beynin vücudun bir parçası olup olmadığıyla ilgili haftalık tartışmalarını yaptıkları 1. Perde, 1. Sahnede anahatlarıyla verilir. Rouben Mamoulian'ın *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* filmi "cüretkâr" bir konferans biçimindeki açıklama/gerekçelendirme ile başlar.

Hazırlık kısmı bize hikâyenin geçtiği mekanın yanında kibirli dışındaki karakterleri de tanıtan bazı bilgilendirici sahnelerle başlar veya bunlarla sürer. Bu karakterler özellikle kibirliye yakın insanlar olabilir; kibirlinin kişisel, ailevi ve/ya aşk ilişkilerinin tanıtmak bu olay örgüsü biçiminde çeşitli şekillerde çok önemli olabilir. Kibirlinin, deneyi yapma amacını kapsayan bir söylev çekmesine olanak tanıyan direnme rolünü üstlenirler ancak olay örgüsü ilerleyip (göreceğimiz gibi) deney kontrolden çıktığında genelde tehlikede oldukları için kibirlinin endişe nesnesi olmanın yanı sıra vazgeçmesine

[16] Kibirli (genelde Dr. Şu Bu) hikâyenin bu evresinde özellikle, genelde oldukça megalomandır ve bu açıdan örneğin Universal film yapım şirketinin *Frankenstein* ve *Bride of Frankenstein*'ının baş döndürücü dikey laboratuar setindeki gibi sıkça eleştirilir

de zemin hazırlarlar.

Kibirli olay örgüsünün hazırlık kısmı, ve az ya da çok standart her bir öğesi, tıpkı karmaşık keşif olay örgüsündeki işlevler gibi yinelenebilir. Üstelik hazırlık kısmının açıklayıcı ve gerekçelendirici öğeleri yukarıda tartışılan keşif ve doğrulama işlevlerinde bulunan usavurma oyunu ve kanıt dramasını destekler. Şüphesiz kibirlilerin sergilediği mantık gerçekte anlamsızdır ancak uslamlama, kanıtlama biçimindedir ve aslında ne kadar saçma gelse de bu tür uygulamalardan beklenen hazzı sağlarlar.

Kibirli olay örgüsünün hazırlık evresinin ardından deneyin kendisi gelir. Sahne ve ekranda bu, büyük bir gösteriş yapmaya olanak tanır. Tabii ki deney başarılı olana veya öyle görünene kadar defalarca denenebilir. Deneyin bariz başarısı kibirli tarafında biraz daha megalomaniye ve gerekçesine dair daha çok tartışmaya neden olur; diğer karakterler deneycinin bu girişimden vazgeçmesi için ısrar edebilirler. Ve elbette kibirli, başarıya ulaşsa bile aniden sözünden dönebilir, Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ındaki gibi.

Deneyin bariz veya kısmî başarısının ardından işler rayından çıkar. Deneyin yarattığı veya başka bir şekilde var olmasına neden olduğu canavar tehlikelidir. Genelde masumları öldürür veya sakat bırakır. Bu olay örgüsünün standart bir varyasyonunda canavarın en çok tehdit ettiği kişiler deneyi yapan kişinin en yakınlarıdır. Örneğin Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ında canavar, Frankenstein'ın en yakın ilişkilerini bozmaya adanmış bilinçli bir program yürütür: William, Justine, Clerval ve Elizabeth. Jekyll/Hyde hikâyesinin film uyarlamalarından Jekyll'ın bir nişanlısı olanlarda, nişanlı büyük ihtimalle asıl hedeftir. Elbette canavarın kurbanları kibirlinin arkadaşı veya ortağı olmak zorunda değildir. Canavar, türünün gereği geçirdiği bir azgınlık döneminde olabilir. Bu olay

örgüsü kısmı başka cinayetler eklenerek genişletilebilir.[17]

Kibirli olay örgüsünün birçok versiyonunda kibirlinin aklını başına getiren ve onu, yarattığı şeyi yok etmeye götüren, canavarla birlikte salıverdiği ölüm ve yıkımdır ve bunlar genelde kibirlinin sevdiklerine zarar verirler. Bu da kibirli olay örgüsünün son kısmının yüzleşme olmasına neden olur. Kibirlilerin, yaptıklarında bir hata görmediklerini söylemeye dahi gerek yoktur. Kimisi deneyini ve yarattığı şeyi ölümüne savunmaya hazırdır. Bunlar çılgın bilim adamlarıdır; genelde bu varyasyonda olay örgüsünün yüzleşme evresi yalnızca canavarımsı yaratığın yıkımını değil, onu yaratan kibirlinin hiçbir zaman nedamet getirmeyişini de kapsar. Karmaşık keşif olay örgüsü örneğinde olduğu gibi nihai yüzleşme evresi, ya hep ya hiç savaşları gibi görünen serilerde tekrarlanabilir.

Kibirli olay örgüsünün sade bir şablonu dört kısımdan oluşur: deneye hazırlık, deneyin kendisi, deneyin aleyhine dönen kanıtların birikmesi[18]ve canavarla yüzleşme. Bu olay örgüsü şemasını somutlaştırmak için Curt Siodmak'in *Donovan's Brain* romanına bakalım.

Hikâye kırklı yılların başında güneybatıda geçer. Kibirli, anlatıcı, Patrick Corey'dir. Özel tutkusu bedenlerden ayrılmış beyinleri "yapay solunum cihazı" adı verdiği aygıtla canlı tutmaktır. Hikâye başlarken bir deneye hazırlanıyordur; bir may-

[17] Yukarıda en ünlü kibir hikâyelerinin birçoğunu çok uygun bir şekilde tasvir edildiğine inansam da olay örgüsündeki bu kısmı, kibirlinin, deneyinde amacı zarar ziyanı engellemek olan bir canavar yaratması da olası olduğu için burada biraz boşluk bırakmak gerekir. Burada akla Fritz Lang'ın klasikleşmiş filmi *Metropolis*'te yaratılan robot gelebilir. Robotun yıkımı engellemesi gerektiği için bunun bir deneyin rayından çıkmasına örnek olamayacağı söylenebilir. Yıkım için yaratan çılgın bilim adamları ve büyücüleri konumlandırmak için kibirli olay örgüsündeki bu kısım en iyi "deneyin dehşet sonuçları" olarak kavramsallaştırılabilir. Ancak daha önce belirttiğim gibi bu olay örgüsünün en iyi örneklerinde bu dehşet sonuçlar, genelde kibirlinin umutlarının beklenmedik şekillerde suya düştüğü anlatı bağlamlarında ortaya çıkar.

[18] Bu olay örgüsü işlevinin alternatif bir tanımı için önceki dipnota bakınız.

mun almıştır. Maymunun güvenini kazanınca onu öldürür ve beynini makinelerine bağlar. Başarılı deneyini, duyduklarıyla dehşete düşen yerel bir tıp doktoru olan Dr. Schratt'a gösterir ve "Tanrı'nın alanını işgal etme" münasebetsizliğini gösterdiği için tartışırlar. Schratt, Patrick'i insanî duygulardan yoksun olmakla, matematiksel kesinliği fetişleştirmeyle suçlayıp bu araştırmanın olası sonuçlarıyla ilgili aymazlığını eleştirir. Her karşılaşmalarında bu tartışmaya devam ederler. Ayrıca çok geçmeden Patrick'in onu seven ancak aralarının açıldığı karısı Janice'le yaşadığını öğreniriz, tahmin edilebileceği gibi kritik deney tamamen kontrolden çıktığında kadının başı büyük belaya girecektir.

Patrick'in Schratt'la tartışmasının ertesi gününde maymun beyni ölür. Ancak çok geçmeden Patrick acil bir telefon çağrısı alır ve tıbbi yardım için bir uçak kazasının enkazına çağrılır. Patrick kabul eder. Kurbanlardan ikisinin kafası kopmuş, üçüncüsü, kitaba adını veren Donovan ölmek üzeredir. Patrick, Donovan'ın beynini kullanabileceğine karar verir. Gizlilik içinde yürüttüğü beyni çıkartıp uygun bir tanka yerleştirme işlemi ayrıntılarıyla anlatılır.

Beyin başarıyla yerleştirildikten sonra Patrick kendini onunla iletişim kurmaya adar. Patrick'in, deneyinin gerekçesini okura meşrulaştırdığı nokta şurasıdır:

> Bu gözsüz kulaksız maddede bir düşünme sürecinin devam ettiğine şüphe yok. Kör bir adam gibi ışığı hissedebilir veya sağır bir adam gibi sesi algılayabilir. Karanlık, sessiz var oluşunda muazzam berraklık ve esinlikte düşünceler üretebilir. Duyuların oyalayıcılığıyla bağlantısı kesildiği için bütün gücünü önemli düşünceler üzerine yoğunlaştırabilir. Bu düşünceleri bilmek istiyordum! Ama bir beyinle nasıl iletişim kurulur? Konuşamaz, hareket edemez ama

> nasıl düşündüğünü öğrenebilirsem doğanın çözülmemiş en büyük sorularını çözebilirdim. Beyin tamamen yalıtılmış haliyle sayısız soruya cevap bulabilirdi.

Beyinle iletişim kurmanın çeşitli yöntemlerini keşfederken beyin, benzeri olmayan biçimsiz bir yaratığa dönüşmeye başlar. Schratt uyarıda bulunmuştur: "Patrick! Dünyayı yok edecek mekanik bir ruh yaratıyorsun." Bir yandan da beynin, bir süre daha deneyin kontrolünün kendisinde olduğuna inanmaya devam eden Patrick'in üzerinde gittikçe artan kontrolü, okur için daha bariz hale gelir. Beyin çok geçmeden, uzaktayken bile Patrick'i yönetir ve onu, kendi iradesinin bir aracına çevirir.

Beyin, Patrick'i, işlerini görmesi için fiilen Los Angeles'a gönderir. Beyin, hem inatçı hem de varlıklı bir adam olan W.H. Donovan'ın beynidir. Patrick, beynin, eksantrik ayak işlerini yapar. Bunun beynin ilkel bir adalet arayışı olduğu sonradan ortaya çıkar. Sonunda, beklendiği üzere, işler adam öldürmeye teşebbüse kadar tırmanır. En sonunda da Patrick bile artık kontrolün kendisinde olmadığını ve kendi deneyinin amok koşucusu olduğunu kabul etmek zorunda kalır. Schratt'a telefonla beynin beslenmesini kesme talimatı verir ancak Schratt beklenmedik bir şekilde onu reddeder. Patrick burada "Donovan'ın beyni, bir vampir gibi bedenimde yaşıyor…" der.

Janice, Donovan'ın beyninin Patrick'i kontrol ettiğini farkedince paranoid olduğu ortaya çıkan Donovan, Patrick'in bedenini kullanarak Janice'e saldırır. Ancak Donovan'ın yaratığı olan Patrick tam, Janice'in işini bitirmek üzereyken Patrick ani ve açıklanamaz bir şekilde bedeninin kontrolünü geri alır. Romanın kalanının çoğunda Donovan'ın beyni, Patrick'i ele geçirdiği sırada Schratt'ın, beyni yok etme planları yaptığı

açıklanır. Bu yüzden Donovan'ın yaratığı, Janice'in üzerine eğildiği anda Schratt ensefelogramda öfkeli ve nevrotik sapmaları fark edip beynin cinayet işlemek üzere olduğunu düşünerek tanka atlayıp beyni öldürür ancak o anda beyin de bir çeşit zihin dalgasıyla Schratt'ı öldürmüştür. Dolayısıyla olay örgüsündeki yüzleşme kısmı geçmişe bakışlarla verilmiştir.

Donovan's Brain gibi kibir hikâyelerinin klasik kaynağı tabii ki Mary Shelley'nin *Frankenstein* eseridir. Ve bu romanda hazırlık/deney/geri-tepme/ yüzleşmeden oluşan dört işlevli yapının en net kanıtları görülebilir. Bu olay örgüsü yapısını aydınlatmak için Shelley'nin *Frankenstein*'ını kullanmamamın bir sebebi kibirli olay örgüsünü çok iyi temsil etse de ortaya çıkma sırasını, alttürün edebi örneklerinden bir şekilde daha karmaşık yapan başka tutkuları olmasıdır. Bu tutkular sevgi yokluğu teması etrafında toplanır.

Bu temanın, sayesinde meydana geldiği yapının üstyapısını belirleyen önemli bir özelliği, Shelley'nin, aile ve sevgi konuları ile bilgi arayışı arasında çizdiği çatışmadır. Bu tema Robert Walton'ın, kız kardeşi Bayan Saville'e yazdığı giriş mektuplarında başlamıştır. Walton bilimsel keşif aşkına evi terk etmiştir. Çizilen bu çerçeve, Victor Frankenstein'nınkiyle bariz benzerlikler taşır çünkü Frankenstein da, aile, arkadaşlık ve bilim aşkı gibi birden çok alanda fedakârlık gösterir. Frankenstein'ın hikâyesi, Walton'a yapılmış bir uyarı ve nasihat olarak okunabilir.

Frankenstein'ın hikâyesi başlarda, kibirli olay örgüsünün temel yapısını benimser. Ancak burada da bir karışıklık vardır, sevgi yokluğu temasının başka bir uzantısı da canavarın yabancılaşmasıdır. Kibirli olay örgüsüne gömülü alt metin, canavarın (zaman zaman haksız bulunan) yalıtılması ve akranla ortak duygu yoksunluğu ve bunların psikolojik yankılarıyla ilgilidir. Dolayısıyla *Frankenstein*'inki kibirli bir olay

örgüsü olsa da ve birçok kibirli olay örgüsü hikâyesinin en bilindik atası olduğuna dair bazı iddialar olsa da öncülük ettiği birçok hikâyeden hem tema hem de yorumlama açısından daha karmaşıktır.

İlk açıklamamda kibirli olay örgüsündeki hikayelerin, doğrusal bir zaman çizgisi üzerinde ilerlediğini söylemiştim. Ancak işlevler karmaşık keşif olay örgüsü işlev ailesindeki gibi yeniden düzenlenebilir. Alman klasiği olan *The Cabinet of Dr. Caligari* filminde, orijinal baskısındaki gibi, deneyden ve hazırlıklarından ancak Cesare'la gerçekleşen nihai yüzleşmeden *sonra* haberdar oluruz. Benzer şekilde kibirli olay örgüsünün işlevleri çeşitli şekillerde yinelenebilir ve iç içe geçebilir, bu şekilde çeşitli kombinasyonlar oluştururlar.

Başka bir ilginç nokta kibirli olay örgüsünün, daha da karmaşık hikâyeler oluşturmak üzere karmaşık keşif olay örgüsü ailesindeki işlevlerle birleşmesidir. Bunu yapmanın bir yolu ya kibirlinin ya da deneyinin ya da deneyinin sonucunu, keşfin ve/ya doğrulamanın nesnesi yapmaktır. Örneğin cesetler kaybolmaya başlayabilir, bu da Dr. Bilmem Kimin, bir deneye hazırlandığının keşfi ve onaylanmasıyla sonuçlanan bir soruşturmaya neden olur ancak kâşifler deneyi durdurmak için geç kalırlar. Çılgın bilim adamı düğmeye bastıktan hemen sonra (ancak çılgın bilim adamının deneyini açıklayıp meşrulaştırmasına yetecek zaman bırakarak) laboratuara girerler. Deneyin talihsiz ve dehşet veren sonuçları yeni yaratılan canavarla nihai yüzleşmeye kadar sürer de sürer.

Veya yine, yeni yaratılan canavar açılışta keşfedilebilir ki bu durumda deney ve deneye hazırlık, açılışı oluşturan dehşet verici sonuçlara kadar geçmişe dönüşlerle anlatılmıştır. Canavarın var olması bundan sonra onaylanıp nihai yüzleşmeye geçilebilir. Bu olay örgüsü kombinasyonunun bir taslağı yedi bölümden oluşabilir: açılış, keşif, onaylama, deneye hazırlık,

deney, talihsiz sonuçlar ve yüzleşme. Keşif bölümü gibi onaylama bölümü de bu yapı içindeki, sıradaki üç bölümden sonra gelebilir ya da bunların arasına girebilir. Bu yapı, ortaya çıkma düzeni anlamında geçmişe dönüşler, ileri bakışlar, yinelemeler, iç içe geçmeler ve benzeri aracılığıyla birçok şekilde yeniden düzenlenebilir. Yine aynı şekilde bazı işlevler çıkartılarak da işe yarar bir olay örgüsü kombinasyonu türetilebilir.

Kendimi bu türde ulaşılabilecek olay örgüsü kombinasyonlarının permütasyonlarının hepsini ayrıntısıyla incelemekten alıkoyacak olsam da bu tür hikâyelerin oldukça yaygın olduğu inkâr edilemez. Çerçeve hikâyenin içindeki hikâyesinin içinde, deneyin keşfi ve onaylanmasını anlatan *The Cabinet of Dr. Caligari*'den zaten bahsetmiştim. H.G. Wells'in *The Island of Dr. Moreau* romanındaki anlatıcı Edward Prendick'in, Moreau'nun laboratuvarıyla ilgili sürüncemeli keşif sürecindeki rolü sayesinde, keşif olay örgüsü ile kibirli olay örgüsü öğeleri birleşir.Deneyinin hem amaç hem de gerekçesi hakkındaki arkaplanla ilgili eksiklerimizi tamamladığı açıklamasını on dördüncü bölüme kadar bekleriz. Bu olay örgüsü kâfir, bilimsel deneylerle sınırlı değildir. Lovecraft'ın "The Dunwich Horror"ı, Wilbur Whateley'nin, ilk Dr. Armitage tarafından keşfedilen ve yine onun tarafından onaylanan "deney"inin sonuçlarının mekanikten çok mistisizme yakınsadığı yerde kibir ve keşfi birleştirir.

Yukarıdaki tartışmalarda özellikleri belirtilen olay örgüsü enflasyonu umarım büyük sayıda korku anlatısının temel hikâye yapılarının güvenilir bir resmini verir. Daha başka korku hikâyelerinin, sayesinde inşa edildiği yöntemleri de sunabilir. Bir taraftan da bu sınıflandırmanın korku anlatılarının pusulasını bozmasını istemem. Bu şemalandırmaya hiçbir şekilde uymayan hikâyeler olduğunun farkındayım.

Başka yeni bir örnek Dean R. Koontz'un *Watchers*'ıdır.

Hikâye iki deneysel hayvanla ilgilidir: Einstein adlı süper zeki bir golden retriever ve onun şeytanî ikizi, Outsider adındaki maymun benzeri bir canavarımsı varlık. İkisi de Banodyne laboratuvarlarından kaçmıştır. Olay örgüsü özellikle üç arayış şeklinde düzenlenmiştir: hükümet ikisinin de ama özellikle de gittiği her yerde katliam yapan Outsider'ın peşindedir; bir mafya tetikçisi yakalayıp sattığında büyük paralar kazanmayı umduğu golden retriever'ın peşindedir; Outsider, herkes kendisini değil de onu sevdiği için nefret ettiği Einstein'ın peşindedir.

Hikâye Travis Cornell'in, köpeği ormanda bulması ve Travis'in önceden tanımadığı bu köpeğin, Travis'i, Outsider'ın gelmesiyle ilgili uyarmasıyla başlar. Travis'le köpek arasında adım adım bir arkadaşlık gelişir ve Travis zamanla köpeğin ne kadar zeki olduğunu keşfeder. Travis ve köpek, Nora'yla arkadaş olur ve o da köpeğin dahi olduğunu öğrenir. Bu keşifler yukarıda bahsedilen üç kovalamacayı başlatan olaylarla eş zamanlı gelişir. Köpek, Travis'i çifte tehlike, Outsider ve hükümet tarafından takip edilme konusunda uyarır ve Travis ve Nora, arkadaşlıklarının riske girmesinden bireysel olarak korkan insanlar oldukları için kovalayanlardan kurtulma sürecinde bir aile olurlar.

Olay örgüsü keşif ve yüzleşme öğelerinden oluşur. Ancak bunlar çoğunlukla korkunç bir canavar olmak dışında başka birçok özelliği olan köpeğin dehasının keşfi ve doğrulanmasıyla ilgilidir. Eserdeki canavar Outsider, Johnson adında bir kanun adamıyla ilgili bir alt-olay örgüsü dışında büyük bir keşfe tabi tutulmaz. Dolayısıyla *Watchers* tartışılan bazı olay örgülerinin gelişmiş halleriyle benzerlik gösterse de herhangi biri için biçilmiş kaftan bir örnek sayılmaz. Ve benzer şekilde eserin tonunu belirleyen temel şey kovalamaca ve kurtulma üzerine yaptığı vurgudur. Bununla, eserin korku romanı

olmadığını söylemeye çalışmıyorum. Yalnızca, türün geliştirdiği karakteristik olarak yinelenen hikâyelerle ilgili benim değerlendirdiklerimden çok daha fazla korku olay örgüsü ve hatta ondan da fazla, temel korku olay örgüsü olduğunu anlatmak istiyorum.

Ancak benim olay örgüsü dökümüm eksik bile olsa tür içinde karakteristik olarak yinelenen bir sürü olay örgüsü yapısıyla ilgili çizdiğim nihai tablonun başarılı olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Dahası bu olay örgüsü sınıflandırması ayrıca alımlayıcının korku hikâyelerinden aldığı hazla ilgili yol gösterici olabilecek belli kalıplar barındırır.

Karakteristik Korku Anlatılarının Etkisi Üzerine

Korkuya kullanan birçok sanat biçiminin anlatısal olduğunu belirterek başlamıştım. Görünen o ki korkunun en göze çarpan şekilde serpildiği yer, anlatıya dayalı sanat biçimleridir. Yani demek istediğim, korkunun, anlatısız resim gibi anlatısız biçimlerde var olamayacağı değil, sadece korku deyince aklımıza, paradigmatik olarak romanlarda, öykülerde, oyunlarda, filmlerde, radyo programlarında vb. somutlaşan anlatılar gelmesidir. Dolayısıyla korkunun asıl haz kaynağının anlatıyla bağlantılı olduğunu varsaymak makul görünüyor. Belki de Stephen King öykülerini topladığı kitabı *Night Shift*'in önsözünde "Yazar olarak bütün hayatım boyunca kurmacada hikâyenin değerinin yazarın diğer bütün yeteneklerinin… üstünde olduğu fikrine bağlı kaldım." diye yazarken bu görüşümü kısmen de olsa onaylardı. Ancak her durumda anlatının temel korku eserlerinin çoğunda kritik bir konumu var gibidir. Sonuç olarak korku anlatılarının, çarpıcı şekilde yinelenen belli bazı özellikleri varsa bunlar türün çekiciliğini açıklamaya yardımcı olabilir.

Yukarıda olay örgüsü yapılarının anlatıldığı bölümlere bakıldığında örneklerin ezici çoğunluğunda aynı temanın geçtiğini görmek şaşırtıcı olacaktır. Bu tema keşiftir. Kibirli olay örgüsünde kibirli, evrenin, genelde insanlığın kalanını dehşete düşüren bir sırrını keşfeder. Ve karmaşık keşif olay örgüsünden türetilen çoğu olay örgüsü yapısında o zamana kadar varlığı inkâr edilen bir şeyin keşfi ön plandadır.

Kuşkusuz bu iki olay örgüsü ailesi bilinmeyenle ilişkimizle ilgili farklı noktaları ele alır. Kibirli olay örgüsü, bizi çok şey bilmeye karşı uyarırken karmaşık keşif olay örgüsü ailesindekilerin çoğu insanlığı bilinmeyenle ilgili fazla boş vermiş olmakla suçlar. Bir olay örgüsü ailesi her şeyi bilme arzusunu terbiye etmeye çalışırken diğeri katı, sıradan ve miyop düşünmeyi eleştirir, yani bir olay örgüsü kombinasyonu, bilinmemesinin daha iyi olduğu şeyler olduğunu söylerken diğeri o zamana kadar bilinmeyenin varlığını kabul etmeye direnmenin büyük bir kusur olduğunu söyler. Ancak buradaki temalar aynı analiz düzeyinde çelişir gibi görünse de temel bir konu, mesela bilinmeyeni bilmek üzerinde hemfikirdirler. Bu temel konu yalnızca temel olay örgüsü kısımlarını değil, ayrıca, usavurma oyunu ve kanıt draması olarak bahsettiğim, türün vazgeçilmezi olan ara fasılları tetiklemeye de yarar.

Tam gelişmiş keşif ve/ya doğrulama işlevi veya işlevleri içermeyen olay örgülerinde bile, örneklerin büyük çoğunluğu yine de bir usavurma oyunu kurmaya eğilim gösterir. Genelde canavarın doğası ve menşeiyle ilgili, onu yok etmenin en iyi yolunun ele alındığı bazı tartışmalar yaşanır. Canavarın doğasıyla ilgili usavurmanın hiç yer almadığı, doğrulamadan ibaret olay örgüleri, hiçbir şeyin açıklanmadığı açılışlar gibi nadirdir. Bu tür örneklere elbette rastlanabilir ancak kaideden ziyade istisnadırlar. Dahası en sık tekrarlanan korku olay örgüleri bana öyle geliyor ki, ya keşif ya da doğrulamayı ya

da her ikisini birden içermeye eğilim gösterirken bu işlevleri barındırmayan olay örgüleri bir usavurma oyunu başlatan bu işlevlerin kalıntılarıyla oluşur. Bu usavurma oyununda genelde, nasıl yenilebileceğini bulmak için canavarın doğası veya geçerli yönleriyle ilgili fikirler üretilir.[19]

Kibirli ailesine dönersek, benzer şekilde ne kadar aptalca olursa olsun açıklamasız ve/ya gerekçesiz deney veya büyülere çok sık rastlamamamız, bir çeşit mantık, kanıt ve ispatlama imitasyonunun, korku hikâyesini taşıyan anlatı lokomotifi için genelde ne kadar önemli olduğunu gösterir.

Şüphesiz sadece insanlık ve canavar arasındaki mücadeleyi sahneleyen korku hikâyeleri de olabilir. Sırf içinde keşif veya usavurma öğeleri olmadığı için bir eseri korku sınıfına almamak akıllıca olmaz. İnsanlık ve insan olmayan veya normal ve anormal arasındaki çatışma korkunun olmazsa olmazıdır. İnsanlık ve insan olmayan arasındaki sade, süssüz çatışmaların genelde türün fakir örnekleri olduğunu söylemek deneysel olarak geçerli olsa da teorik olarak bize bir avantaj sağlamaz. Ancak bu tür korku hikâyeleri olduğunu kabul etmek, en özel olanları dâhil çoğu korku hikâyesinin, bilinmeyenin (gönüllü veya diğer türde) keşfi, usavurma oyunu ve kanıt dramasının, korku türünün anlatı hazzının kesintisiz kaynakları olacak şekilde gelişmeye eğilimli olduğu savını çürütemez.

Elbette ne keşif ne de usavurma içeren, kötü adamlarla yapılan geniş kapsamlı yumruk yumruğa dövüşmeden veya silahlı çatışmadan başka bir şey sunmayan suç hikâyeleri vardır. Ancak bu bilgi, bizim polis veya özel dedektifin mantık oyunu sahnesinin, polisiye türünün başat anlatısal alametifa-

[19] Clive Barker'ın Venüs taşının önemiyle ilgili kahramandan (yüzleşme hararetlendiğinde tam yerinde birazını anlasa da) daha çok şey anladığımız "Rawhead Rex"indeki gibi bazen bu "bulma" okura bırakılır.

rikası olduğunu inkâr etmemize yetmez. Aynı şekilde korku hikâyelerinde bazen keşif draması olmamasına rağmen, keşif draması, türün merkezinde kalmaya ve karakteristik bir haz kaynağı olmaya devam eder.

Üstelik korku anlatısıyla ilgili bulgualrımızla korkunun doğasıyla ilgili bulgularımız tutarlıdır. Korku-sanatının duygusu, kısmen şeylerin düzenini kavramsallaştırmayla ilgili, mevcut ve sıradan yöntemlerimiz sayesinde sınıflandırılmaya meydan okuyan bir şeyin kavranmasıyla oluşturulur. Bu konunun bilinmeyenin keşfi üzerine harekete geçilen ve bilinmeyenin keşfinin ayrıntılarının açıklandığı anlatı yapılarıyla birleştirilmesi son derece uygun görünüyor. Korku türünün yaptığı, kitabın ilk yarısında söylenenler doğruysa, ilkesel olarak bilinmeyen ve bilinemez olduğu sanılanın sergilenmesi, açıklanması ve gösterilmesidir. Karakteristik olarak kaçınılmaz olan farkındalık anını gerekçelendirmek için seferber edilen olay örgülerinin, kurmaca içinde, bilinmeyenin olay örgüsünün izin verdiği ölçüde *bilinen*e dönüştüğünü veya inkâr edilemez olduğunu göstermekle ilgilenmesi tesadüfî değildir. Bilinmeyeni bilinir kılmak aslında, türün cazibesinin kaynağı olması bir yana bu tür olay örgülerinin de amacıdır zaten.

Yani korku hikâyeleri bilgiyle çoğunlukla bir tema olarak ilgilenir. Olay örgüsü yapılarının en sık başvurulan iki ailesi karmaşık keşif kümesi ve kibirli kümesidir. Karmaşık keşif örneğinin bir varyasyonunda kimsenin bilmediği bir canavar gelip korkunç işlere girişir. Kahraman veya bir grup kahraman açıklanamayan ölümlerin sorumlusunun canavar olduğunu yavaşça keşfeder. Ancak kahramanlar bu bilgiyle yetkililere gittiğinde yetkililer canavar olasılığını hemen sümenaltı ederler. Anlatının enerjisi bundan sonra canavarın var olduğunu *ispatlamaya* kayar. Böylesi bir olay örgüsü gündelik bilginin

ötesindeki şeylerin var olmasına bağlıdır.

Keşif ve doğrulamayla ilgili bu olay örgüsü ailesi, özellikle de mevcut kavramsal kategorilerimizden dışlanmış şeylerin aydınlatılması ve ifşaatı süreciyle, anlatı düzeyinde ilgilenir. Korku hikâyelerindeki duygusal odağın merkezindeki nesnenin bilinmez olduğunu düşününce birçok olay örgüsü yapısının aydınlanma, ifşa, keşif ve doğrulama etrafında dönmesi oldukça mantıklı görünür. Bilinmeyenle ve korkunç yaratıkla ilgili bir usavurma oyununun aydınlanmaya eşlik etmesi gerekliliği oldukça doğaldır çünkü bilinmeyenin sunumu, onun hakkında daha çok şey bilme arzusunu güçlendirir.

Bilinmeyen temasının bir varyasyonunda kibirli olay örgüsü, ana karaktere gizli, küfür veya yasak bilgi arayışı tayin eder. Bir bilim adamı, simyacı, papaz veya zerdüştün, bir golemi canlandırmak gibi yasak bir bilgiye dayanarak geçtiği eylemlerle benzersiz, kötücül gücün serbest kalıp bir yıkıma neden olması, hikâyenin konusu olur. Karmaşık keşif ailesindeki kahramanlar genelde sıradan bilginin ötesine gitmek zorunda bırakılırken kibirliler bu bilgileri almama konusunda uyarılmış olur Ancak her iki başat olay örgüsü ailesi de farklı tematik efektler arasından, karakteristik olarak müşterek bilgi pusulasını, temel *donnee* olarak alıp inceler. Bu tabii ki bilişsel tehdidi, korku-sanatı oluşumunda başlıca faktör sayan bir teoriye tam uyar.

Anlatı etkisi düzeyinde kanıt ve keşif süreçlerinin başlaması alımlayıcının dikkatini çekmek ve sürdürmenin yollarındandır. Bu, bu keşiflerin kurmacada saf düşüncenin uygulanmasının sonucu olmadığı anlamına gelmez çünkü bu keşifler genelde, *fabulae*'ya karşılık gelen yüzleşmekısımlarında çözülen veya en azından anıştırılan bir konu olan insan ırkının sağkalımıyla ilgilidir. Ancak korku hikâyelerine gösterilen ilgiyi canlı tutan şey bilinmeyenin keşfidir. Korku hikâ-

yelerinin çoğunluğu, alımlayıcıya önerilen hipotez varsayımı oluşturma fırsatlarının ve önemli ölçüde de keşif süreçlerinin sunumlarıdır, bu yüzden de bu hikayeler bizi kanıt dramasıyla oyalarlar.

KORKU VE ENDİŞE[20]

Çoğu korku hikâyesindeki kilit anlatı öğesi endişedir. Anlatı belirsizliği önceki bölümde tartışmaya açılan olay örgüsü kısımlarının hepsi olmasa bile çoğunda bulunabilir. Açılış kısmındaki bir kaza, örneğin masum bir kurbanın endişe uyandırıcı şekilde takip edilmesinden başlayabilir. Veya kâşiflerimiz canavar tarafından takip ediliyordur ve bunun sonucunda endişe veren bir kovalamaca sahnesi yaşanır. Doğrulama, canavar, onun var olup olmadığını tartışanların etrafını usulca sararken gerçekleşebilirken yüzleşmeler elbette insan yaşamının kaderinin kimin elinde olacağı üzerine endişe uyandıran çarpışmalar için fırsat olabilir. Benzer şekilde endişe, kibirlinin deney hazırlıklarına veya deneyin kendisine hizmet edebilir.

Ne var ki endişe, yalnızca kapalı olay örgüsü içinde veya oluşturduğu altsahne ve devam filmlerinde sonuç vermez; ayrıca, birlikte örülmüş çeşitli olay örgüsü işlevlerinin bir sonucu da olabilir. Canavarın varlığının doğrulanması uzun sürebilir; yetkililer olan bitene kulaklarını tıkamış olabilir. Ancak inatçılıkları değerli bir zamanın kaybolmasına neden olur ve bu sırada canavar kaçmak için daha da güçlenir, dolayısıyla insanlığın galip çıkıp çıkamayacağı konusundaki endişe büyür. Benzer şekilde kibirlinin yarattığı şey de vahşileşince bu yaratıkla artık etkin bir şekilde yüzleşilip onun kontrol altına alınabileceğiyle ilgili endişeler de artar.

[20] Ç.N. Yaygın Türkçe karşılığı "gerilim" olsa da "thriller" ile karışmaması için "endişe" kelimesini tercih ettim.

Endişe, o halde, korku hikâyelerinde her düzeydeki anlatı şeklinde anlamlıdır. Ancak endişe sadece korkuya özgü değildir çünkü türlerarasıdır. Komedi, melodram, suç hikâyeleri, ajan romanları, western filmleri ve benzerinde bulunabilir. Korku hikâyelerini diğerlerinden ayıran bir özellik olmasa da ve her korku olay örgüsünde bulunmasa da ("Pickman's Model"i hatırlayın) endişe, tamamıyla değilse de korkuyla bütünleşiktir. Yani korku ve endişe arasındaki ilişki olumsaldır ancak kaçınılmaz şekilde de yaygındır. Dolayısıyla korku hikâyelerinin tam olarak nasıl işlediğini göstermek için korku ve endişenin birlikte, her ne kadar zorunsuz olsa da, nasıl uyum içinde çalıştığının gösterilmesi gerekir.

Göstereceğim üzere korkunun nesneleri endişe yaratımında kritik bir rol oynasa da endişe, korku-sanatından ayrı bir duygudur çünkü farklı bir nesnesi vardır. Bunu açıklamadan önce endişenin doğasını aydınlatmak gerekir. Ancak endişenin doğası ortaya koyulduktan sonra endişe ve korkunun, anlatı yapılarında eşgüdümlü şekilde nasıl birleştiğini açıklamaya başlayabiliriz.

Ancak endişeyi tanımlamak karmaşık bir süreçtir. Anlatı sanatını tartışırken sürekli kullandığımız bir kavram olsa da teorikleştirme için yeterince incelenmemiştir. Yani endişe, sık sık değinilen bir kavram olsa da anlatıbilim açısından halen amorf bir kavramdır. Örneğin *Narrative Suspense* adlı kitabında Eric Rabkin, okuru sürükleyen her şeyi endişe öğesi sayar.[21] Ancak bu biraz fazla geniş bir tanımdır. Örneğin, tekrarlayan bir imge motifinin sürekliliğini, endişe olarak adlandırır.

Sanat eserleriyle ilgili tartışırken eleştirmenler her tür beklentiyi endişe olarak görmeye eğilimlidir. Ancak bu, türü

[21] Eric Rabkin, *Narrative Suspense* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1973).

familyayla karıştırmaktır. Sanat dışında beklenti ve endişe ayırt edilebilir. Husserl'ın belirttiği gibi her deneyim belli bir düzeyde beklenti içerir. Ancak endişe deneyimleri daha nadirdir.[22] Aynı şekilde konu, anlatı sanatı olduğunda endişe kavramını, *koşulsuz* beklenti kavramından daha dar anlamıyla kullanmak daha doğru olacaktır.

Şimdi bazı çağdaş anlatı öğrencileri sağlıklı bir endişe tanımımız olmadığıyla ilgili iddiamın abartılı olduğunu düşünebilir. Onlara göre Roland Barthes "Structural Analysis of Narrative" kitabında bize titiz bir endişe tanımı yapmıştır.[23] Burada Barthes, şöyle söyler:

> Endişe, şüphesiz yalnızca ayrıcalıklı ya da "kızıştırılmış" bir çarpıtma biçimidir: bir yanda bir silsileyi açık bırakıp (empatik erteleme ve yenileme süreçleri vasıtasıyla) okurla (dinleyiciyle) iletişimi pekiştirerek açık bir ilişki işlevini yerine getirirken diğer yanda tamamlanmamış bir silsile, açık bir paradigma (eğer inandığımız gibi her dizinin iki kutbu varsa) yani mantıklı bir rahatsızlık tehtidi işlevi görür ki bu rahatsızlık ancak kaygı ve hazla tüketilir (çok daha fazlası böyle çünkü sonunda doğrusu yapılır). Bu yüzden "endişe", hakiki bir anlaşılırlık "gerilimi" tesis eden, tehlikeye sokup yücelttiği yapıyla oyun oynamaktır: "endişe", düzeni kırılganlığıyla temsil ederek dille aynı düşünceyi yerine getirir…

Bu hem tipik hem de son derece tumturaklı parçanın, bazıla-

[22] Edmund Husserl, *The Phenomenology of Internal Time-Consciousness* (Bloomington: Indiana University Press, 1964). 76. Sayfada Husserl şöyle yazmıştır: "Her ilkel oluşumsal süreç, gelmekte olanı iptal ederek oluşturup durduran gelecek beklentileriyle canlandırılır, aynı bir şeyi gerçekleştirme sürecindeki gibi."

[23] Roland Barthes, "Structural Analysis of Narrative," in *Image-Music-Text* (New York: Hill and Wang, 1977). Yukarıdaki alıntı 119. sayfadan alınmıştır.

rını daha sonra ele alacağım birçok sorunlu tarafı var. Ancak şimdilik "endişe"yi, genelde anlatı (en azından kendi belirsiz anlatı fikri) ve dilin ("dilin kendi fikri"!) yer aldığı bir süreklilikte konumlandırma kaygısında Barthes'ın, endişeyi kendi belirsiz anlatı kavramından ayırmakta başarısız olduğunu söylemek yeterli olacaktır; ilkinin, ikincisinin yoğun ve imtiyazlı bir uzantısı olduğunu söylemek dışında başarısız olmuştur. Bu bana ne doğru ne de bilgilendirici geliyor, bazı anlatı biçimleri ne endişe verir ne de endişenin yapısına benzerler. İmtiyazlı endişe anlarının nasıl gerçekleştiği, sıradan anlatı bağlantılarının saf deneyimlerine dayanmaktan başka nasıl açıklanır? Barthes'ın sözde endişe kavramı zaman zaman gerginlik, yapısal gerginlik ve kapanış fikirleriyle karışır. Bu tür bir endişe kavramı fazla soyut ve çarpık olduğu için kullanışsızdır. Dolayısıyla endişe ve korku konusuna dönmeden önce ortaya daha anlaşılır bir endişe kavramı koymak istiyorum.

Ancak anlatı endişesinden bahsederken ilerlemek için bir adım geri gitmek zorundayım. Anlatıyla, özellikle de popüler kurmacalardaki anlatıyla başlamak gerekiyor çünkü endişe, en azından benim aydınlatmaya çalıştığım türden endişe temel popüler anlatı biçimlerinin işlevsel bir türüdür.

Erotetik[24] Anlatı

Popüler anlatıların mantığı üzerinde çalışırken çok güçlü olduğu kanıtlanan bir hipotez, bir hikâyede ortaya çıkma sırasına göre ilk gelen sahnedeki durum ve olayların daha sonra gelen sahnedeki durum ve olaylarla, soruların cevaplarla ilişkisine benzer şekilde ilişkili olduğunu söyler. Buna eroterik anlatı diyelim. Popüler anlatının merkezi yöntemlerinden biri

[24] Ç.N. Sorarak, sormayla ilgili.

olan bu anlatı olay örgüsü, daha sonra cevabını vereceği bir sorular dizisi yaratarak ilerler.

Örneğin bir gizem hikâyesinde, başta gerçekleşen bir cinayet bir soru yaratır, *kimyaptı*? Daha sonraki sahneler ipucu vererek bu sorunun cevaplanmasına yardımcı olur ve son veya sondan bir önceki sahnede, dedektifin konuyu toparlamasıyla, nihai cevap verilir. Mesela V. C. Andrews'nun *Flowers in the Attic* romanında dedelerinin evine geldikten sonra çocukların kötü davranışlara maruz kalıp hapsedilmeleri, işledikleri hangi suç yüzünden cezalandırıldıkları sorusunu akla getirir ki bu da hikâyenin sonunda cevaplanır (ensesttir).

Benzer şekilde bir ajan geriliminin başında bazı nükleer cihazların çalınması bombaları kimin hangi amaçla çaldığı sorularını doğurur. Olay örgüsünün büyük kısmı bu soruları cevaplamakla geçecektir. Ve genelde ürkütücü ve merhametsiz bir şekilde silah olarak kullanılması planlandığında da bu planın engellenip engellenemeyeceği sorusu doğar.

Önceki bölümde değerlendirilen çok-işlevli korku olay örgülerinin içkin yapıları, soru/cevap modeliyle incelenebilir. Canavarın açılışı, onun keşfedilip keşfedilmeyeceği sorusuna da neden olabilir. Keşfedilmesi, hemen sonra yok edilip edilemeyeceği veya yetkilileri canavarın varlığı ve arz ettiği tehditle ilgili ikna edip edemeyecekleri sorusuna neden olur. Benzer şekilde kibirlinin deneye hazırlığı da alımlayıcıda, başarılı olup olmayacağı merakına yol açar. Olay örgüsünün deney evresi bu soruyu önce olumlu yanıtlar ancak sonra genellikle masum kurbanlar veya diğer aksiliklerin yaşandığı karmaşıklıkları göstermeye başlar. Bu talihsiz sonuçlar daha sonra canavarın nasıl yenileceği ve yenilip yenilmeyeceği ve deneyin, sonunda örtbas edilip edilmeyeceği sorularına yol açar. Dolayısıyla (diğer popüler anlatılardaki gibi) korku hikâyesindeki temel anlatı bağlantısı, olay örgüsü kısımları arasındaki reto-

rik bağ, soru/cevap formatındadır.

Üstelik popüler kurmacalardaki eroterik bağlantı yalnızca büyük olay örgüsü kısımlarını bağlamaz, ayrıca anlatının daha küçük birimleri için retorik bir bağ temin eder. Soru/cevap modelinde bir sahne diğerine neden olur. Stephen King'in (korku olmayan romanı) *Misery*'nin Yirminci Bölümünde tutsak yazar Paul, gizli gizli bir bıçak çaldığı mutfağa seyirtir. Bu, onu tutsak alan Annie'nin onun odadan çıktığını fark edip etmeyeceği ve Paul'ün kadını öldürüp öldüremeyeceği sorularını doğurur. Kısa bir süre sonra kadının Paul'ü görüp mutfak bıçağını geri alması gösterilir. Bu da sırasıyla kendine has psikotiğin misilleme yapıp yapamayacağı ve nasıl yapacağı sorusunu doğurur ki bu soru da kadın, Paul'ün bacaklarını bir baltayla kestiğinde cevaplanacaktır.

Elbette sahneye koyulan eylem ve olaylar da bu eroterik yapılarla anlaşılır kılınabilir. Richard Matheson'ın *I Am Legend* romanının On Sekizinci Bölümündeki bütün diyalog ve eylemler genelde bizi yanlış yönlendirse de Ruth'un güvenilir olup olmadığı sorusunun cevabına katkıda bulunurlar.

En popüler anlatılar hep bir dizi eylem içerdiğinden neden sonuç ilişkisinin (örneğin önceki sahnelerin sonraki sahneleri gerektirmesi),popüler kurmacalardaki sahneler ve/ya olaylar arasındaki başat bağlantı türü olduğunu düşünmek doğaldır. Ancak çoğu popüler anlatıda sahnelerin birbirini nedensel gereklilik zinciri içinde izlediğini iddia etmek safça olur. Aslında en başarılı anlatı sahneleri, hikâyede kendisinden önce gelen şeyle nedensel olarak önceden belirlenmemiş olanlardır.

Yukarıda *Misery*'den bahsettiğim örnekte, önceki sahnelerden Annie'nin, Paul'ün ne yaptığını bildiğini çıkarmak imkânsızdır. Şöyle ki Annie'nin eylemleri ve bilgisi arasındaki bağlantı, anlatılanlar bağlamında nedensel bir ilişkiden daha

zayıftır. Okur, Annie'nin, Paul'ün ne yaptığını bildiğini ancak Annie, Paul'ün ne yaptığını bildiğini söylediği zaman öğrenir.

Ne var ki Paul'ün eylemlerinin anlatılması ile daha sonraki sahneler arasındaki ilişkinin, nedensel bir gereklilik ilişkisinden daha zayıf olduğunu söylemek, okurun bu anlatı olayları arasındaki bağlantıyı yeterince anlaşılır bulduğunu inkâr etmek olmaz. Çünkü önceki sahneler oldukça açık şekilde Annie'nin, Paul'ün odadan çıkmanın bir yolunu bulduğunu bilip bilmediği sorusunu doğurmuştu. Dolayısıyla Annie'nin, edindiği bilgiyle, Paul'le yüzleştiği sahne nedensel gereklilikten değil, hikâyenin önceki sahnelerinden kaynaklanır ve bu da tutarlı ve oldukçaakıcıdır. Bu tutarlılığın temeli nedensel değil, daha ziyade eroteriktir.

Yani sonraki sahne, hikâyenin tutarlı ve bağlantılı yayılımı olarak yerine oturur çünkü metinde anlatılan önceki sahneler ve olayların, okurda meydana getirdiği bariz soruya cevap verilmiş olur. Bu örnekte anlatının anlaşılır şekilde ilerlediğini düşünmemiz, hikâyenin önceki sahnelerinin, önümüze iki adet iyi yapılandırılmış olasılığı koymasının bir sonucudur, bu olasılıklar da şunlardır: Annie biliyor/Annie bilmiyor. Hikâyede bu iki olasılığın hangisinin gerçekleşeceği önceki sahnelerle nedensel olarak verilmez. Soru, Yirmi İkinci Bölümde doğrudan cevaplanır. Yirmi İkinci Bölüm tam olarak romanın önceki bölümüyle belirlenmemiştir. Ama yine de anlamlı görünür; buradaki retorik pürüzsüzlük, bölümün, kendisinden önce gelen bölümlerle azami düzeyde bağlantılı olmasının bir sonucudur; olayların neden olduğu hayatî ve iyi sorulmuş bir soru cevaplanır.

Yukarıdaki örnekte, ilgili anlatı olasılıkları ikili alternatifler bağlamında yapılandırılmıştı. Durum her zaman böyle olmak zorunda değildir; bir gizem hikâyesinde dedektif, bulgularını toparlamadan önce asıl soru, *kimyaptı?* sorusuna

birçok alternatif cevap verilebilir, elimizdeki şüpheli sayısı kadar çok cevap vardır. Dedektifin usavurma gösterisi bu alternatiflerden biriyle sona erer. Alternatiflerin sonlandırılması ve ondan önce olanlar arasındaki mantıkî bağlantı bir soru ve onun cevabı arasındaki bağlantıdır.

Misery örneğinde artan anlatı olasılıklarını yakalamak için soru fikrini kullanmak mantıklı olabilir çünkü gündelik dilde böyle olasılıkları ifade etmenin en uygun yolu "X olacak mı, olmayacak mı?"dır, örneğin, Annie anlayacak mı, anlamayacak mı? Soru kavramı da popüler anlatılara gösterilen en bariz alımlayıcı tepkilerinden birini açıklamamıza yardımcı olur: beklenti. Yani alımlayıcı, anlatının, o kurmaca dünyasında apaçık biçimde sorulan sorulara cevap verilmesini bekler.

Popüler romanlara, genelde okurlarını takıntılı ve büyülenmiş şekilde sürükledikleri için "sayfa-çevirten" denir. Keza bunun genelde, anlatının üzerindeki yoğun vurgunun bir işlevi olduğu düşünülür. Popüler kurmacalarda başvurulan eroterik anlatı modeli, sayfa çevirme fenomeni ile popüler kurmacalarda kullanılan anlatı türü arasındaki bağlantının doğasını akla getirir: şöyle ki okur sayfaları ona doğrultulan soruların cevaplarını bulmak için çevirir.

Aynı zamanda bir hikâyenin yönelttiği sorular, sonra olabilecek şeylerin aralığını daraltır çünkü anlatı sorularının genelde sınırsız bir cevap aralığı olur. Anlatı sorularının, sonra olacakları sınırlaması hikâyenin tutarlılığının kaynağıdır. Alımlayıcının beklentileri, benim yarın işe gideceğimi beklemem anlamında, sonra ne olacağını bilen alımlayıcının meselesi değil, sonra olabilecek şeylerin aralığıyla ilgili beklentilerdir. Okur veya seyirci, popüler bir anlatıyı, ancak kurmaca, açık bir şekilde sorduğu ve alımlayıcının kabul ettiği soruları cevapladığı zaman anlaşılır bulup izleyebilir.

Kimisi popüler anlatıların okurlar tarafından nasıl takip

edildiğiyle ilgili bu açıklamadan hoşlanmayabilir; popüler kurmaca. okurlarını, devamlı bir soru akışı içindeymiş gibi mantıksız bir şekilde karakterize ettiği söylenebilir. Bu tür seyircilerin, içlerinden, çatı soruların farkında olmadıkları ve sayfaları hışımla çevirirken bu soruları tekrarlamadıkları iddia edilebilir. Bu yüzden mesele, bu okurların (ve film seyircisinin) hangi açıdan yukarıda varsayılan türden sorularla ele geçirildiğidir.

Görünen o ki popüler kurmaca alımlayıcısının, soruları, *genelde* açıkça ifade etmeden çerçevelediğini ve bu sorularla ilgili cevap beklentilerinin *genelde* hikâyeyi takip ettikleri sürece içkin olduğunu kabul etmek zorundayım. Genelde diyorum çünkü bazı örneklerde soruların farkındayızdır. Ancak diğer örneklerde o kadar bilinçli olmayabiliriz, bu yüzden bu özel örnekler, içkin soru fikriyle incelenmelidir.

Bir şekilde altüst edilene kadar fark etmediğimiz örtük veya içkin beklenti fikri bönlüğe kadar gitmemelidir. Sonuçta üzerine düşünmeden bir bardağa uzandığımızda, bardak artık orada değilse şaşırmak durumunda kalırız; açıkça ifade etmeden bardağın orada olduğunu düşünmüşüzdür ve beklentimiz davranışımızda içkin olarak kendini göstermiştir.

Popüler bir anlatıyı, örneğin bir filmi izlerken seyircinin, hikâyenin resmettiği bütün meraklandırıcı yapıyı içselleştirdiğini ve bu yapının, filmin çeşitli eylem çizgilerindeki alternatif sonuçlarını da içerdiğini ve izleyicinin de bu alternatiflerden biri gerçekleşmeden önce bunları iyi takip etmesi gerektiğini ve ancak bu şekilde filmin anlaşılır olabileceğini söylemek istiyorum. Seyircinin bunu, farkında olmadan, çıktı aralığını, anlatıbilimcinin soru olarak sunabileceği ifade edilmemiş sorular veya içkin beklentilere yansıtarak yaptığını düşünüyorum.

İçkin soru modeli, seyircilerin popüler filmleri, soruların,

alımlayıcının beklediği cevap aralığını mantıken sınırlandırmasına rağmen nasıl anlaşılır bulduklarını açıklar. Yani anlaşılırlık, olay örgüsünün başında açık bir şekilde sorulan sorularla sınırları çizilmiş, belirli bir güzergâhta ilerleyen anlatının bir işlevidir.

İçkin soru modelini kabul etmenin bir nedeni varsayılı beklentileri altüst etmesidir. *Dawn of the Dead* gibi bir filmi ortalarında durdurursak ifade edilmeyen sorular yüzeye çıkar: "Zombiye mi döndüler, alışveriş merkezinden kaçtılar mı, yoksa bundan sonra mutlu mesut mu yaşadılar". İfade edilmeyen soruların, Tom Clancy'nin *Patriotic Games*'i gibi popüler bir romanı, okurunun elinden zorla aldığımız (yani suratımızın ortasına yumruğu yemediysek tabii ki) zaman da görülebileceğini düşünüyorum.

Soru/cevap modeli ilk bakışta geçmişe dönüş gibi doğrusal olmayan anlatı manipülasyonlarını idare etmek için seçilmiş yanlış bir terimmiş gibi gelebilir. Ancak popüler anlatılardaki çoğu geçmişe dönüşün amacı karakterlerin şu anda neden bu şekilde davrandığı veya durumun bu hale nasıl geldiğiyle ilgili soruları cevaplamaktır (veya bir cevap doğrultusunda bilgi sunmaktır). Örneğin Shelley'nin *Frankenstein*'ının asıl kısmını oluşturan geçmişe dönüşler, Walton'ın, Victor'ı bir buzdağı üzerinde asılırken bulmasıyla ilgili bariz bir soruya cevap verir.

Popüler anlatıları karakterize etmede soru/cevap modelini, çekirdek kavram olarak kullanırken modelin, paralel gelişme, geçmişe dönüş vb gibi zamansalilişkilere dayanan organizasyonel sınıflandırmaların alternatifi olduğunu söylemiyorum. Çünkü "X infaz edilecek mi edilmeyecek mi?" sorusu D.W. Griffith'in *Intolerance* filmindeki gibi birbirini izleyen iki paralel eylem sahnesiyle ifade edilebilir. Paralel anlatı fikri geçmişe dönüş fikri gibi kurmacadaki zamansal bir

ilişkiyi tasvir eder, soru/cevap modeli ise anlatıdaki sahnelerin retoriksel-mantıkî ilişkisini tasvir eder.

O zaman artık, endişe analizim için kritik olacak temel hipotezimi açıklayabilirim, en yaygın anlatılardaki başat bağlayıcı veya mantıkî ilişkiler eroteriktir. Bu hipotezi doğrulamanın en iyi yolu popüler kurmacaları okumaya ve/ya film ve anlatısal televizyon programları izlemeye başlayıp olay örgülerinin soru modelinde nasıl neredeyse tamamen açıklanabildiğine bakmaktır.

Elbette burada bazı kavramsallaştırmalara ihtiyacımız var. Soru/cevap yapısı popüler anlatı için hayatî olsa dabu anlatılar sadece soru ve bunların cevaplarından oluşmaz. Popüler anlatıdaki her sahne veya olay basit bir soru ve cevap sunuyormuş gibi tasvir edilemez. Çoğu anlatıda salt basit bir soruyu ve onun cevabını vermekten daha karmaşık işlevleri olan sahneler vardır ve olayları da bu karmaşıklıkla tasvir ederler.

Popüler anlatılardaki birçok sahne, karakterleri, hikâyenin geçtiği yeri, ilişki durumlarını, olayları ve karakterlerin önemli tutumlarını vb. bir soruya neden olmayabilecek şekilde tanıtma işlevini üstlenir. Popüler anlatılar genelde kurucu sahnelerle başlar ancak hikâyeye yeni bir karakter, bir yer vb katıldığı her noktada bu yeniden işlemeye başlar.

Popüler anlatılardaki sahne veya olaylar sadece bir soru soruyor da olabilir, hikâyenin öncesinde bariz şekilde sorulmuş bir soruya da cevap verilebilir. Ancak bir sahne sadece hikâyede daha önce sorulmuş bir sorunun sürekliliğini de sağlayabilir. Örneğin *Jaws*'ta her geçen sahneyle ceset sayısı artarken onları neyin öldürdüğü sorusu yeni bir soru yaratmadan veya öncekini cevaplamadan yoğunlaşır veya bu şekilde sürer.

Üstelik verili bir sahne yalnızca hâkim soruya yetersiz bir

cevap verebilir, o soru daha sonraki gelişmelerde cevaplamak üzere öylece kalır. Daha önce alıntılanan *Dracula*'nın sahne uyarlanmasında, Van Helsing bir noktada bir vampirin etrafta serbestçe gezdiği sonucuna varır ancak kim olduğunu bilmez. Ve son olarak popüler kurmacalardaki sahne ve olaylar bir soruyu ancak bir veya daha çok soru başlatmak için cevaplayabilir, örneğin ileri karakolumuzda aç gözlü bir uzaylı olduğunu öğreniriz ve bu da bizi, bu şeyin ne olduğu sorusunu ve onu öldürüp öldüremeyeceğimiz ve nasıl öldüreceğimiz sorularını sormaya iter. Olay örgüsünün kalanı, bu soruları cevaplayarak devam eder .

Bu temel eroterik olay örgüsü işlevleri, bize önemli birçok popüler anlatının, anlatı iskeletini verir. Popüler bir anlatıdaki sahne veya olayın, olay örgüsünün çekirdeğinin bir parçası olup olmadığı, soru ve cevap döngüsünün bir parçası olup olmadığına bağlıdır. Bunlara sürdürülen sorular, yarım kalmış cevaplar, basit sorular ve basit cevaplar veya olay örgüsündeki aksiyonu tek çatı altında toplayan birleşmiş sorular ve cevaplar dâhildir. Kurucu karakterler, olayın geçtiği yerler vb'nin dâhil olmadığı ve bu soru cevap şebekesinin dışında kalan bir sahne veya olay, sapma olarak kalır. Sapma tabii ki kötü bir şey olmak zorunda değil, sapmalar, Victor Hugo'nun *The Hunchback of Notre Dame*'ındaki semboller tarihi makaleleri gibi bir bütün olarak kurmacayı zenginleştirebilir.

William Johnstone'un porno-okült üçlemesindeki (*The Devil's Kiss, The Devil's Heart, The Devil's Touch)* periyodik cinsel birleşmeler gibi belli tür sapmalar bazı tür ve alttürlerde *de ringer* olabilir. Yani popüler kurmacadaki sapmaların anomalilik olduğunu iddia etmek anlamsızdır. Ancak endişe konusuyla özellikle ilgili olan sayfa çevirtme etkisi, popüler kurmacadaki aksiyonu bütünleştirmenin en türe özgü aracı olan eroterik anlatı türünün ilk işlevlerinden biridir.

Endişe konusuna dönmeden önce iki tip anlatı sorusu arasındaki kritik farkın ortaya koyulması gerekiyor. Buraya kadar soru/cevap modelini öncelikle sahneleri birbirine bağlama aracı olarak ele aldım. Ancak sorular aynı zamanda anlatının tümünü düzenleme aracı da olabilir. Dolayısıyla popüler anlatıdaki makro-sorular ile mikro-sorular arasındaki farkı vurgulamak faydalı olacaktır. King'in *Misery* romanındaki bütünlük, bazı kurucu geçmişe dönüşler ve *Misery's Return* metni hariç, Paul'ün, öleceği mi kurtulacağı mı sorusunu doğuran kaçısı etrafında örgütlenir. *Misery* özünde tek bir kapsayıcı makro-soru etrafında örgütlenir. Popüler bir kurmacada birden çok makro-soru da sorulabilir.

James Whale'in *Bride of Frankenstein* filminin olay örgüsü yapısında, sonunda iç içe geçen iki temel soru vardır. Soruların ilki Dr. Petorius'ın, Baron Frankenstein'ı bir yeniden canlandırma deneyi yapmaya ikna edip edemeyeceği (sonunda edecek), ikinci soru ise canavarın sonunda bir arkadaş edinip edinemeyeceğidir (sonunda edinemeyecek, gelin ona katlanamayacaktır). Bu iki soru dönüşümlü olarak filmdeki sahnelerin çoğunluğunun temel sorunsalını besler. Canavar, ölü doğum sahnesinden sonraki sahnede (örneğin kör adamla olan arafasılda)soruyu yeniden gündeme sokarak bir arkadaş aramaya devam ederken Petorius dönüşümlü sahnelerde Frankenstein'ı ayartır. Sonra deneyin amacı, özellikle canavar için potansiyel bir arkadaş olacak dişi bir varlık yaratmaya döndüğünde bu iki makro-soru birleşir.

Bride of Frankenstein'ın iki egemen makro-sorusunun yanında, sahneleri kendi aralarında, kurmaca olayları da kendi aralarında birbirine bağlayan sayısız mikro-soru da vardır. Örneğin canavarın boğulmak üzere olan bir kızı kurtarması kızın, canavarın bu iyiliğine nasıl yanıt vereceği sorusuna neden olur, bu soru canavarın sonraki reddedilişiyle anlatı-

sal olarak bütünleşir. Böylece mikro-sorular hem hikâyenin makro-sorularını ileri taşır hem de olay örgüsündeki küçük ölçekli olayları düzenler.

Bride of Frankenstein'dan alınan bu örnekte mikro-soru deyim yerindeyse yinelenen belli başlı sorulardan birinin örneklemesidir. Ancak bir hikâyedeki sekansları birleştiren mikro-soruların yalnızca kendinden önceki bir makro-soruyu yinelemesi gerekmez. James Herbert'ın *The Fog* romanında organik bir bulut insanları delirtmektedir. Çevre Bakanlığı çalışanı John Holman, son zamanlarda yaşanan yıkıcı olayların kaynağını keşfetmiştir ancak emniyet müdürlüğünün, John Holman'ın hipotezini doğrulaması zaman alır. Bu ara fasılda Sis hem daha çok kurban alır hem de büyür.

Sekizinci Bölümün ikinci yarısında başta yumuşak huylu bir karakter olan Edward Smallwood'la tanışırız. Smallwood'un, patronu Norman Symes'tan nefret ettiğini, Sisi gördüğünü ve söylentiye göre Sis hastalığının bir semptomu olan baş ağrısına yakalandığını öğreniriz. Hikâyenin nasıl geliştiğini düşünürsek bu, Smallwood'un, Symes'ı öldürüp öldürmeyeceği mikro-sorusunu doğurur. Bu sorunun olumlu cevabı başta komediye döner; bütün saflığıyla kasabaya insanları haklamaya giderken Smallwood'un deliliği kendini hemen gösterir. Burada delirmiş olsa bile bu adamın cinayet işleyecek bir kapasitesi olmadığını düşünürüz. Ancak bir sonraki sahneye geçtiğimizde Smallwood, Symes'ı bir banka kasasına kilitleyip alt-olay örgüsünü başlatıp sonlandıran heyecan veren soruyu cevaplar. Smallwood'un, Symes'u öldürüp öldürmeyeceği mikro-sorusu, kısa kesiti bütünleştirirken Sisin varlığının yetkililerce zamanında kabul edilip edilmeyeceği makro-sorusunu sürdürüp olay örgüsünün genel hareketini ileri taşır.

Endişe genelde her eroterik anlatı düzeyinde oluşturu-

labildiği için mikro-sorularla makro-soruları ayırmaya ciddi mesai harcadım. Ve artık olgunlaşmamış bu anlatı karakterize etme araçlarının bazıları yola koyulduğuna göre,[25]genel olarak kurmaca endişe ve özel olarak korku kurmacasında endişe ile ilgili analizimize geri dönebiliriz.

Endişenin Yapısı

Kurmaca anlatılardaki endişe, bir hikâyede önce gelen sahne ve olayların yarattığı bir anlatı sorusunun duygusal refakatçisidir. Burada kullanılmaktan aşınmış bir sahneyi düşünün, kadın kahraman tren raylarına bağlanmış, lokomotif kadına yaklaşıyor. Kadın kurtulacak mı, ezilecek mi? Anlatıda, iyi yapılandırılmış, birbirine tam zıt alternatif cevapları olan bir soru oluştuğunda endişe doğar ve bu da daha önce bahsi geçen bir soruya cevap verilen bir sahneye (veya olaya) yol açar. Endişe, alternatiflerden birinin sonuçlarının gerçekleştiği sahneye kadar yükselerek bize eşlik eden bir duygusal bir durumdur.

Ancak endişenin bir anlatı sorusu olarak ortaya çıktığını söyleyerek endişeyi yeterince aydınlatamayız çünkü daha önce söylediğim gibi soru/cevap bağı en popüler anlatıların kendine özgü bağlantısıdır, hâlbuki çoğu anlatı bağlantısının endişeye yer vermesine gerek yoktur. Beklenti içerebilirler ancak endişe, beklentinin bir alt kategorisidir, kendisi değildir.

Beklenti endişe için gerekli bir koşul olabilir ve soru/cevap ilişkisi anlatı endişesi için gerekli bir koşuldur. Ancak elle tutulur bir endişe fikrine varabilmemiz için beklenti ve kuşkulanma kavramlarının yanına yenilerini eklemek gerekir.

[25] Daha geniş bir eroterik anlatı açıklaması için bkz. bana ait olan *Mystifying Movies* (New York: Columbia University Press, 1988). Ayrıca bkz. yine bana ait olan "The Power of Movies," içinde *Daedalus,* vol. 114, no. 4, (Sonbahar 1985).

Gerçek hayatta endişe, kurmacadakinin aksine, bir beklenti değil, arzulanan bir şeyin risk altında olmasıdır, işe, okula kabul edilme, borcun ödenmesi, sınavdan geçmek, iğrenç bir durumdan kaçınmak gibi. Üstelik risk altında olanın ne olduğundan bağımsız olarak, sonuç bir şekilde kısmen belirsiz olduğu için psikolojik bir aciliyeti vardır. Hayattan kurmacaya dönersek popüler kurmacadaki ilgili örneklerin birçoğunda gündelik endişe öğeleri olan cazibe ve belirsizliğin hala iş üstünde olduğunu görürüz. Ancak popüler kurmacadaki çok sayıda endişe örneğinde bu temel öğelerin her birinin aralığı, kurmaca endişenin nesneleri ahlaken doğru (cazibenin ilgili alt sınıfı olarak) ve imkânsız (belirsizliğin ilgili alt sınıfı olarak) hale gelene kadar daralır. Popüler kurmacada endişe genelde önceki sahne ve/ya olaylarla ortaya çıkan sorunun, ahlak ve olasılık açısından özel oranları olan iki olası zıt cevabı olduğunda elde edilir.

Kurmacada konumlandırılan alternatif cevaplardan birinin aktüel sonucu, bir sahne, olay veya olaylar ve sahneler dizisinin endişe içerip içermediği sorusuyla ilgilidir. Yani raylara bağlanan kadın kahramanın kurtulup kurtulmayacağı, o sonuca neden olan anların endişeli olup olmadığı konusuyla bağlantılıdır. Endişe, hikâyedeki önceki faktörlerden doğduğu için daha ziyade anlatı sorusu yapısının bir sonucudur.

Özel olarak kurmacada endişe, genelde hikâyenin ortaya koyduğu durumun olası sonuçları, kurmacaya içkin ahlaken doğru olan değerler, daha az olası iken sonuç verir (ya da en azından yalnızca kötü sonucun olasılığı kadardır). Yani kurmacada endişe genelde, ahlak ve olasılık öğelerinin birleştirilmesiyle yaratılır. Olay örgüsünün meselesi olan soruların cevapları mantık olarak, X olacak ve X olmayacak gibi cevaplardır ve dahası bu zıtlık da ahlaki ve olasılık oranlarının

zıtlığıyla belirlenmiştir. [26]

Ahlak/olasılık oranları kombinasyonları bağlamında olası sonuçlar şunlardır:

I. ahlakî/olası sonuç
II. kötü/olası sonuç
III. ahlakî/ olası olmayan sonuç

[26] Bu endişe analizinin bir sonucu da endişe ve gizem arasındaki ilişkiyi tartışabilmemize olanak sağlamasıdır. Gizem ve endişe birbiriyle yakından bağlantılı fenomenlerdir. Gizem kurmacaları genelde otomatikman endişe kurmacası örneği olarak ele alınır. Öyleyse az önceki endişe teorisi endişenin özünü gerçekten yakalayabilir mi? Çok geniş bir anlamda elbette yakalar. Gizemin bir makro-sorusu olur, suçlunun yakalanıp yakalanamayacağı gibi. Muhtemelen suçlu, kanıtların belirsizliği yüzünden, ahlaken suçlanacaktır. Ancak endişe formülünün uygulanması gizemle ilgili özel olan şeyle veya en azından John Cawelti (bkz *Adventure, Mystery and Romance* adlı kitabı [Chicago: University of Chicago Press, 1976]) gibi yazarların polisiye gizem olarak adlandırdıkları şeyle doğru bir şekilde anlaşılamaz.

Kayıp halka, klasik polisiye gizeminin ana öğesi olan bulmacadır. Bu soruna çözümüm, klasik polisiye kurmacanın kendi başına bir kategori olduğu, pek sıkı olmayan endişe diyarında daha iyi anlaşılır. Endişeyi gizemden ayırırken, Todorov'un suç literatürü analizinde gerilim hikâyelerini polisiye hikayelerinden ayırırken kullandığına paralel bir ayırım kullanıyorum. (bkz. "The Typology of Detective Fiction," *The Poetics of Prose* [Ithaca: Cornell University Press, 1977].

Formülü düşünürsek, endişe sorusunun yapısına karşılık klasik gizem cevaplarını değerlendirerek endişe ve gizem arasındaki farka odaklanabiliriz. Endişe sorusunun iki olası cevabı vardır. Ancak kurmacanın endişeleri olduğu için tipik gizem sorusu, "*kimyaptı*?"nın birçok cevabı vardır. Gizem kurmacasının gövdesi bir muğlak ipuçları repertuarına ve suçu işlemiş olabilecek şüphelilerin bir toplamına açılır. Zanlının beklenen ortaya çıkışı kurmacanın sonu veya sona yakın bir noktasına kadar gerçekleşmez.

Belli bir düzeye kadar beklediğimiz bir karakter bu noktada sanık olur, suçlunun ortaya çıkıp çıkmayacağını merak ederiz. Ancak aynı zamanda da beklentimiz bir sonuçtan ziyade bir *çözüm*e, kimyaptı? bulmacasının çözümüne yoğunlaşır. Üstelik bu bulmaca ikiden daha fazla alternatif cevabı olan bir bulmacadır, ne kadar şüpheli varsa o kadar cevap vardır. Dolayısıyla *The Thin Man* filminin sonundaki akşam yemeği sofrasındaki herkes suçlu olabilir; dedektif, herkesle ilgili elindeki delillerle*tour de force* [gövde gösterisi] şeklinde tahminlerde bulunur. Ancak beklentimiz iki olası sonuç bağlamında yapılanmamış, bir avuç olası çözüme dağıtılmıştır. *Murder on the Orient Express*'te, klasik polisiye türünün en önemli anında, soruşturmacının özetlemesinden önce neredeyseon ayrı seçeneğimiz vardır.

Dolayısıyla bazı açılardan örtüşseler de endişe kurmacası ve klasik gizemin, farkı, farklı can alıcı soru yapılarına referansla ifade edilebilecek olan ayrı biçimler olarak değerlendirilmeleri daha sağlıklı olacaktır. Endişede can alıcı soru iki zıt sonucu pekiştirirken gizemde kilit soru iki zıt cevapla sınırlandırılmamıştır, sorunun, şüpheli sayısı kadar potansiyel cevabı vardır.

IV. kötü/ olası olmayan sonuç

Benim tezim, popüler kurmacadaki endişenin, genelde alternatif sonuçları yani cevaplayıcı sahne alternatifleri, yukarıda verilen II ve III. özellikleri taşıdığı zaman gerçekleştiği yönünde. Kadın kahramanımız raylara bağlıyken, kadının kurtarılması ahlakî sonucu olasılıksızken kötü sonuç olan ölmesi, olasıdır. Deneysel bir mesele olarak korku kurmacalarındaki çoğu endişenin bu kalıba uyduğunu iddia ediyorum. Bu hipotezleri özetlemek için popüler kurmacada endişe a) anlatı cevaplama sahnesi veya olayının etkileyici veya duygusal refakatçisidir b) bu cevaplayıcı sahne veya olayın iki mantıklı, zıt alternatifi vardır c) biri ahlaken doğru ancak olasılıksız, diğeri kötü ama olasılıklıdır.[27]

Bu formülasyonun en azından basit örneklerde işe yarayacağını sanıyorum. Richard Connell'in klasikleşmiş endişe hikâyesi "The Most Dangerous Game"de , "ShipTrap Island"a kazara gelen misafir Sanger Rainsford, General Zaroff tarafından ormandaüç gün boyunca bir bıçak ve bir parça yiyecekle başıboş bir şekilde dolaşıp avlanması için bırakılır. Rainsford'un hayatta kalma şansı çok azdır. Zaroff bilgili ve deneyimli bir hayvan ve insan avcısıdır, bir asistanı vardır, av köpekleri vardır, adayı avucunun içi gibi bilir, silahları vardır ve insanları öldürmekle ilgili bir sorunu yoktur. Başka bir deyişle avantaj Zaroff'tan yanadır. Aynı zamanda anlatının

[27] Bu endişe yaklaşımından ilk kez *Persistence of Vision,* no. 1 (yaz 1984) içindeki "Toward a Theory of Film Suspense" adlı yazımda bahsettim. O zamandan beri bu yaklaşımın bilişsel psikolojideki belli araştırmalarla önemli açılardan bağlantılı olduğunu görüyorum. Özellikle bkz. : Paul Comisky ve Jennings Bryant, "Factors Involved in Generating Suspense," *Human Communications Research* içinde, vol. 9, no. 1 (Güz 1982), ss. 49–58. Bu makalede endişeyi bir belirsizlik işlevi ve alımlayıcının, tehdit altındaki karakteri sevme eğilimi olarak ele alırlar. Durumun ahlakî boyutundan ziyade kahramanı sevme eğiliminden bahsetseler de karakterle ilgili deneysel malzemelerini (*antisosyal* bir münzevidir veya *iyi* bir adamdır veya *boş* biridir) çerçeveleme şekillerinden ahlakî düşüncelerin, deneysel öznelerin eğiliminden kaynaklandığı çok açıktır.

oldukça net şekilde gösterdiği gibi spor dalı olarak insanları avlamak, ahlaken dehşet vericidir. Hikâye tam da yukarıda gösterilen yapıya sahip olduğu için sayfaları çevirirken endişe bizi duygusal kıskacına alır. Çıktıları, ya ahlaken doğru ama olasılıksız (Rainsford sağ çıkacak) ya da kötü ama olasılıklı (Rainsford, Zaroff'un avlarından biri olacak) olan "Rainsford yaşayacak mı ölecek mi?" olan anlatı sorusu, heyecan verici makro-sorusudur.[28]

Veya yine meşhur olan, D.W. Griffith'in *Way Down East* filmini örnek alalım. Kadın kahraman büyük ihtimalle şelalelere gidecek, yani sahne ilerledikçe oğlanın bir buz kütlesinden diğerine atlayarak kadını kurtarma çalışması boşuna gibidir. Sahne bittikten sonra tabii ki sonucun kurtarma olasılığı olduğu belli olur. Ancak bundan önce kadın kahramanı kurtarmanın başarı şansı oldukça düşüktür. Üstelik amansız doğal güçler masum insanların yaşamlarını tehdit ettiği ve acıya neden olduğu için bu sahnede bir kötülük, teolojik jargonla, doğuştan kötülük vardır. Ahlakî sonuç olan kurtarma, olasılıksızken kötü sonuç, bu durumda doğuştan kötü, kaçınılmaz görünür.

Popüler filmlerin en çok tüketilen türleri olan kovalamacalar, yarışlar, kurtarmalar ve çarpışmalar (yumruk yumruğa kavgadan yıldızlararası savaşmaya kadar) bu olayların sonuçları mantiken iki zıt sonun, seyircinin dikkatinden kaçmadığı ve üstelik olasılığı yüksek olan kötüyken ahlakî sonucun çok uzak bir ihtimal olduğu için endişe yaratmaya başlar. İster sinematik ister tiyatral isterse edebi olsun ahlakî sonuç olası veya kötü sonuç imkânsız görünüyorsa endişe kurmacayı ele geçiremez.[29] Süpermen'in düşmanlarının elinde kurusıkıdan

[28] Son *Predator* filmi bana aslında "The Most Dangerous Game"in başka bir yeniden uyarlamasıymış gibi gelir.

[29] Bkz. Comisky ve Bryant, "Factors Involved in Generating Suspense," s. 57

daha fazlası yoksa alımlayıcı endişe hissetmeyecektir (elbette kötü adamlar bunu masum rehineleri üzerinde, Süpermen yetişemeden kullanmadığı sürece).

Popüler kurmacadaki endişeyle ilgili bu açıklamaları düşünürsek endişenin korku anlatılarında nasıl oluşturulduğunu anlamak kolaylaşır. Korku kurmacalarındaki canavarlar ve onların projeleri iflah olmaz kötülüktür. Genelde muazzam güçtedirler veya en azından insanlara göre bariz avantajları vardır ve dahası işlerini gizli yürütmeleri çıkarlarına uygun düşer. Genelde var olduklarına inanılmaması, zavallı, kara cahil insanlık üzerindeki üstünlüklerini arttırır. Yani korku kurmacalarında canavarlar genelde avantajlı taraftır, aksi olsaydı birçoğunun hiçbir anlamı olmazdı. Sonuç olarak canavarlar insanlarla karşılaştığında durum endişe için olgunlaşır çünkü canavarın tehditkâr amaçlarının başarı şansı daha yüksektir.[30]

Korku hikâyelerinde endişe, olay ve kriz olay örgüsünden kibirli olay örgüsü yapısına kadar anlatı gelişiminin hemen her düzeyinde oluşturulabilir. İlk açılış sahnelerinde alımlayıcı canavarın masum, her şeyden bihaber bir kurbanı takip ettiğinin farkına vardıkça endişesi artar. Veya canavarın yemi

---

[30] Ayrıca korku hikâyelerindeki insan kahramanlar ahlaken tiksindirici canavarların aksine genelde erdemli olarak resmedilir. Dolayısıyla insanların olası yıkımı, *erdemli* insan karakterlerin yıkımı ihtimaliyle ima edilen ahlakî bir yanlış yüzünden endişe kaynağı olur. Endişeli durumla ilgili ahlakî yargıyı sağlama almada erdemlerin rolü için bkz bana ait, "Toward a Theory of Film Suspense".
Comisky ve Bryant endişe tanımlamalarında erdemlerden bahsetmezler. Ancak bana öyle geliyor ki alımlayıcının kahramanı sevme eğilimi açıklamaları, benim erdem olarak adlandırdığım şeyi edinmeyle yakından bağlantılıdır. Sözkonusu eğilimlerin oluşumuyla ilgili araştırma için bkz. D. Zillman, "An Anatomy of Suspense," *The Entertainment Functions of Television,* ed. P.H. Tannenbaum (Hillsdale, New Jersey: Erlbaum, 1980); D. Zillman, J. Bryant, ve B.S. Sapolsky, "The Enjoyment of Watching Sport Contests," *Sports, Games and Play,* ed. J. Goldstein (Hillsdale, New Jersey: Erlbaum, 1978) ve D. Zillman ve J.R. Cantor, "A Disposition Theory of Humor and Mirth," *Humour and Laughter,* ed. A.J. Chapman ve H.C. Foot (New York: Wiley, 1976).

olacak kişi, büyüyen tehlikeden haberdarsa bu sefer canavarın, kaçan kurbanının peşine düşmesi endişe yaratır. Benzer şekilde insanlar canavara direndikçe endişe, yüzleşmeye de eşlik edebilir. Dahası endişe büyük ölçekli olay örgüsü kısımlarına da dönüşebilir: kutsala küfreden deney durdurulamayacak gibidir, kâşifler haberi duyurmak için canavardan kurtulmalıdır yoksa insanlık, canavarla son yüzleşmesinde eşi benzeri görülmemiş bir saldırıyla karşılaşacaktır. Gerçekten de korku hikâyelerindeki keşif ve doğrulama süreçleri genelde endişenin nesnesine dönüşürler çünkü canavarın keşfi ve doğrulanması genelde olasılıksız veya sallantıdadır ve bu keşif ve doğrulamalar başarıya ulaşamazsa insanlık veya insanlığın bir kısmı mahvolacaktır (belki de antroposantrizm açısından ahlaken kötü olduğunu düşündüğümüz başka birkadere mahkum olacaktır)

Keza karakteristik korku anlatılarındaki temel olay örgüsü işlevleri veya olay örgüsü kısımları endişeyle ilgili olabilir. Yukarıda belirtildiği gibi Herbert'ın *The Fog*'u keşif olay örgüsünün safkan örneğidir. Hikâyede polisin, kahraman Holman'ın Sisle ilgili tezine ikna olması uzun zaman almıştır. Bunun için de iyi bir nedenleri vardır: Holman yakın zamanda Sis yüzünden bir sinir krizi geçirmiş ve güvenilirliğini aşırı derecede düşüren birkaç olaya bulaşmıştır. Bunun sonucunda keşfi sürüncemede kalmıştır. Dolayısıyla Sis, gücünü kaygı verici biçimde arttırıp şehir merkezine yaklaşarak daha çok kurban ve kelle kovalarken, doğrulama kısmının gelişimiyle ileriki bölümler birbirine dolaşır. Başka bir deyişle Sis'in varlığının doğrulanması geciktikçe Sis'in yenilmez olma olasılığı yükselir. Polisin ihtiyatı romandaki nihai kötülüğü daha olası kılan nedensel bir faktör olarak iş görür.

Yukarıda kullanılan kelime dağarcığı bağlamında, diğer popüler anlatı biçimlerindeki gibi korku kurmacalarındaki

endişeye de hem makro hem de mikro soruları eşlik edebilir. Matheson'ın *I Am Legend* romanında mikro-soruyla oluşturulmuş mükemmel bir endişe örneği vardır. Endişe, dünyadaki son insan (ve dolayısıyla efsanevi) Robert Neville, zaman mefhumunu kaybedip birden güneşin batmak üzere olduğunu ve birazdan yüzlerce kana susamış ölünün etrafta cirit atacağını farkettiğinde başlar. Beşinci bölümün çoğu Neville'in işleri daha da karıştırmak için açık bıraktığı güçlendirilmiş evine ulaşmaya çabalamasıyla geçer. Çok fazla vampir olduğu, her yerde oldukları için ve Neville'in evinin çevresinde topladıkları için kalan son adam açısından işler pek iç açıcı görünmüyordur. Eve varsa bile kendini içeriye, kana susamış davetsiz misafirlerle birlikte kapatabilir. Bölümün çoğu Neville'in aksiyon dolu eve dönme girişimlerine ayrılmıştır. Her dönemeçte yeni bir tehlikeye girer ve bütün kurtuluşları kıl payıdır. Sonunda evinin garaj yoluna vardığında bile eve ulaşmasını imkânsız kılarak anahtarlarını arabada bırakır.[31]

Belli ki endişe, bir kurmaca korkunun tamamında kullanılabilir. *Night of the Living Dead*'de kapsayıcı makro-soru, işin daha başında evde mahsur kalan küçük canlı grubunun hayatta kalıp zombileşmekten kurtulup kurtulamayacağına dönüşür. Pek şansları yoktur ve işler iyiye gitmiyordur. Karşılarındaki kalabalık sayıca onlardan üstündür, köşeye sıkışmış ve tuzağa düşmüş bir müfreze gibi etrafları sarılmıştır. Orada olduklarını bilen kimse yoktur. Grupta iki kişi, Barbara ve Judith sinir krizi geçirmeye yatkın ve dolayısıyla grup için külfettirler.

İnsanlığın zaferinin aleyhine işleyen başka bir kilit faktör

[31] Bu, endişede sık kullanılan bir araçtır. Tam iyi güçlerin temsilcisinin bir şansı varmış gibi göründüğünde anahtarları unutmak gibi bir aksilik, bütün endişe makinesini bir kez daha çalıştırarak başa sarar. Clive Barker'ın "Rawhead Rex"inde, kahraman, Ron'un, tılsımıyla bir şansı varmış gibi göründüğü anda çılgın diyakoz Declan, Ron'un üzerine atlar ve bir anda işler, patronu Rawhead'in lehine döner.

de grubun kendi içinde bölünmesidir: Ben, siyahi kahraman, üst katta kalmaktan ve zombi saldırısını geciktirmekten yanayken hırçın Harry Cooper, kilerde kalmayı savunur. Tartışma salt bir taktik krizi değil, kimin "patron" olacağı üstüne yapılan bir irade çatışmasıdır. Bu çekişme önemlidir çünkü en olmaması gereken zamanda insanlar kendi aralarında anlaşamıyordur. Keza, Harry'nin kızı Karen ölmek üzeredir, ki bu da kendi aralarında potansiyel bir zombi veya hortlak (bu yaratıklar ölü insan eti yediği için) olacak demektir.

Kuşatılan grubun durumunun vahametini gösteren bütün bu faktörler insanlığın sağkalımı olasılığını daha da düşürür. Film tabii ki insanlığın bakış açısından anlatılır ve bu yüzden insan sağkalımının tartışmasız ahlakî doğru sonuç olduğu varsayılabilir. Dolayısıyla grubun durumu endişe yaratacak

şekilde kurulmuştur ve bu altyapı her bir sahneye grubun zombilerle her karşılaşmasını endişeli kılar. Etraflarındaki zombilerin sayısı düşünülürse Ben, Tom ve Judith'in hâlihazırda endişe verici olan kamyona benzin doldurmaya çalıştıkları sahne ve bunun ardından gelen ve durumu daha da endişeli hale getiren kamyonun yandığı sahne buna örnek verilebilir. Sahnedeki kamyona benzin koyup koyamayacaklarına dair mikro-soru başka bir deyişle sadece sahnede yaşanan olaylara (kazayla çıkan yangın) dayanmayıp filmin makro-sorusuyla ve öncesinde onu tetikleyen olasılık faktörleriyle de ilgilidir.[32]

[32] Yukarıda ifade edilen benzerlik veya olasılıklarla ilgili sözler alımlayıcının anlatıda bir sonuç ortaya çıkmadan önce birbiriyle ilgili sahnelerdeki alternatif sonuçları yoklaması kastedilmektedir. Sonuçların olasılığından kurmacanın sunduğu hallerini kastediyorum, hayatta benzer durumlarda karşılaşabileceğimiz hallerinden değil. Yani, zombileşmiş veya benzer başka bir şey yaşamış, herhangi bir insan bedeninin bir 30-30 Winchester'la yakın menzilden ateş edilmesine dayanma olasılığı düşüktür, yine de *Night of the Living Dead*'de kurmacada hortlakların görünüşüyle ilgili söylenenler düşünülürse hayatta kalmaları makuldür. Ayrıca alımlayıcının, genelde kadın kahramanın tam herşey bitmiş gibiyken kurtulduğunu veya kahramanın genelde ölmediğini bildiği popüler kurmaca eksiklikleriyle ilgili bilgisini, alımlayıcının ilgili olasılıklarla ilgili tahmininden

Alımlayıcının, ilgili olasılıkları değerlendirmesi endişenin temeli olduğu için karşı olasılıkların bariz bir şekilde yerleştirilmesi gerekir. *Night of the Living Dead*'deki üst katta mı alt katta mı kalınacak tartışması bunu oldukça etkin bir biçimde yapar çünkü hangi tarafın daha güçlü olduğu bir yana her iki alternatifin de riskli yanları özetlenmiştir. Daha önce bahsettiğimiz gibi, *Dracula*'nın sahneye uyarlanmasındaki büyük endişe kaynağı Dracula'nın hemen kazıklanmazsa yüzyıllık bir uykuya girebileceği ve böylece peşindekileri tamamen atlatabileceği anlatıda açıkça ifade edilmiştir.

Çoğu korku kurmacasında canavarın etkisi insanlarla ilk ölümcül veya cesaret kırıcı karşılaşmalarında açıkça gösterilir. Ancak canavar karşısında insanca çabanın olasılıksızlığının bu açık kanıtı ayrıca kâşiflerin, canavarın güçleri ve özellikleriyle ve varsa eğer zayıflıklarıyla ilgili konuştukları sahnede yinelenip vurgulanır. Canavarla başa çıkma girişimlerinin çoğunun her zaman söylenen genel olasılıksızlığı korku kurmacalarındaki canavarla yüzleşmelerin çoğunu endişeli kılar. Bir korku kurmacasının enerjisinin çoğu, başarının olasılıksızlığını ve

---

kategorik olarak çıkardığımı belirtmem gerek.

İlgili olasılıklarla ilgili bu konuşma, sanırım Alfred Hitchcock'un, Hitchcock/Truffaut (N.Y.: Simon ve Schuster, 1967) içinde, alımlayıcının başarıya ulaşacak endişeyi (şokun aksine) bilmesinin önemini vurgularken bahsettiği temel hakikate örnek oluşturur. Alımlayıcının bilmesi gereken şey sahnelerin alternatif sonuçlarının olasılıkları olduğunu düşünüyorum.

Dahası yukarıda endişeyi tanımlarken bahsettiğim olasılık fikri teknik bir olasılık değildir. Okur veya seyirci için X'in olası veya olasılıksız olduğuna inanmak olasılık hesabı anlamında X'e bir derece veya değer atamak demek değildir. Alımlayıcı daha ziyade kurmacada sunulan uygun, işe yarar kanıtları göz önüne alarak X olası ise X'in yaşanması muhtemeldir veya yaşanmasını beklemek mantıklıdır, der. Ancak bu da, alımlayıcının koltuğuna oturup teknik veya teknik olmayan türde olasılıkları hesapladığı anlamına gelmez. Birbirine doğru gelen, üç adım uzakta ve seksen kilometre hızla giden iki araba görüyorum ve o anda bir kazanın olası, aslında çok olası olduğuyla ilgili bir inanç geliştiriyorum. Benzer şekilde hızar, kadın kahramanın boynundan bir santimetre uzaktayken kahraman hala girişte şimşek gibi hızlı altı ninjayla dövüşürken, bilinçli bir hesap yapmadan, kadın kahramanın, bütün olasılıklarda, dakikalarının sayılı olduğunu tahmin ediyorum.

canavarla yapılan herhangi bir yüzleşmedeki düşük şansı ortaya koymaya programlanır.

Korku kurmacalarının çoğu canavarın kötülüğünden çok insanlığın canavar karşısındaki etkinliğinin başarısını pekiştirmek için zaman harcar. Çoğu örnekte, buraya kadar insan yaşamına kasteden, insandışı olan canavarın kötü olduğu varsayılır. Bu, zamanın, bu veya şu vampirin, cadının, büyücünün, şamanın vs ifade edilemeyecek kadar korkunç olduğunu vurgulamaya harcanmaması gerektiği anlamına değil, canavarın girişimlerinin kötülüğü ve kötü ahlakının çabucak hakkından gelinebileceği anlamına gelir. Genelde canavarın ilerleyişinin durdurulamaz oluşunu kurmaya daha çok özen gösterilmelidir.

Bu, canavarın muazzam gücü veya yenilmezliğini gösteren sahneler ve olaylarla geliştirilebilir: insanları ağır darbelerle bir tarafa fırlatır ve hiçbir şey, ne tüfekler ne toplar ne de elektrik, onu durduramaz. Canavarın zaptedilemezliği alımlayıcının da canavarı yenmenin imkansızlığına dair algısını pekiştirir. Tabii ki birçok durumda canavar eninde sonunda bir zayıflık gösterir; ateşten veya haçtan korkmalıdır veya kalbine sokulan kazıklara veya atomaltı zıpkınlara hassasiyeti olmalıdır. Ancak burada bile son yüzleşme endişeli geçecekse karşı önlemin başarıyla uygulanıp uygulanmayacağı ve/ya son kertede gerçekten etkili olup olmayacağıyla ilgili bir şüphe olmalıdır. Yine eğer insanların canavara karşı gösterdiği çaba, olasılığı varsa ve hatta yüksekse, başarılı olmadığında yüzleşme endişe verici olmayacaktır.[33]

[33] Endişe tartışması boyunca film, edebiyat ve tiyatro örnekleri arasında serbestçe gezindim. Bunun görünen nedeni genel hatlarıyla bütün mecralara uygulanabilecek genel bir endişe teorisi çizmeye çalışmış olmam. Bu elbette endişeyi işleme koyarken farklı mecraların farklı kaynakları ve farklı gelenekleri olmadığı anlamına gelmez. Örneğin edebi endişe ve ilk sorunsaldan sonuncusuna kadar çıplak dışdeğerbiçim denemeleri yapan sinematik endişenin, biçimsel araçları arasında

Korku kurmacalarında endişe formülünden bir sapma da canavarla yüzleşirken alımlayıcının, şeytana karşı şefkat denebilecek bir his beslemeye başlamasıyla yaşanır. Bunun meşhur örneklerinden biri *King Kong*'un sondan bir önceki sahnesi olabilir. Empire State Binasının tepesindeki çarpışmanın kızıştığı ve Kong'un işi bitmiş gibi görünen belli bir noktada alımlayıcı, Kong'un yok edilmesinde hem üzücü hem de yanlış bir şeyler olduğunu düşünmeye başlar. Buna rağmen sahne hala endişe doludur. Ancak bu bizim endişe teorimize göre uçar gider. Çünkü sahnede Kong'un Anne'i kaçırması yanlış bulunuyorsa o zaman endişe yani kötü sonuç olan Anne'in kaçırılmasının başarıya ulaşması olasılıksızsa yaşanır (çünkü Kong makineli silahlara karşı koyamaz).

Ancak bu bariz karşı örnek ilk bakışta göründüğünden daha karmaşıktır. Bunun nedeni final sahnesi ilerledikçe çok anlaşılır bir şekilde büyük şehirdeki hayatı tam anlayamayan Kong'un, sevgili Anne'ini aynı Skull Adasındaki vahşi ormanda yaratıklardan koruduğu gibi uçaklardan korumaya çalıştığının ortaya çıkmasıdır. Keza altgeçitleri ezmeden önce Kong'un doğal ortamından düşüncesizce koparılan bir kurban olduğunu farkederiz. Yani son sahne sırasında durumla ilgili ahlakî yargılarımız filmin manipüle ettiği faktörler yüzünden değişir. Bu yüzden endişe Kong'un ölümü üzerine yaşanmıştır. Ancak bu bir karşı örnek değildir çünkü Kong'un bariz

belli farklar olduğunu düşünüyorum. Edebi endişede örneğin, endişenin genelde, bize karakterlerin ne hissettikleri ve gelecekte onları ne beklediğiyle ilgili ne düşündüklerini doğrudan, gelişmiş ve kapsamlı bir şekilde açıklamak için karakterlerin zihinlerine girerek anlatıldığını buldum. Yani karakterlerin doğrudan sunulan düşünceleri bize korkunç düşmanlarının tiksindiriciliğinin yansıra çeşitli sonuçların olasılığıyla ilgili değerlendirmeleri verir. Üstelik karakterlerin içsel eleştirileriyle ilgili bu açıklamalar edebiyatta bir eylemin ortasında detaylarıyla verilmeye devam edebilir. Ancak bir filmdeki böylesi bir endişe portresi (belki dışses anlatımı aracılığıyla), en azından aksiyon filminin baskın normları açısından, tuhaftır ve sinematik değildir.

erdemi ve haksız bir şekilde yerinden edilmesi üzerindeki vurgu vesilesiyle Kong'un öldürülmesi ahlaken yanlış olarak algılanmaya başlanır. Kong kulenin duvarlarında tırmanırken bir şeylerin yanlış gidiyor olması olasılığı hissedilir.

Şeytana sempati göstermek korku kurmacasında Shelley'nin yaratığı ve Vampir Varney'sinden Koontz'un Outsider'ına, oradan Raymond Feist'in son romanı *Faerie Tale*'deki örümcekvari figüre kadar sık sık tekrar edilen bir temadır. Endişe bir canavar varsayımıyla oluştuğunda kurmacaya odaklanmanın, bunun genelde hikâyedeki canavarın ahlakî yargılarının veya alımlayıcının canavara dair ahlakî eleştirisini, canavar lehine değiştiği sonucuna varacağından emin değilim.

Bu endişe teorisi ikna ediciyse o zaman endişenin ve korkunun sanat-duygularının birbirinden farklı olması da aynı düzeyde ikna edici demektir. Endişenin hedefi bir durum veya olaydır, korkunun hedefi bir varlık, bir canavardır. Üstelik bu alternatif sanat-duygularında bir araya getirilen eleştiri kriteri de farklılaşır. Elbette korku kurmacalarında endişeyi oluşturan durumun türü tipik olarak alımlayıcının, sayesinde korku-sanatıyla korktuğu canavarı da kapsayacaktır. Ancak endişe, söz konusu kötülüğün bir canavardan kaynaklanmadığı korku bağlamları dışında da gerçekleşebilir.

Korku kurmacalarında endişe duygusunun yöneldiği durum bir kahramanı da kapsayacaktır. Kahraman genelde bir canavar tarafından köşeye sıkıştırılmıştır. Ancak endişenin, alımlayıcının tepkisinin özdeşleşmeyle açıklandığı teorilerin yapacağı gibi insan kahramanın duygusal durumunun birebir kopyası olmadığını vurgulamak önemlidir. Korku kurmacası okuru veya seyircisinin durumla ilgili genelde karakterden daha çok malumatı olduğunu hatırlayarak bunu zaten görebiliriz. Örneğin bir karakter, canavarın orada olduğunu veya hatta var olduğunu bile bilmeden takip ediliyor olabilir. Bu tür durumlarda alımlayıcı-

nın, karakterin duygusal durumuyla özdeşleşmesi söz konusu olamaz çünkü karakterin korkmak için bir nedeni yoktur.

Üstelik alımlayıcının endişesi açısından bu durumlar karakterin, canavarın orada olduğunu veya var olduğunu bildiği türden durumlardan farklı değildir. Bu yüzden önceki durumlarda alımlayıcının özdeşleştiğini varsaymaya gerek yoksa diğer durumlar için de böyle bir varsayım zorunluluğu yok demektir. Benzer şekilde karakterin, bir canavarla yüzleştiğinde endişeye düşmek için zamanı olmadığı varsayılabilir, canıyekten inandığı bir kaçma eylemine girmesi gerekir. Bunu yapmayıp donup kalması, başka etkilere yer bırakmayacak kadar korkmuş olması olasılığını gösterir.

Yaptığım biraz spekülatif olsa da karakterlerin ve alımlayıcının duygusal durumlarının birbirinden farklı olması zorunluluğu sabittir çünkü alımlayıcının endişe duygusu, durumla ilgili *düşünce*sinden ama karakterin duygusu tehlikede olduğuna *inanc*ından kaynaklanır ki bu inanç alımlayıcı tarafından sergilenen farklı davranışı da açıklar.

Korku ve endişenin sanat-duyguları ayrı olsa da kolayca birleştirilebilirler. Ve korkuyla rastgele bir tanışıklık bile sık sık birarada olduklarını gösterir. Bu iki etki korku kurmacalarında yanyana olabilir ve her anlatı düzeyinde birlikte planlanmış bir etki yaratmak için iş görebilirler. Endişe buna ek olarak daha önceden korku anlatısının en kendine has özelliklerinden biri sayılan şeyde, yani keşifte (ve ikinci bir keşif olarak doğrulamada) de kritik bir rol oynar. Bir korku anlatısındaki canavarın keşfi sürecinin kendisi yüksek endişenin nesnesi olabilir.

Önceki bölümde ifşaat dramasının korku türünde tamamen hayati olmasına gerek olmasa da daimi bir cazibe kaynağı olduğunu iddia etmiştim. Canavarın keşfi veya kapanışı korku kurmacalarında genelde özel bir müzikle sunulur. Tam

ifşaatın önüne sık sık engeller koyulur: ya başta karakterlerin canavarın varlığı veya doğasıyla ilgili hiçbir fikri yoktur ya da ne karakterlerin ne de alımlayıcının vardır. Canavarın keşfedilip edilmeyeceği genelde endişe kaynağına dönüşür; canavar keşfedilmedikçe alımlayıcı kötülüğün serpilmese bile büyük olasılıkla var olmaya devam edeceğini anlar. Ve alımlayıcının, anlaşmazlıkların kaynağının bir canavar veya şeytan olduğunu kesinkes bilmediği bu örneklerde bile kurmacanın kendisi sorunun korkunç bir çeşit kötülükten kaynaklanmasını olası kıldığı ve bu olası kötü alternatif sonunda ifşa olana kadar gerilim arttığı için endişe elde edilebilir. Dolayısıyla korku olmayan endişe hikâyeleri de endişe olmayan korku hikâyeleri de olabildiği için ayrı şeyler olmalarına rağmen endişe ve korkunun doğal ama zorunsuz bir akrabalıkları vardır.[34]

FANTASTİK

"Fantastik" Tzvetan Todorov'un aynı isimli kitabında tanımladığı bir türdür.[35] Temel özelliği olan "fantastik tereddüt", öncelikle bir olay örgüsü konusu olduğu için bu bölümdeki tartışmada buna da yer verdim. Ancak daha sonra aydınlığa kavuşacak nedenlerle fantastik olay örgüsünün, tanımladığım anlamıyla korku örneği olmadığını söylemek istiyorum. Örneğin Thomas Mann'in "The Wardrobe"u, Richard O'Brien'ın *Evil*'ına benzer yeni ucuz romanlar, korku hikâyesinden ziyade fantastik hikaye örnekleridir.

Her ne kadar korku türüyle yakın akraba olsa ve belli korku olay örgüsü biçimleriyle yakın ilişkileri olsa da fantas-

[34] Yukarıda genel hatlarıyla verilen endişe analizi ve savunmasının daha detaylı bir açıklaması için bkz. bana ait olan "Toward a Theory of Film Suspense".

[35] Tzvetan Todorov, *The Fantastic* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1975).

tik kendi başına bir türdür. Dolayısıyla saf bir fantastik olay örgüsü, korku anlatısı örneği değilse bile fantastik üzerinde düşünmek, birçok korku hikâyesi ve filminin önemli özelliklerini ortaya koyacaktır.

Todorov'un fantastiğine verilebilecek en tanınmış ve paradigmatik örnek Henry James'in "The Turn of the Screw" hikayesidir. Genelde hemfikir olunduğu gibi bu hikâye okurun, hikâyenin sonunda evin gerçekten perili mi olduğu yoksa beliren hayaletlerin mürebbiyenin histerik hayal gücünden mi kaynaklandığını tam olarak anlayamadığı bir şekilde anlatılmıştır. Yani kitap iki alternatif okumayı destekler: doğaüstü ve doğal; ikincisi hikâyedeki anormal olayları psikolojik olarak açıklarken ilki bu olayları gerçek olarak alır. Cin okur bu iki yorumun da nihai olmadığını farkeder ve dolayısıyla bocalayıp tereddüt eder. Todorov'a göre bu doğaüstü ve doğal açıklamalar arasında bocalayarak tereddüt etme, fantastiğin alâmetifarikasıdır.

Bu açıdan fantastik benim kavramsallaştırdığım korkunun bir alt türü değildir. Çünkü açıklamamda korkuyu, bilim tarafından doğal olarak konumlandırılamayan canavarların varlığıyla tanımlamıştım. Yani benim korku hikâyesi dediğim eserlerde okur/seyirci ve/ya karakterler bildiğimiz kadarıyla bilimin pusulasına meydan okuyan doğaüstü bir varlığın var olduğunu ve bütün sorunlara onun neden olduğunu er ya da geç kabul eder.[36]

Dolayısıyla fantastik, doğal ve doğaüstü açıklamalar arasında gidip gelen bir salınımla tanımlanırken korku, belli

[36] Todorov'un açıklamasından saptığım bir nokta bir açıklamayı, doğaüstü varlıklara başvurduğu *kadar* bilim-kurgu varlıklarının kullanımına da başvuruluyorsa doğaüstü (en azından doğal olmayan) saymamdır. Bu, bilim-kurgudaki canavarların genelde korku hikâyelerindekinden farklı olmadığı kanaatimle orantılıdır. Bu içgörüyü sürdürmek için, eğer bir içgörüyse, bilim tarafından doğal bir açıklaması olduğu onaylanmayan canavarların varolduğuna bağlı her açıklamayı kabul ederim.

bir noktada sıradan bilimsel açıklamaların doğaüstü (veya bilim-kurgu) açıklama lehine bir kenara bırakılmasını gerektirir.

Fantastik, korkudan ayrı olsa da tamamen yabancısı değildir. Doğaüstü ve doğal açıklamalar arasındaki oyun, birçok korku olay örgüsünde kritik bir rol oynar. Örneğin karmaşık keşif olay örgüsünde okur kadar karakterler de o olay örgüsündeki keşif ve doğrulama kısımlarıyla doğaüstü ve doğal açıklamalar arasında tercih yapmak durumunda kalabilir. Korku olay örgüleri genelde fantastikteki uygulamalar gibi, son yaşanan bütün rahatsızlıkların ardındaki nedenin, doğaüstü bir varlık *olduğu* bilgisinin, keşfine kadar karakter ve alımlayıcıdan sakınılmasıyla açılır. Yani başka bir deyişle birçok korku hikâyesi fantastik anlatılar olarak başlar ancak canavarın varlığı ifşa edilip okur bilgilendirildiği anda korkuya döner. Dolayısıyla korku ve fantastik arasındaki bu bariz ilişki yüzünden Todorov'un, fantastiğin belli korku anlatısı özellikleriyle ilişkili olduğunu söyleyen tezlerini incelemek faydalı olacaktır.

Todorov fantastiği biçimsel olarak üç özellikle tanımlar:

> İlki metnin, okuru, karakterlerin dünyasına, içinde gerçek insanların yaşadığı bir yer gibi bakmaya ve tasvir edilen olayların açıklamasının doğal mı, doğaüstü mü olduğu konusunda tereddüt etmeye zorlamasıdır. İkinci olarak, bir karakter tarafından da yaşanabilen tereddüt, sunulurken eserin temalarından birine dönüşür. Naif bir okumada gerçek okur kendisini karakterle özdeşleştirir. Üçüncüsü, okur metne karşı belli bir tavır takınmak zorundadır: "şairane" yorumlar kadar alegorik yorumları da reddetmelidir. Bu üç zorunluluğun değerleri eşit değildir. Birinci ve üçüncüsü

aslında bu türü oluşturur; ikincisi karşılanmayabilir.[37]

İkinci koşul opsiyonel ve üçüncü koşul olumsuz olduğu için yukarıda alıntılanan ilk tutum bize türün olumlu özünü verir: hikâyedeki olayların, doğal veya doğaüstü olarak iki yoruma müsait olması ve bu yorumlardan hiçbirinin diğerini kesinkes safdışı bırakmaması. Yani hikâyedeki olaylar bu alternatif açıklamalar bağlamında okur için muğlak kalmaya devam eder.Örneğin hikâyedeki olaylar korkutucu olsa da ya anlatının kendisi yüzünden ya ortada bir çeşit hile olabileceğinden (ev perili gibidir ama gece sesleri, mirasçının akıl sağlığının yerinde olmadığını gösteren bir belge almak için akrabalar tarafından düzenlenmiştir) ya da hikâyenin aktarıcısı dengesiz olduğundan olayları doğaüstü diyarına yormayı reddedebiliriz. Ve bu olasılıklar hikâyede açık bırakıldığı için okur doğaüstü yorumda karar kılamaz. Okur daha ziyade doğal ve doğaüstü açıklamalar arasındaki kararını erteler.

Shirley Jackson'ın *The Haunting of Hill House* adlı romanı Todorov'un teorize ettiği haliyle tam bir saf fantastik örneğidir. Dr. John Montague, çok uzun zamandır perili olduğu düşünülen bir yer olan Hill House'u soruşturmak için bir ekip toplar. Hikâye boyunca ortada doğaüstü şeyler olup bittiği olasılığını yükselten tuhaf olaylar yaşanır. Ancak metin aslında bu olayların doğal olarak açıklanabileceği ihtimalini dışarıda bırakmaz, kısmen araştırmacılar hiçbir zaman oturup olayları, bu anomalilerin olası kaynaklarıyla ilgili kesin bir yargıya varacak şekilde gözden geçirmez.

Hikâyenin sonunu getiren olaylar Eleanor Vance'in çevresinde döner. Kendisi tehlikeden uzakta yaşayıp, nefret ettiği ailesi dışında hayat deneyimi olmayan geçkin bir kadındır,

[37] Todorov, *The Fantastic 33*.

ayrıca kendi kendine acı çekmeye meyillidir. Hafife alınma veya verilen sözlerin tutulmaması gibi durumlarda oldukça kıskanç ve kindar olabilir. Dokuzuncu bölümden itibaren içine kapanır ve başka kimsenin duymadığı sesler duymaya başlar.

Ev, kadını destekleri çürümüş bir merdivenden çıkmaya davet ediyor gibidir. Okur, evin, Eleanor'un, geçmişteki meşum olayları, on yıllar önce evin çevresinde yaşanmış dikkat çekici bir intiharı anımsamasına neden olup olmadığını merak eder. Eleanor sonunda, en iyisinin Eleanor'u evine göndermek olduğunu düşünen diğer psişik araştırmacılar tarafından kurtarılır. Eleanor'un davranışlarıyla bariz şekilde sarsılmışlardır ve açıkça bunun tehlikeli olduğunu düşünmektedirler. Ancak Eleanor'un bedeninin ele geçirildiğine dair şüphemizi hemen doğrulamazlar ve davranışları bize, Eleanor'un kendine zarar verecek derecede kaçık olduğuna inandıklarını düşündürtür.

Eleanor arabasıyla uzaklaşırken Hill House'ta daha önce yaşanan bir ölümü hatırlatacak bir şekilde devasa bir ağaca çarpar. Bu olayla birlikte araştırma ekibi Hill House vakasını bırakır ve kitap biter.

Elbette evin, Eleanor'u ele geçirip meşum geçmişini canlandırmaya zorladığıyla ilgili güçlü bir kanı vardır ve bu konu gerçekten de perili ev türünün *done*lerinden biridir. Ancak bu olasılıkta Eleanor'un zihinsel olarak dengesiz olduğunu hesaba katılmaz. Kendisi, doğaüstü bir şeyin canlanmasından bile önce ağır bir "ait olma" ve sevilme arzusu duyuyordur. Bu açıdan engellendiğini hissettiğinde Hill Side'a ait olduğunu hissederek reddettiği şeyle ilgili kendini yatıştırır. Eleanor'un durumu, kendi gözünden uzun uzun anlatıldığı için deneyimsiz Eleanor'un, çalışma arkadaşlarıyla ilgili yargılarının gerçek mi hayali mi olduğunu bilmeyiz. Ancak Eleanor'un duygusal

bir sorunu olduğu ortadadır, bu yüzden kendi tutum ve arzularını Theodora gibi başkalarına yansıtma olasılığı okuma boyunca hazırda olmalıdır.

Romanın sonunda doğaüstü hile oyununun en dramatik örnekleri gerçekleştiğinde durum yine Eleanor'un bakış açısından anlatılır. Eleanor takıntılıdır ve ya ele geçirildiğine ya da deli olduğuna karar verilemeyecek kadar durumdan kopuktur. Üşütüp üşütmediğini veya evin onu kontrolüne alıp almadığını söyleyemeyiz. Bunun Jackson'ın stratejisi olduğunu düşünüyorum ama anlatıda asıl eksik olan, grubun kalanının bu iki "ele geçirme" sahnesini nasıl ele aldığıdır. Yani olan bitenle ilgili doğaüstü açıklamayı tercih etmeye eğilim göstersek de "dışarıdan" bakan bir çift gözün daha bir çeşit usavurma tartışmasıyla bunu pekiştirmesini isteriz. Bu yabancı gözlemci doğaüstü açıklama bağlamında dengeyi kuracak bir ipucu olabilecek farklı, şimdiye kadar bahsi geçmeyen küçük bir davranışı veya durumu yakalamış olabilir. Hikâye bunu bize hiçbir zaman vermez ancak bu da doğaüstü hipotezi gönül rahatlığıyla benimsememizi zorlaştırır. Fantastik kipteki birçok hikâye gibi *The Haunting of Hill House* da doğaüstü açıklamayı cazipleştirir ve hatta belki hafif de olsa o uca daha çok şans verir. Ancak bütünüyle ikna olarak vicdanımız rahat bir şekilde kabul etmemize engel olmak için durum muğlak bırakılır.

Le Fanu'nun "Green Tea" adlı öyküsü bu normdan ilginç bir şekilde sapmaya örnektir. Le Fanu, küçük, siyah, habis maymunlar tarafından işkence gördüğüne inanan Peder Jennings adlı bir vaizin intiharını anlatır. Hikâye metafiziksel ilaç adını verdiği üründe uzmanlaşan Dr. Hesselius'un notları ve mektuplarından oluşur. Hikâye devam ederken maymunlarla ilgili doğaüstü bir açıklama en az anıştırılandır; Dr. Hesselius, Jennings'in kitaplığında Swedenborg'un eserleri üzerinde

çalışırken birleşik ruhlar öğretisinden haberdar oluruz. Bu öğreti, korkunç ve zalim hırsları temsil eden hayvanların biçimlerini alan, insan ruhuna ilişen ve "varlıkları bir adamla böyle birleşti" ifadesini bilseler (bu birleşik ruhlar) onu öldürmek üzere onunla konuşacak yaratıklarla ilgili bir varsayımdır. Bu tanım elbette daha sonra Jennings'i sıkıştıran ve sadece Jennings'in görebildiği maymuna tam uyuyordur.

Ancak hikâye nihayetinde bu açıklamayı doğrulamaz. Bunun yerine Hesselius'un, bir mektubunda Jennings'in yeşil çay içtiği için halüsinasyon gördüğünü söylediğine şahit oluruz. Bu, daha ziyade Hesselius'un, beynin bedeni bir çeşit sinir sıvısıyla kontrol ettiği ve Hesselius'un aşırı kullanım saydığı düzenli yeşil çay kullanımının bu sıvıyı bir şekilde kirlettiği ve bunun da beynin iç gözünü altüst ettiği gibi tuhaf düşüncesiyle bağlantılıdır. Bu sorun buzlu kolonya uygulamasıyla kolayca tedavi edilebilir. Ne yazık ki Hesselius, Jennings ölmeden önce bu tedaviyi uygulama şansı bulamaz ancak bulsaydı vaizi tedavi edebileceğinden emindir.

Ancak hikâye doğal açıklamalarla sona erse de buna inanmaya pek yanaşmayız. Sinir sıvıları ve buzlu kolonya konuşmaları oldukça sorunlu bir beynin ürünleri gibi görünür. Ancak daha da önemlisi Le Fanu, Hesselius'a tuzak kurmuş gibidir. Hesselius, Jennings'e tedavi uygulamadığını itiraf eder ve Jennings'i tıbbi olarak muayene edip etmediği bile belli değildir. En iyi ihtimalle Jennings'in hikâyesini duymuştur ve öyle görünüyor ki hikâyenin tamamını bildiğinden bile emin değildir. Bu bağlamda Hesselius kendine fazla güvenir. Buna, hipotezin aşırı yapmacıklığını da ekleyince kimse bu kurmacanın sonundaki doğal açıklamaları kolayca kabul edemez. Kurmacadaki vahşi maymunun "birleşik ruh" olma olasılığını merak etmeye devam ederiz.

Fantastik hikâyelerin çoğu bir yandan doğal bir açıklamaya geri dönebilmek için hakkında laklak edebilecek açık bir

kapı bırakmadan önce doğaüstü açıklama olasılığına yatırım yaparak başlar; "Green Tea"de, Le Fanu doğal açıklamayı, açık doğaüstü açıklama kapısını korkunç bir vaziyette bırakarak, büyük tantanayla, belki de aslında çok fazla tantanayla verir.[38]

Todorov'un ifadelerini kullanmasa da Douglas Gifford, James Hogg'un *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* romanını fantastik başlığı altında yorumlar. Gifford şöyle der:

> Romanın *bölümleri* (üçü şöyle: Editörün Hikayesi, Günahkârın Anıları ve İtirafları ve sondaki Editörün Yorumları) ve bu bölümlerde karakter ve olayların düzeni, doğaüstü/öznel deneyime karşı toplam bir rasyonel/nesnel deneyim kalıbına uyacak şekilde tasarlanır. Bu, toptan bir ayrım değildir ancak geniş kapsamlı düşünülürse birinci bölümde okur *ile* yazarın rasyonel algısının, yaşanan olaylara mantıklı bir açıklama getirmek için uğraştığı iddia edilebilirken ikinci bölümde okur geçici olsa da kendine doğaüstü olayların öznel bir açıklamasıyla coşkuya kapılma izni vermeye eğilim gösterir. Üçüncü bölüm her iki taraftan gelen yeni kanıtlarla iki iddianın da üzerinde düşünüldüğü ve sonunda her ikisinin de nihai çözüme veya karara bağlanmadığı bölümdür. [39]

Hogg'un romanı öldürdükleri arasında erkek kardeşi, annesi, taciz ettiği bir kız ve sonunda da kendisi olan, bu arada

---

[38] Buradaki "açık kapı" fikri hayalet hikâyelerinin mekaniğini tasvir ederken "Doğal bir açıklama için açık kapı bırakmak her zaman kusur değildir ama ben olsam açık kapıyı pek kullanılamayacak kadar dar bırakırdım" diyen M.R. James'ten alıntıdır. *Ghosts and Marvels* adlı antolojisine yazdığı önsöze bakınız. Bir hayalet hikayesinin aksine fantastik bir kurmacada açık doğal kapısının doğal bir açıklama numarası çekecek kadar geniş olması gerektiği barizdir.

[39] Douglas Gifford, *James Hogg* (Edinburgh: The Ramsay Head Press, 1976), s. 145.

da babasının (öyle sandığı) ölümünü hızlandıran, bir adamın, Robert Wringhim'in deneyimlerinden oluşur. Wringhim'in eylemlerini iki şekilde anlayabiliriz, ya şeytanî ikizinin etkisi altındadır ya da dini fanatizmi ve daha sonra bütün hatalarını üstüne atabileceği habis bir şeytanın varlığının hayalini kurmasına neden olan cerahat toplamış küskünlükleri yüzünden böyle davranıyordur.

Anlatı, hikâyeyi iki kez anlatarak bu iki yorumu dengede tutar. İlkinde kurmaca editör bize, muhik günahkârın kariyerini, bazı tuhaf olaylardan bahsetse de genel hatlarıyla makul, doğal bir hikâye gibi okunabilecek şekilde özetler (artık belli noktalarda karakterlerin bazılarının algısal bir yanılsama sorunu yaşadıklarına dair olasılığı mümkün kılar). [40]

Kitabın sonraki bölümü, muhik günahkârın bakış açısından anlatılır; bariz bir şekilde kendini kandıran bir anlatıcının psikolojik gereksinimleriyle çarpıtılmış olduğunu vurgulu bir şekilde göstererek önceki açıklamadan ayrılır. Örneğin, Wringhim, ikinci kez anlatılan olaylardaki rolünü, ilk açıklamadanikinden daha kahramanvari şekilde aktarır. Üstelik doğaüstü yorumlamanın en detaylı hali bu bölümde verildiği için anlatıcının, varlığın görünüşünü artan bir dengesizlikle vermesi, açıklamasını tereddütsüz kabul etmemize engel olur çünkü bütün bunlar, Robert Wringhim'in işlediği suçları reddetmek için kendi çıkarına kullandığı bir yöntem, delice fantaziler olabilir. [41]

Son bölümde bir taraf öbürüne ağır basmadan terazinin iki tarafındaki kanıtlar çoğalır. Bu sayfalardaki kurmaca edi-

[40] Gifford'un bu optik yanılgılarla ilgili açıklaması için bkz. *James Hogg,* ss. 149–51.

[41] "Muhik günahkâr" ifadesi burada kasten muğlâk olabilir. Bir yanda Wringhim'in takip ettiği dini doktrine gönderide bulunur, mesela, kaderinde seçilmek olan kullar muhik günahkârlardır (günahlarına rağmen kurtarılacak olanlardır). Diğer yanda ise, doğal yorumlama altında, Wringhim'in *şeytanî ikiz* figürüne yansıtması, kendisine karşı oluşturulabilecek bütün suçlamalar karşısında Wringhim'i haklı çıkaracaktır (örneğin, kendi kendini haklı çıkarma).

tör, Robert Wringhim'le ilgili sözlerini şöyle bitirir: "Kısacası onu ya yalnızca dünyanın en büyük ahmağı olarak değil, insan formuna hapsedilmiş dünyanın en zavallı adamı olarak anlamalıyız ya da aşırı dindardı, durmadan, deliliğinin zirvesine varana kadar, bunca zamandır tasvir ettiği nesnenin kendisi olduğuna inanana kadar, kafasında çarpıttığı bir yaratıktan bahsetti." Yani muhik günahkâr doğaüstü yorumda, dünyanın en büyük ahmağı ve en zavallısıdır çünkü alt-benlik figürü gerçekse eğer bunun bir şeytan ve apaçık entrikaların çöküşü olduğunu ancak bir gerizekalı göremez. Veya alternatif olarak, Robert delidir ve itirafı da uydurmadır. Metin hangi seçeneğin daha uygun olduğunu söylemeyi reddeder ve okur ertelenmiş bir yargıyla baş başa kalır.

Hakiki fantastik, okurun anlatı boyunca doğal ve doğaüstü açıklamalar arasında tereddütte kaldığı ve hikâyenin sonunda, birbirine rakip yorumlardan hiçbirinin tartışmasız üstünlüğüne karar veremediği hikâyelerden oluşur. Elbette birçok hikâye salt hakiki fantastiğe örnek olmaz, yalnızca genelde anlatının sonuna doğru, nihayet bir yorumun, rakibini pistten çıkardığı noktaya kadar doğal ve doğaüstü arasındaki tereddüttü sürdürür. Bu da, tabii ki iki alternatifli hikâye olasılığını doğurur: fantastik damarda başlayan ama anlatılan anormal olaylar için doğal açıklamayı seçenler ve yine fantastik bir damarda başlayan ve sonunda, olayların kaynağı olarak doğaüstü açıklamayı seçenler. Todorov birinci olay örgüsü türünü "fantastik-olağanüstü" [fantastic-uncanny], ikincisini "fantastik-harika" [fantastic-marvelous] olarak adlandırır.[42] Bu olay örgüleri saf fantastik türünü sınırladığı söylenebilecek türleri temsil eder.

Conan Doyle'un *The Hound of the Baskervilles* adlı gizem romanı fantastik-olağanüstü olay örgüsü türünün örneğidir.

[42] Todorov, *The Fantastic*, s. 44.

Antik bir lanet bağlamında işlenen cinayetlerin aslında bir insan komplosu ürünü olduğu, eşsiz Sherlock Holmes tarafından ortaya çıkarılır. Yani Holmes vakayı, sonunda galip çıkan doğal açıklamayla çözer. Öte yandan bu bölümde tartışılan korku olay örgülerinin çoğu fantastik-harika kategorisine girer: okur, genelde karakterlerle birlikte, vahşi köpekler ve kurtadamlar arasındaki gibi doğal ve doğaüstü açıklamalar arasında, doğal açıklamalar tükenene kadar, canavarın varlığı keşfedilip doğrulanana kadar sendeler.

Tabii ki bu tür korku hikâyeleri aslında bir fantastik-harika alt kategorisidir. Ancak fantastik-harika kipindeki bütün hikâyelerde durum aynı değildir. Çünkü benim korku görüşüme göre, sonunda var olduğu öğrenilen doğaüstü veya bilim-kurgu canavarı korkunç ve tiksindirici olmak zorundadır. Ancak fantastik-harika, harika varlık korkutucu olsun ya da olmasın aynı düzeyde amacına ulaşmış olur. Örneğin, sonunda var olduğu öğrenilen harika varlık, iyiliksever bir melek çıkabilir.

İster hikâye boyunca bir bütün olarak (saf fantastik) isterse sadece bazı alt bölümlerde olsun (örneğin fantastik-harika) fantastik üretmenin esprisi, kanıtları mümkün olduğunca belirsiz bırakmaktır. Bu belirsizlik hikâyenin dokusuna işlemelidir. Yani anlatı, bilgi akışını, alternatif hipotezlerin ilerleyip sürdürülebileceği veya en azından, ikisinin de ilerleyip hiçbirinin keşif anına kadar telafi edilemez derecede baltalanmayacağı şekilde sağlamak zorundadır. Saf fantastikte, elbette seçeneklerin hiçbiri tatmin edici şekilde elenmez.

Bunu yapmanın bir yolu doğaüstü hipotezinin kanıtlarını, akıl sağlığı sorgulanan karakterlerle (veya başka bir nedenle güvenilmez olan karakterlerle) aktarılmasıdır. Dolayısıyla anlatının bir kısmı, karakterin ister "içerisinden" ister "dışarısından" gelerek verdiği bilgileri muğlâk kılan eylem

veya gözlemleri barındıracaktır.

Todorov'un vurguladığı gibi bu, cümle düzeyinde, kanıtların, epistemik olarak zayıf önermesel tutumlarla anlatılmasıyla da yapılabilir. Todorov bu örneği Gerard de Nerval'in *Aurelia*'sından rastgele seçer:

> Tanıdık bir eve gidiyorum *gibi geliyordu bana*… Marguerite diye seslendiğim ve çocukluğumdan beri tanıyormuşum gibi gelen yaşlı bir hizmetçi bana … dedi. Dünyayı ikiye ayıran bir uçuruma düştüğümü *sandım*. Erimiş bir metal seliyle acısız bir şekilde sürüklendiğimi *hissettim*. *İçimden bir his* bu dalgaların molekül halindeki canlı ruhlardan oluştuğunu söylüyordu. [43]

Yani buradaki, gibi gelmek, hissetmek, sanmak'lı dil, yukarıda varsayımsal şekilde ifade edilen durumları gerçek olarak okumamıza izin vermez. Dolayısıyla olay örgüsünü geliştirmek için bu tip bir dilin kullanımında yazar, doğal olarak açıklanabilecek olayların olasılığını başlatabilir. Aynı zamanda bu bariz bildiriler sınırsızca dayatılamaz çünkü iddia edilen durumların sağladığı çıkarımı mantıken garanti altına almayan psikolojik durumlar bağlamında önerilmişlerdir. [44]

Bu dil tercihi, o halde, yalnızca saf fantastik uygulamalarında değil; yazarın, okurun, belki de olay örgüsünün açılış kısmında, canavarın doğal şekilde mi yoksa doğaüstü şekilde mi açıklanacağı üzerine tereddüt etmesini istediği fantastik-harika alt-kategorisindeki korku anlatılarında da özellikle

---

[43] Alıntılandığı yer, Todorov, *The Fantastic,* s. 38. İtalikler Todorov'a ait.

[44] Yani bu örnekler, filozofların gönderisel olarak opak bağlamlar diye adlandırdığı şeylerdir. "JFK'nin boyunun 2.50 cm olduğuna inanıyorum" cümlesinden "JFK'nin boyu 2.50 cm'dir" çıkarımı yapılamaz. Bu, Todorov'un değerlendirdiği önerme tutumlarıyla başlayan, hislerimizi ve düşündüklerimizi anlattığımız cümlelerin bir özelliğidir.

stratejik olacaktır. Zayıf kipler ve varsayımsal yapıların yanı sıra "belki" ve "muhtemelen" gibi başka nitelendiricilerin kullanımı, yazarın, doğaüstünün var olduğunu tam olarak doğrulamadan ima edebilmesini sağlar.

Şimdiye dek Todorov'u izleyerek, tartışmamı edebiyatla sınırladım. Ancak Todorov'un gözlemlerinin bazıları çeşitli yöntemlerle sinema tartışmalarına da taşınabilir. Bu iddia başta şüphe uyandırabilir. Belki de James'in "The Turn of the Screw" hikayesi, Jack Clayton'ın 1961 tarihli *The Innocents* uyarlaması mükemmel örnekleridir ancak bu tür filmler de nadirdir. Ancak sinemada fantastik-olağanüstü ve fantastik-harikaya birçok örnek bulunabilir; bizim amacımız bağlamında, korku filmlerinde sayısız fantastik-olağanüstü türü örneği geçer.

Sinemanın saf fantastikle ilgili bu denli az örnek verebilmesinin bir nedeni mecranın fotoğrafik temeliyle ilgili olmalı. Yani doğaüstü faktör bir kez gösterildiğinde o iş bitmiştir; var olmasıyla ilgili başka bir soru sorulmaz. Çünkü normal seyirci kurmacada sinematografik imgeyi, canavarın var olduğunun işareti olarak alacaktır. Ancak bu, film yapımcısının, filmde gösterilen bilgiyi, en az yukarıda kabaca ele alınan dilsel araçlar kadar yetkin bir şekilde muğlak kılabileceği sayısız sinematik aygıt ve gelenek olduğu gerçeğini ıskalamak olur.

Bir filmin olay örgüsü, elbette bir karakteri dengesiz gösterip onun bakış açısından çekilen sahnelerin güvenilmez olduğunu düşündürtebilir Ve bu da sahneleri, seyircinin (veya karakterin) gördüğü şeyden emin olamayacağı şekilde görsel olarak belirsiz kılarak arttırılabilir. *The Innocents*'ta dadının bakış açısıyla verilen bazı "hayaletler" sahneleri, gördüğümüz şeyle ilgili kesinliğimizi eritip yorumlama için yeni alanlar açan, özellikle de dadının halihazırdaki psikolojik olduğu şüphesi uyandıran davranışlarını düşününce, bir şekilde aşırı ışıklı [overexposed] geniş planlardır.

Aslında bir korku filminde, ekranda bize gösterilenlerin çoğu, dengesiz bir karakterin bakış açısıyla bize iletilmediğinde bile böyle şekillendirilmiş olabilir ama yine de bize, bunları, doğaüstü hilelerinin belirleyici kanıtı olarak kabul edip etmeme konusunda duraksama yaşatabilirler. Örneğin farazi canavar genelde ekran dışındadır. Var olduğundan şüpheleniriz ancak epistemik temelimiz burada salt çıkarımsaldır.

Mesela fantastik-harika kipinde tereddüdü tetikleyen bir karmaşık keşif olay örgüsü örneği olan *Cat People*'da İrena, Alice'i takip ederken sahne dönüşümlü planlarla insan formundaki İrena'dan Alice'e geçer. Alice'in planlarını görünce başta İrena'nın topuklu ayakkabılarının kaldırımda çıkardığı sesi duyarız. Ancak belli bir noktada topukluların sesi kesilir ki bu da bizi İrena'nın az önce bir pantere dönüşmüş olabileceğiyle ilgili uyarır. Pantere dönüştüğünü bilmeyiz; dönüşümü görmedik; bu çıkarımı biz yaparız. Ancak çıkarımımız gelecek yeni bir kanıtla kolayca söndürülebilir. Buradaki sinematik anlatım aracı, kurmaca ve *asenkron* ses, bizi doğaüstü açıklamaya çağıran ve hatta bize bunu satacak bir şekilde uygulanmıştır ancak araçların parçalı yapısı ayrıca tedbirli bir kuşkuculuğu da elden bırakmamızı sağlamıştır.

Benzer şekilde, pençe izi gibi görünen şeylerin topuklu ayakkabı izi gibi görünen şeylere döndüğünü görünce bunun İrena'nın dönüşümünün kanıtı olduğu çıkarımını yaparız ancak bir yandan da bunun, dönüşümü kendi gözlerimizle gördüğümüz bir sahne kadar bağlayıcı olmadığının da farkındayızdır. Aslında çoğu seyircinin burada, kendisiyle oynandığını; İrena'nın, dönüşümü doğrudan görmekten çok daha zayıf, tartışmalı epistemik bir teminatla bir şekil-değiştiren olduğu yorumundan yana teşvik edildiğimizi anladığından şüpheliyim. Keza bunun ideal olarak seyircinin, doğaüstü ve doğal arasındaki konuda, o kedigili sonunda, gerçek anlamda

ekranda görme beklentimizin karşılanıp karşılanmayacağı açısından karara bağlanacağını anladığını düşünüyorum.

Cat People, doğaüstünün etrafta başıboş geziyor olması ve o sırada var olduğuna dair kanıtların artmasıyla ilgili, *kesinliğimizi* eritecek bir sinematik araç ve gelenek repertuarına sahip bir filmdir. Filmdeki her şey İrena'nın bir şekil-değiştiren olma olasılığına işaret eder ancak filmin sonunda bu görüş tereddütsüz benimsenemez. İrena, Alice'i gizlice takip ettikten sonra kamera ölü koyunlara geçince İrena'nın onların bağırsaklarını deştiği çıkarımını yaparız. Ancak bu da yine bir çıkarımdır, hiçbir şeye gözümüzle tanık olmamışızdır. Daha ziyade sinemadaki, kurmaca aracılığıyla, *Cat People* gibi filmlerde, alımlayıcıyı çıkarımlarla meşgul edebilen görsel anlatım potansiyeli, alımlayıcıyı filmin kurmacasının sunduğu şeyle ilgili kararsız kılmak için aşırı şekilde sömürülmüştür. Daha sade bir şekilde söylersek, *Cat People* gibi bir film, ideal olarak, kedi yaratığın varlığının çıkarımı için alımlayıcının dikkatine seslenirken bir yandan da yine ideal olarak, tahminlerimizin görgü tanıklığından daha azına dayandığı gerçeğine karşı bizi duyarlı yapan bir kurmaca tekniğini kullanır. [45]

[45] Bu bölümde "görgü tanıklığı kesinliği"nden bahsederken aklımdaki Descartes'ın aradığı türden bir kesinlik değildi. Ondan ziyade "arka bahçedeki işçileri görüyorum" dediğim zaman ortaya koyduğum türden bir görgü tanıklığı kesinliğinden bahsediyorum. Gündelik söylemde, belli kriterler karşılandığı takdirde bu tanıklık gözleminden emin olabilirim, Descartes için bile olsa, şeytanî bir düzenbazın neden olduğu yanılsamalardan etkilenmediğim konusunda kati olamam. Bu kesinlik çeşitleri, nesneleri, onları kavrayacak zamanım olduğu ve onları tanımlamak üzere olmamın yana sıra, algımı köstekleyecek bir fiziksel veya psikolojik rahatsızlığım olmadığını şerh düşerek, net, engellenmemiş bir şekilde algılamamı gerektirir. Gündelik hayatımızda değiş tokuş ettiğimiz tanıklık kesinliği bu türdendir. Görgü tanıklığı kesinliği ölçütü gündelik dile gömülüdür ve mahkeme tanıklığı gibi özellikle bazı durumlarda ön plana çıkar. Benim tezim sinemada, film yapımcılarının görgü tanıklığı kesinliğiyle ilgili gündelik sezgilerimizi ve biraz da hukuk önünde görgü tanıklığı yapmanın ne olduğuna dair gayri resmi fikrimizi, doğaüstü varlık ve olayların temsilinin, görgü tanıklığı ölçütlerini karşılayamayacak kadar sorunsallaştıran hem görsel hem işitsel sinematik anlatıya başvurarak "fantastik tereddüt" oluşturmak için sömürebildiğidir.

Başka bir örneğe bakarsak, İrena'nın homurdandığını sandığımız zaman kareye, sesin aslında başka bir yerden gelmiş olabileceğini düşünmemiz için bir otobüs girer. Bir homurdanma duyduğumuzdan eminizdir ancak örneğin mahkemede tanıklık etme durumunda kalsak algımızın zorlandığını fark ederiz.

Benzer şekilde, Alice yüzme havuzunda sıkıştırıldığında İrena'yı hiçbir zaman hayvan formunda görmeyiz. Homurdanmalar duyarız ancak bu da insanın kapalı havuzlarda duyabileceği türden sesler olarak açıklanabilir. Keza sahne karanlıktır ve parlak gölgelerle doludur; burası, insanın kolayca görsel karmaşa yaşayabileceği türden bir yerdir. Tabii ki *Cat People* boyunca, İrena'nın kedi kimliğinde olduğu sahneler aşırı karanlıktır; eğer bir kedi varsa o da siyahtır ve kolayca gizlenebilir ve farazi varlık yalnızca belirsiz gölgeler ve kare-dışından gelen homurtularla gösterilir. Üstelik bu kanıtlar İrena'nın sinir bozukluğunun doğal olduğunu söyleyen yılışık bir psikiyatr tarafından ortaya çıkarılır. Psikiyatrın hipotezini kesin bir şekilde alt etmek için alımlayıcının, kedi yaratığı apaçık bir şekilde görmek istediğini sanıyorum.

İrena, psikiyatrı öldürdükten sonra alımlayıcı, panteri bir anlığına görür [46]ve filmin sonunda artık doğaüstü yorum güvence altına alınmıştır. Ancak filmin draması, seyircinin artık doğaüstü seçeneğin kaçınılmaz olduğundan emin olduğu anı uzatma üzerine inşa edilmiştir. Dahası doğaüstü seçenek seyirci için aslında öncelikli olarak tartışmasız gerçektir. İrena, psikiyatrıyla mücadelesinde aldığı yaralar yüzünden

[46] Bence bu sahnedeki panter planı, kısa olsa da, tatmin edicidir. En başından beri istediğimiz kanıtı görmüşüzdür, elbette bazı örneklerde, belli filmlerin kurmacasıyla, böyle bir gözlemin kısalığı doğaüstü hipotezini seçmeye meyleden inancımızı zayıflatabilir. Yani belli örneklerdeki kısa bir bakış emin olmak için çok kısa olabilir; film yapımcısının gerçekleri görsel olarak muğlak ve anlaşılmaz kılmak için kullandığı yöntemlerden biri olabilir.

ölmeden önce hayvanat bahçesindeki gerçek bir panteri serbest bıraktığı için kurmaca dünyasındaki polisin, psikiyatrın ölümünü kaçak panterle açıklayışı kuşku uyandırabilir. Yani Alice ile İrena'nın kocası yetkililere, doğaüstü faktörlerin varlığını onaylatmada epeyce güçlük çekecektir.

Cat People'da, karanlık, gölge, kare-dışı sesler ve kurmacalama alımlayıcı için "…gibi görünüyor" gibi dilsel niteleyiciler olarak iş görür. Doğaüstü hipoteze yatırım yaparlar ancak doğal açıklaması için de açık bir kapı bırakırlar. Ancak bu kısır döngünün işleyişi biraz karmaşıktır. Görgü tanıklığının yalnışlanamaz kanıtlarıyla varsayımlar arasında bulunan örtük bir ayırıma dayanırlar. [47]

Alımlayıcı kare-dışından gelen homurtuları duyduğunda veya Alice'in bornozunun paramparça edildiğini gördüğünde veya büyükçe bir kedinin psikiyatra saldırmak üzere kilitlendiğindeki gölgesini gördüğünde İrena'nın bir kedi yaratık olduğunu tahmin eder. Ancak bununla birlikte bu bilginin çıkarımsal olduğunun ve kişisel bir çekişmeyle bağlantılı olabileceğinin farkındayızdır. Bu yüzden alımlayıcı, oyunu, en cazibi olsa da doğaüstü yorumdan yana kullanmakta tereddüt eder.

Alımlayıcının bu şekilde davranmasının, kendimize doğaüstünü, üçüncü bir seçeneğe havale etmeye çalışıp çalışmadığımızı, duyularımızla edindiğimiz kanıtların kesin olarak kabul edilip edilmeyeceğini sormamızdan kaynaklandığını düşünüyorum. Ve elbette, sahnelerin karanlık olmasından ve durumun ne olduğuyla ilgili iddialarımızın yüzde doksan dokuzunun çıkarıma dayandığı gerçeğinden ötürü bunun olmayacağı çok açıktır. İdeal görgü tanıkları olmadığımızı

[47] Bu örtük ayrım, bizi çevreleyen kültürün epistemik pratiklerinden kaynaklansa da filmin kendisinde, kısmen doğal ve doğaüstü yorumların çatışmasını başlatarak belirginleştirilmiştir.

fark ederiz ve sanırım doğaüstü hipotezinin, bizim tatmin olmamız ve polis veya hâkim gibi başka insanlara daha tatmin edici gelmesi için canavarı doğrudan görene kadar kabul edilemeyeceğini düşünürüz.

Cat People gibi filmlerin doğaüstü bir açıklamayı benimsemekte tereddüt etmemiz için aşındırdığı ölçüt, kültürümüzde hukuk gibi uygulamalarda kullanılan, gözlemle edinilen bilgidir. Yani kare-dışı sesler, karanlık (veya *The Innocents*'taki gibi aşırı ışıklandırma veya geniş planlar gibi görsel belirsizlik formlarıyla), gölge vb araçlarla anlatım sayesinde seyirci, ne olup bittiğiyle ilgili algıladıklarının, görgü tanıklığı kesinliğinden ziyade aslında izlenim ve çıkarımdan ibaret olduğunun farkına varır.

Duyularımızla algıladığımız kanıtlar görgü tanıklığı kesinliği olmadan makul şüpheden ötesine geçemez. Ve doğaüstü hipotezi, fantastik-harika türdeki film, bir çeşit görgü tanıklığı kesinliğini sağlayıncaya kadar samimiyetle benimsenemez. Veya en azından bu bana bu türden filmlerin temel önkoşulu gibi geliyor.

Başka bir deyişle korku sineması, "fantastik tereddüt" için zorunlu olan türden muğlaklığı kültürümüzdeki gözlemle edinilen bilgi standartlarımızla, özellikle de yasal tanıklık gibi eylemlerde somutlaşan standartlarımızla oynayarak oluşturabilir. Kültür içinde duyularımızla edindiğimiz bilgilerle ilgili iddialarımızı değerlendirmek için belli kriterlerimiz vardır. Bunlara algılanan nesnenin, kimlik saptamanın makul olabileceği bir mesafeden net ve ayırt edici bir şekilde görülmesi; kavramak için yeterli bir süre geçmiş olması; doğrudan ve görüşe müdahale eden engeller olmaksızın algılanması vb. de dâhildir. Kurgu, kamera açısı, kameranın konumu, ışıklandırma, tempo (hem planların arasındaki hem de planların içindeki), nesnenin konumu, set tasarımı vb aracılığıyla

sinema, bu, gözlemle bilgi edinme koşullarının hepsi veya herhangi bir tanesini seyirci için sorunsallaştırabilir, böylece seyirciyi (İrena örneğinden gidersek) onun, örneğin otobüs sahnesinde, dönüşüm geçirdiğini *bildiğimizden* ziyade panter formunda, Alice'i gizlice takip ettiğini *düşündüğümüzü* veya buna *inandığımızı* söyleyecek duruma sokar. Dolayısıyla (hem görsel hem de işitsel araçlardan oluşan) sinematik anlatı düzeyinde film, fantastik veya fantastik-harika türü için zorunlu türde tereddüdü harekete geçirebilir.

Sinemanın doğaüstüyle ilgili kuşkuyu alttan alta, doğrulama yapmaktan kaçınarak, oluşturmak için kullandığı araçlardan biri de benim, atanmamış kamera hareketi [unassigned camera movement] olarak adlandırdığım şeydir. *The Changeling*'de, örneğin kamera, çalışma odasındaki George C.Scott'un etrafında hareket etmeye başlar. Bu ne anlatıya dair yeni bir bilgi veriyordur ne de hareketi, herhangi bir karakterin aynı sahnedeki hareketiyle açıkça orantılıdır. Ne anlatı ne de *karekterolojik* işlev anlamında atandığı bir pozisyon vardır. Sadece dikkati üstüne toplamak ister. Alımlayıcı bunu görür. Ve alımlayıcı kamera hareketinin, şeytanî planları için Scott'ı gözetleyen, görülmeyen, doğaüstü bir gücün varlığını temsil edebileceğini düşünmeden edemez. Alımlayıcı bundan emin olamaz ancak kameranın hareketinin amacı seyirciyi, içinde doğaüstü açıklamanın cazibesine kapıldığı ve yukarıda sözü edilen türden bir görgü tanıklığı olmadığı için bütünüyle benimsenemeyen bir muğlaklık durumuna sokmaktır.

Film yapımcısı "fantastik tereddüt" oluşturmak için belli Hollywood şifrelerinin muğlaklığını da sömürebilir. Korku olmayıp saf fantastik kategorisinden olan *Curse of the Cat People* filminde, *Cat People* karakteri İrena yalnız bir çocuğa görünür. Ancak İrena *Curse*'te korkunç değil, meleksidir.

Çocukla arkadaş olur ve birliktelikleri faydalıdır. Ne var ki filmde İrena'nın peri vaftiz anne mi yoksa daha ziyade çocuğun psikolojik ihtiyaçlarından doğan hayali bir arkadaş mı olduğuna dair muğlaklık vardır. Bu muğlaklık, üstelik İrena'nın ziyaretlerine de taşınır. Bu sahnelerde ışık diğerlerinden farklıdır ve Hollywood'un "görünme" şifresine başvurur. Ancak bu esrarlı, doğaüstü olaylar için kullanılan şifreler ilahi, doğaüstü olaylarınkiyle aynı olduğu için İrena'nın kökeninin psikolojik mi metafizik mi olduğu sorusunu çözmekten ziyade perçinlerler. Dolayısıyla psikolojik durumlar, rüya durumları dâhil olmak üzere, aynı sinematik biçemleme manivelalarını harekete geçirebildiği için "fantastik tereddüt", doğal ve doğaüstü yorumlamalar arasında halihazırda bir yarışma başlatmış anlatı bağlamlarında bu şekilde kodlanan imgelerin tanıtılmasıyla alevlendirilebilir. *Nightmare on Elm Street* başta bu tip muğlaklıktan faydalanmış olabilir ancak artık bilinçli seyirci Freddie'nin gerçek olduğunu biliyordur. [48]

Dahası, bu muğlaklık kodlamasının sinemadaki kulla-

[48] Daha önce saf fantastik örneklerin sinemada nadir olduğunu belirtmiştim. Ancak yukarıdaki, "fantastik tereddüt"ün yayılması için kullanılan araç ve geleneklerin uygunluğuyla ilgili tartışma, filmde saf fantastiği uygulamanın önünde teknik veya biçimsel engeller olmadığının göstergesidir. O halde bu tür örneklerin azlığı nasıl açıklanabilir? Benim *tahminim* burada cevabın muhtemelen bu tür filmlerin olası pazarıyla bir bağlantısı olduğu yönünde.
Alımlayıcı genelde gençtir; doğaüstü seçeneğe yakındır. Ayrıca birçok fantazi filminin aynı zamanda aksiyon filmi olması, alımlayıcısının kovalamaca ve felaketlerden hoşlandığı anlamına gelir. Saf fantastik bu zevke fantastik-harikadan daha az hitap edebilir çünkü bunu yapmak genelde yüzleşme amacıyla doğaüstü bir varlığın üretilmesini gerektirir. Ve bu da tabii ki saf fantastikten beklenenleri yüz üstü bırakmak olur.
The Innocents'ta yapılana benzer şekilde, gerçek şiddetin yerine pyro-teknik sinematik görüntü koymak (ancak yine muğlaklık sınırları içinde) gibi bu problemin birçok çözümü olduğuna şüphe yok. Ancak o zaman da durum sadece, film alımlayıcısının ertelenmiş yargı beklentisinden ziyade genelde doğaüstü hipotezinin film tarafından tatmin edilmesi beklentisine daha çok kapılmasından ibaret olur. Özetle sorumuzun cevabının, girişimlerim tamamen kusurlu olsa bile, tipik olarak korku ve fantazi filmlerini çekici bulan alımlayıcıyla ilgili bir şeyler öğrenmeyi gerektirdiğinden kuşkulanıyorum.

nımı ile edebiyatta, içsel diyaloglardaki sınırlı, muğlak veya aşırı metaforik dil kullanımı arasında bir analoji kurulabilir. Bu yazım türü bu monologlarda alımlayıcının psikolojik veya doğaüstü yorumlar arasında alımlayıcının kalmasına neden olur. Örneğin *The Haunting of Hill House't*a, Eleanor intihar etmek üzere direksiyonu kırdığında şunu okuruz:

> Virajdan çıkıp arabayı doğrudan devasa bir ağaca doğru sürdüğü sırada, bunu gerçekten yapıyorum, diye düşündü, bunu gerçekten yapıyorum, bunu şu anda kendi başıma yapıyorum, sonunda; bu, benim, bunu gerçekten ama gerçekten kendi başıma yapıyorum. Araba ağaca hızla çarpmadan önceki bitmeyen bir saniye içinde açıkça, bunu *neden* yapıyorum ki?, bunu neden yapıyorum?, neden beni durdurmuyorlar? diye düşünüyordu.

Buradaki obsesif sayıklama bana şiddetli bir ele geçirilme kadar psikolojik bir rahatsızlığın da göstergesi olabilir gibi geliyor ve son sözleri de aslında eylemi onun yapmadığı (evin yaptığı) veya "Ne yapıyorum ben, delirdim mi?" olarak iki farklı şekilde anlaşılacak muğlak sorulardır.

Hem edebiyat hem de sinemanın "fantastik tereddüt" yaratmak için kullandığı kaynakları birbiriyle mukayese edebiliriz. Tıpkı, sinemanın, varsayımsal, doğaüstü fenomenlerin belirtilerini, görgü tanıklığı güvenilirliği açısından sorunsallaştırabileceği gibi yazar da sözdizimsel olarak parçalanmış anlatım, belirsiz tasvir, varsayılan canavarın açılışına eşlik eden zayıf görünürlük veya atmosferik parazitler vb. araçlarla benzerini yapabilir. Hem edebiyat hem de sinema, alımlayıcının doğaüstü bir hipotezle ilgili beklentisini pozitif yönde hareketlendirmek için göstermekten ziyade ima etmekten ve bir yandan da bunun, bahsedeceğim türde görgü tanıklığına

dayanan bilgiyle doğrulanması arzusunu kışkırtmaktan güç alır: sinemada canavarın dümdüz gösterilmesi; edebiyatta canavarın dümdüz tasviri; sinema veya edebiyatta güvenilir bir karakterin gördüğünün, mecraya uygun bakış açısıyla aktarılması. Bu doğrulama saf fantastikte tabii ki hiçbir zaman gerçekleşmez. Korku incelemesiyle en yakından bağlantılı kip olan fantastik-harika kipinde bu tür doğrulama biçimleri zorunlu olacaktır.

Daha önce de söylediğim gibi, Todorov'un tanımladığı anlamda saf fantastik bu kitapta kavramsallaştırıldığı haliyle korkudan ayrı bir türdür. Ancak fantastiğin korkuyla ve birçok korku olay örgüsüyle ilgili bizi aydınlatabileceği çok net bağlantıları vardır. Özellikle bu bölümün ilk parçasında, keşif ve doğrulama olarak adlandırılanlar da dâhil olmak üzere birçok korku olay örgüsü okur ve/ya karakter tarafında "fantastik tereddüt"ü yaratmak ister. Gerçekten de birçok korku olay örgüsü fantastik-harika kategorisine girer. Korku, fantastik-harikanın eşiti değildir ancak hem okura "fantastik tereddüt" faslı sunamayan korku olay örgüleri vardır hem de bu türde korku örneği olmayan yani harika varlıkları korkunç ve tiksindirici olmayan olay örgüleri de vardır.

Yine de korku olay örgülerinin büyük oranı "fantastik tereddüt"ün bazı öğelerini karşılarlar ve bunlar fantastik-harikanın net örnekleridir ancak daha da büyük bir oranında, okurun deneyimiyle karşılaştırılınca bahsettiğimiz bu karakter düzeyinde fantastik-tereddüdü temsil eden öğe yoktur. İkinci türden örnekler fantastik-harika örneği olmasa da halen çatışan yorumların oyunundan önemli izler taşırlar, bu yorumlar yalnızca ne olup bittiğini ve kimin haklı olduğunu bilme lüksüne sahip bir alımlayıcıya sunulmuşsa bile.

İster saf formunda olsun ister yalnızca karakterlere tanzim edilen yozlaşmış formunda olsun "fantastik tereddüt"

teması çoğu korku olay örgüsünde kendine yer bulur. Ve bu da daha önce her fırsatta söylediğim gibi usavurma, kanıt draması ve çatışan hipotezlerin oyunu gibi korku olay örgüsü öğelerinin yinelenmesi açısından ilginçtir. Çünkü "fantastik tereddüt"ün hem alımlayıcı hem de karakter tarafında bu tip tepkiler uyandırdığına şüphe yok. Yani "fantastik tereddüt" olan bir yerde yalnızca yorumların çatışması değil, usavurma, kanıt draması ve zıt hipotezlerin oyunu bağlamındaki bu çatışmayla ilgili bir kasıt da olasıdır. Bunlar ya karakterlerle temsil edilir ya da alımlayıcıda uyandırılır ya da konu korku olunca her ikisine de başvurulur. Ancak her şekilde alımlayıcıyı, korsan estetik bir uslamlama tuzağına düşürüp bunu entelektüel bir macera gibi, hayali de olsa keşif süreci aracılığıyla birbirine geçirir.

Elbette "entelektüel macera"yla kati suretle, bir korku kurmacasının, alımlayıcısının Büyük Birleşim Kuramı gibi bir şeyin çapraşık katılığına katılmasını beklediğini söylemiyorum. Korku olay örgülerinde bulunan tartışma ve keşifler yanlış değildir, kurtadam diye bir şey yoktur; ancak aynı zamanda da görece basittirler, bir cesede elektrik verdiğinizde sadece cesedi kızartmış olursunuz. Ancak insanlar bunlara kapılır, tamamen hayali keşiflerin hayali temsilleri olsalar bile, genelde tez ve antitez ilişkisindeki yapıdadırlar ve işin içine hipotezler girdiğinde herhangi bir öngörünün taşıyacağı türden bir doyum yaşatırlar. Çok düşük düzeyde uslamlama alıştırmalarıdırlar ancak yine de herhangi bir keşif ve bunun doğrulanması veya herhangi bir bulmaca ve bunun cevabına eşlik eden hazza güçleri yetebilir. Bütün kanıtların belli bir draması vardır; korku olay örgüleri, kanıt dramasını bir de tematik olarak özellikle daha uygun olan bir şekilde sömürür çünkü korku hikâyesinin konusu, varlığı reddedilen veya aklın almadığıdır ve sonuçta bu da kanıt ister.

4. NEDEN KORKU?

NEDEN KORKU?

Tamamen korkuya özgü olmayıp gizem, romantik, komedi, gerilim, macera ve Western filmleri gibi diğer popüler türlerde de olduğu halde korku türünde daha da öne çıkan teorik bir soru vardır. Soru şu: şurdan başlayalım, insan neden bu türe ilgi duyar? Tür nasıl hala varlığını sürdürüyor? Buraya kadar türün dâhili öğeleriyle ilgili birçok şey yazdım ancak birçok okur, bunu yaparken korkuyla ilgili asıl konudan saptığımı düşünebilir, yani türün varlığını nasıl açıklayabiliriz, bir insan, korku-sanatıyla bile olsa neden korkmak *ister*?

Üstelik sorunun durumu, korkunun yapısıyla ilgili analizlerim kabul edilebilirse daha da acil hale gelir. Çünkü korku-sanatının duygusundaki kilit öğenin tiksinme ve iğrenme olduğunu gördük. Ancak, bu arada bunun "Neden Korku?" sorusunun ilk hali olduğunu belirtmeliyim, eğer korkunun tiksinmeyle ilgili bir yanı olması gerekiyorsa alımlayıcı bunu, bu haliyle nasıl olur da çekici bulabilir? Gerçekten de korku sadece korkutuyorsa bile insanların bu türün peşinden gitmesine neyin neden olduğunu bilmeyi hakediyoruz. Ancak korku tiksinmeyle birleştiğinde, değişik bir benzetmeyle, bahis yükselir.

Olayların normal seyrinde insanlar korktukları şeylerden uzak dururlar. İğrenç ve katışık bulunan bir şeyden tiksinme eylemi tatsız bir deneyimdir. Örneğin sıkıcı bir sabahı renklendirmek için tüten bir çöp kutusunun kapağını açıp bozulmuş etli yemeklerin, çürüyen sebze ve meyvenin, her türlü sürüngenin toplandığı, zehirli, tanınmaz hale gelmiş o yığının kokusunu içimize çekmeyiz. Ve normalde hastane atıklarının olduğu çöp poşetlerini karıştırmak popüler bir zaman öldürme şekli değildir. Öte yandan birçok insan, normalde kendilerini tiksindirecek görüntü ve tasvirlerden haz almak üzere korku filmlerine yönelir. Aslında bu insanların düşündüğünüzden de kalabalık olduklarını ve istatistiki olarak çoğunlukla normal insanlar olduklarını söyleyebiliriz.

Kısacası korku türü kendine özgür bir paradoks barındırır. Belli ki tüketici için çekicidirler ancak bunu çok açık şekilde tiksindirme yoluyla yaparlar. Üstelik korku türü, alımlayıcısının, zevk almasınım gereklerini de yerine getirir ama bunu huzursuzluk, rahatsızlık ve memnuniyetsizlik veren türden şeylerin işleyişine borçludur. Yani "Neden korku?" sorusunu netleştirmenin değişik yolları şunlardır: "Korku alımlayıcısı neden normalde (gündelik hayatında) onu tiksindirmesi gereken şeyi çekici bulur?" veya "Korku alımlayıcısı, doğası itibariyle kendisine rahatsızlık veren tatsız bir şeyden nasıl haz alır?"

Bu bölümde alımlayıcıyı korkuya neyin çektiği sorusuna kapsayıcı veya genel bir cevap bulmaya çalışacağım. Yani korkunun çekiciliğinin korkunun uygulandığı birçok eserin, farklı yüzyıl ve onyıllarda ve farklı alttür ve mecralarda birçok kez ortaya çıkışının makul bir açıklamasını sağlayacak bir dizi hipotez üretmeye çalışacağım. Bu açıdan, korkunun genel bir tanımının yapılabileceğini vurgulamak önemli. Ancak bu genel tanımı, korku tarihindeki belli bir korku filmi veya romanının, belli bir korku alttürünün ya da belli bir döngünün

nasıl oluyor da korku kipine has olanların çok ötesinde, özel cazibe manivelalarına sahip olabildiğiyle ilgili ilave açıklamalarla desteklememizin bir sakıncası yoktur. Yani korku kipinin temel haz ve çekiciliklerin bir açıklaması, aynı zamanda örneğin *Rosemary's Baby*'nin kendine özgü hangi cazibeyle işlediği, neden hayalet ve diğer korku hikâyelerinin büyüsünü paylaşsa da kurtadam hikâyelerinin kendilerine has bir büyüsü olduğu ve otuzlu yıllardaki Hollywood korku döngüsü gibi bir korku döngüsünün, tematik olarak yapıldıkları döneme özel çekici bir güç kazanmasıyla uyumludur.

Genel bir korku teorisi, korku familyasının olası cazibe ve haz kaynaklarıyla ilgili bir şeyler söyleyecektir ancak bu, türün çeşitli alttürleri ve modellerinin buna uygun *ilave* açıklamalar gerektirecek daha başka cazibe ve haz kaynaklarına erişimi olduğunu inkâr etmek değildir. Çoğu durumda bu tür (ilave) açıklamalar türün eleştirmenleri tarafından geliştirilecektir. Ancak burada, bu kitabın okurlarını özellikle ilgilendirecek bir örnekten bahsetmek istiyorum. Sonuç olarak da neden-günümüzde korkunun bu kadar çekici olduğunun yani bir türlü yeterince doyuma ulaşamayan korku alımlayıcısı olarak bizim, kendimizi içinde, (en azından birçoğumuzun), hâkim bir baskı altında çaba sarfederken bulduğumuz bu korku döngüsünün bir açıklamasını yapmaya çalışacağım.

KORKU PARADOKSU

Daha önceki bir bölümde korkuya ilişkin bir kurmaca paradoksu olarak adlandırılabilecek bir sorudan, insanların, var olmadığını bildikleri bir şeyden nasıl duygulanabildikleri (örneğin korktukları) sorusundan bahsetmiştim. Bu bölümde türün getirdiği başka bir bariz soruna, korku paradoksu olarak adlandırılabilecek bir paradoksa da değineceğim. Bu paradoks

insanların tiksindirici bir şeyi nasıl çekici bulduğu sorusuyla aynıdır. Yani korku kurmacası imgelemi zorunlu olarak tiksindiricidir ancak yine de türün tüketicisi eksik olmaz. Üstelik bu tüketicileri, ne kadar çok sayıda olduklarını düşününce, incelemekten kaçınarak, onları anormal veya sapkın saymak da mantıklı görünmüyor. Ne var ki belli bazı koşullar altında, kaçınmak onlara doğal gelse de arayışa devam etmektedirler. Bu muamma nasıl çözülür?

Korku eserlerinin bir anlamda hem çekici hem de tiksindirici olması, türün anlaşılması için temel öneme sahiptir. Korkuyla ilgili yazmak neredeyse her zaman bu zıtlığın bir yönünden bahseder. Bir korku romanı veya filmini değerlendiren çoğu gazeteci eserin yalnızca ürpertici taraflarını, onu iğrenç, uygunsuz ve yoz olduğu için reddederek vurgular. Ancak bu yakıştırma, insanların, bu tür uygulamaların paylaşılmasına nasıl ilgi duyar sorusuna açıklık getirmez. Aslında bu, türün popülaritesini de açıklanamaz kılar.

Öte yandan korku türünün veya türün belli bir örneğinin savunucuları, genelde, konularını bütünüyle çekici yapan ve tiksindirici yanlarını kabullenmeyen alegorik okumaların tadını çıkarır. Dolayısıyla bize, Frankenstein mitinin aslında dünyaya fırlatılmış, "münzevi bir çikekeş" bir adamın varoluşsal bir ibret hikâyesi olduğu söylenir.[1] Ancak mezar-ev imgeleminin huzursuz eden etkisinin amacının ne olduğunu bu alegorik formülle nasıl açıklayabiliriz? Yani eğer *Frankenstein* kısmen *Mide Bulantısı* ise o zaman kısmen de mide bulandırıcıdır.

Bu alegorikleştirme/kıymetlendirme eğiliminin tehlikeleri, çağdaş korku filminin en coşkulu komutanı Robin Wood'un bazı eserlerinde görülebilir. *Sisters*'la ilgili olarak şunu yazar:

---

[1] Frank McConnell, *Spoken Seen,* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975), s. 76.

> *Sisters,* kadınların profesyonel (Grace) ve psikoseksüel (Danielle/Dominique) olarak tanımlanabilecek patriyarkal toplumda nasıl ezildiklerini inceler.[2]

"Belki de ama…" diyilebilir. Pekala, özellikle de sinir bozucu, kan dondurucu cinayetlere ve Siyam ikizlerini bağlayan tiksindirici, dışkılı bağlara ne demeli? Wood'un stratejisi genelde canavarları kahraman olarak sınıflandırmaktır çünkü ona göre canavarlar toplumun, normallik adına (ve genelde çekirdek aile adına) bilinçsizce baskıladığı şeyi temsil ederler. Ancak canavarların, özgürleştirici ve canlandırıcı olarak aldığı yönlerini açıklarken esasen tiksindirici olan doğalarını gözardı eder. Wood elbette bu film canavarlarının tiksindirici olmadığını söylemez ancak sürekli yinelenen, bastırılanın geri dönmesi efsanesindeki heyecan verici büyüleyiciliklerini açıklarken daha tiksindirici korkunç özellikleri, bunlar önemli de olsa tamamen unutulur.

Yine de korku eserleri ne tamamen mide bulandırıcı ne de tamamen çekici olarak yorumlanamaz. İki bakış açısı da korkunun asıl mahiyetini ıskalar. Bu bariz paradoks açısından, türü üstünkörü bir şekilde, ilginç bir çekim ve tiksinme karışımı değilmiş gibi ele alamayız.

Korkunun kendine has doğasının açıklanmasına duyulan ihtiyaç on sekizinci yüzyılda yazarları etkilemeye başlamıştı. John ve Anna Laetitia Aikin, "On the Pleasure Derived From Objects of Terror" [Dehşet Nesnelerinden Alınan Hazza Dair] adlı makalelerinde şöyle derler: "... Ahlakî duygularımızla hiçbir ilgisi olmayan ve iç karartan korku dışında hiçbir tutkuyu uyandırmayan bu saf dehşet nesneleriyle yaşadığımız

---

[2] Robin Wood, "Sisters," *American Nightmare* içinde (Toronto: Festival of Festivals Publication, 1979), s. 60

bariz tatmin kalbin, çözülmesi zor bir paradoksudur."[3] Bu soru tabii ki dehşet ve korku hikâyelerine özgü değildir. Neredeyse aynı dönemde Hume, bu tür dramaların alımlayıcısının nasıl "sarsıldıkları oranda tatmin olduklarını" açıklamaya çalıştığı yazısı "Of Tragedy"yi yayımlar. [4] Hume sıkıntı veren bir şeyden nasıl haz alınabildiği sorusuyla ilgilenen daha önceki teorisyenler, sırasıyla Jean Baptiste Dubos ve Bernard Le Bovier Fontenelle'den alıntı yaparken Aikin'ler, "An Enquiry into those Kinds of Distress which excite agreeable Sensations" [Hoş Duyumlara Neden olan Türden Rahatsızlıklarla İlgili Bir Soruşturma] adlı yazıda bu genel sorunla uğraşır.[5] Ve Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our ideas of the Sublime and Beautiful* [Yüce ve Güzel Fikirlerimizin Kökeni Üzerine Felsefi Bir Soruşturma] adlı eserinin 4. Bölüm 5. Kısmında, yüce ve dehşet nesnelerine gönderide bulunarak acının hazzı doğurmasına açıklık getirmeye çalışır.[6] Dolayısıyla korku paradoksu daha geniş çaplı bir sorunun yani normalde itici olan olay ve nesnelerin sanatsal sunumunun nasıl hazza neden olabildiği veya ilgilerimize seslenebildiğini açıklama sorununun bir parçasıdır.

Ancak bu soruya on sekizinci yüzyılda verilen, bazıları bana göre faydalı türsel önerilerde bulunan, belli başlı cevapla-

---

3 John ve Anna Laetitia Aikin, "On the Pleasure Derived from Objects of Terror; with Sir Bertrand, a Fragment," *Miscellaneous Pieces in Prose* içinde (London, 1773), ss. 119– 37. John Aikin'in kızkardeşi , Anna Laetitia Barbauld adını kullanmıştır. Bu makalede Aiken'lerin tam olarak bu metinde kullandığım anlamıyla korkudan bahsetmedikleri doğru ancak sordukları sorular korku türünü doğuran yazıları teşvik etmiştir.

4 David Hume, "Of Tragedy," *Of the Standard of Taste and Other Essays,* içinde, ed. John W. Lenz (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1965), s. 29. Bu makale ilk kez 1757'de Hume'ün *Four Dissertations*'ınında yayımlanmıştır.

5 John ve Anna Laetitia Aikin, "An Enquiry into those Kinds of Distress which excite agreeable Sensations; with a Tale," *Miscellaneous Pieces in Prose* içinde, ss. 190–219.

6 Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1968), ss. 134–35. Burke'ün bu kıymetli eseri ilk kez 1757'de yayımlandı.

ra dönmeden önce daha yeni, daha çok bilinen çeşitli cevapları hatırlamak korku türünün çekiciliğinin genel bir açıklamasını yapmak için biraz kontür ve sınır anlayışı edinmek için bile olsa yol gösterici olacaktır.

Kozmik Haşyet, Dini Deneyim ve Korku

H.P. Lovecraft korku açıklamalarında sık sık alıntılanan bir otorite, türün saygın bir uygulayıcısı ve *Supernatural Horror in Literature* [7]başlıklı etkileyici bilimsel bir eserin yaratıcısıdır. Lovecraft'ın bakış açısına göre doğaüstü korkusu, haşyet ve kendi deyimiyle "kozmik korku" uyandırır. Lovecraft'a göre türün alâmetifarikası aslında korku eserinin kozmik korku uyandırıp uyandırmamasıdır. Kendisi şunu söyler:

> Gerçekten tuhaf olanı bulmanın tek yolu budur, okurda derin bir dehşet ve siyahi kanatların vuruşunun veya bilinen evrenin, son halkasının dış çerperlerinin tırmalanılışını, ince bir haşyetle dinler gibi bilinmeyen katman ve güçlerle etkileşim hissi uyandırıp uyandırmadığına bakılır.[8]

Kozmik korku Lovecraft'a göre korku, ahlakî tiksinme ile hayretin canlandırıcı bir karışımıdır. Bundan şu şekilde bahseder: "Bu korku ve kötülük hissine, hayretten büyülenmenin

---

[7] H.P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature* (New York: Dover Publications, 1973). Bu özel incelemenin versiyonları 1927 ve 1945'te yayımlandı. Metin iki açıdan etkili olmuştur. İlki Lovecraft'ın izlerini takip eden birçok korku yazarı için önemli olan korku kurmacası etki ve metotlarına ilişkin belli normlar koymasıdır. İkincisi ortaya korkuyla ilgili genel bir yaklaşım koymaya çalışan çoğu girişimin, onun konuya tarihî yaklaşımına öykünmesidir. Yani Lovecraft'ın yazdıklarığının çoğu, bu kitaba zıt olarak, korku türünün tarihini anlatmakla meşguldür; ve türün açıklamasında bu anlatı yaklaşımının kullanılması, onun incelenmesinde standart olması beni hayrete düşürüyor. Örneğin bkz. Stephen King'in *Danse Macabre*'si. (New York: Berkley Books, 1987).

[8] Lovecraft, *Supernatural Honor In Literature,* s. 16.

kaçınılmazlığı ve merak eklenince, canlılığı, insan ırkının kendisi kadar uzun zaman dayanması gereken keskin bir duygu ve hayali bir kışkırtıcılığın birleşimini doğurur."[9] Lovecraft'ın dini duyguyla akran olduğuna inandığı bu korku hissinin kaynağı içgüdüseldir. Öyle görünüyor ki insanlar haşyete varan bir bilinmeyenden korkma içgüdüsüyle doğarlar. Dolayısıyla doğaüstünden korkmanın cazibesinin kaynağı, dünyayla ilgili yerleşik bir kanaati, örneğin dünyanın muazzam bilinmeyen güçlere ev sahipliği yaptığı kanaatini onaylayan bir haşyet duygusu uyandırmasındadır.[10]

Bu haşyet kapasitesinin alanı, muhtemelen kültürün zararına, "materyalist kültürlülük"le daraltılır. Ancak hayal gücü ve kendilerini gündelik hayattan ayrı tutabilme yetenekleriyle aşılanan hassas insanlar bunun farkına varabilir ki bu farkındalık"Kaosun saldırılarına ve keşfedilmemiş uzamın iblislerine karşı tek korumamız olan Doğanın sabit yasalarının habis ve istisnai ertelenmesi veya yenilgisi"ni anlamak demektir.[11]

Bütün bunları birlikte düşünmek zor olsa da Lovecraft'ın teorisi özetle, kozmik korku edebiyatının, gerçeklikle ilgili bazı içgüdüsel sezgileri yani materyalist kültürlülükle redde-

[9] Lovecraft, *Supernatural Honor in Literature,* s. 14.

[10] Clive Barker, *Night Visions* antoloji dizisindeki *Hardshell*'in önsözünde korku türünün cazibesinin kaynaklarıyla ilgili beklenmedik bir anti- Lovecraftçı açıklama getirir. Barker, korkunun kaynağına, Lovecraft'ın daha mistik eğilimine, üstü kapalı bir muhalefetle dünyevi bir bakış açısıyla bakar. Korku hikâyeleri "kaba fiziksellikle, ruh olarak giriştiğimiz yüzleşme"yi dramatize eder ve bize, bunun farkındalığından harıl harıl kaçınmamız gerektiği söylenir. Barker'ın, genel bir korku tanımı olan yaklaşımında gördüğüm en büyük sorun, korkunun, fiziksel bozulmayla ilgili bastırılan bilginin sunumuyla uygun düşmesi gerekiyorsa, bunu neden tür için hayatî olan bütün o doğaüstücü tuzaklarla yapması gerektiğini açıklamadaki başarısızlığıdır. Öte yandan Barker'ın önsözü, *beden hikâyeleri* olarak korku kurmacası kavramıyla ilgili oldukça bilgilendiricidir. Çünkü bu kavram bir yazar, antolojist, film yapımcısı ve uzmanı olarak türe yaptığı son derece orijinal katkıların teminatıdır.

[11] Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature,* s. 15.

dilen sezgileri, doğruladığı için çekici olduğunu söyler. Yani kozmik korku, bilinmeyenin hayretle yüklü bir takdiri olan dini haşyet duygusuyla akrabadır.

Şahsen, bakış açısının temel olarak nesnel mi öznel mi olduğunun gerçekten önemli olması gerekip gerekmediğinden emin değilim. Nesnel yorum, doğaüstü korku edebiyatının, *gerçekten* dünyada materyalist kültürle sınıflandırılmamış şeyler olduğuna dair duyumuzu hareketlendirmesi olabilir; öznel yorum ise durumun gerçekten ne olduğuyla ilgili tarafsız kalır ancak doğaüstü korku edebiyatının, bilinmeyenle ilgili *içgüdüsel haşyet duygumuzu* canlı tutmaya devam ettiğini söyler. Lovecraft'ın aklındaki ikincisi gibi bir yorumsa bu duyguyla ilgili olarak haşyet duygusu veya kozmik korkunun neden sürdürülmesi gerektiğiyle ilgili bir şey söylemediğini kabul etmek gerekir. Belki de bunun, insan olmanın temel bir parçası olduğuna (örneğin dünyaya insanca tepki vermek) veya aynı damardan gidersek, materyalist kültürün insandışılaştırıcı tecavüzünün vazgeçilmez bir düzelticisi olduğuna inanıyordu.

Ancak her durumda, ölümcül anormallik (tiksindirici) vasıtasıyla kozmik korku uyandıran edebi doğaüstü korkunun çekici bir cazibesi olduğu açıktır çünkü bu tür haşyet, dünyaya dair bazı ilksel veya içgüdüsel insan sezgisiyle tepki vermek veya bunları geri yüklemektir. Lovecraft'ın, korku gibi baskı yaratan bir şeyin kozmik korku anlamında, nasıl pozitif yönde çekici olabildiği sorusuna verdiği cevap aslında kulağa geldiği kadar döngüsel olmayabilir. Korku tatsızdır ve kendisinden doğal olarak kaçınılır. Kozmik korku ise, basit bir korku değildir, bir haşyet yani son derece kesin bir şekilde hissedilebilen ve hayatî olduğu söylenen hayali bir boyutla birleşmiş bir korkudur. Dolayısıyla kozmik korku veya eğer böyle bir şey varsa, haşyet, arzu edilebilirdir ama *mutlak* korku arzu edilemez.

Korkudaki tiksinmenin bu anlamdaki haşyetle ilişkisi, tetik-

leyicisinin, ölümcül anormal olması üzerinedir. Yani korku edebiyatındaki ölümcül anormalliği, haşyeti yani insanî evrensel bakış açısıyla uyumlu hayali bir boyutu olan o kozmik korkuyu deneyimlemek için isteriz. Ölümcül anormallik, haşyete giden yoldur ve kendi hatırı için değil, alımlayıcıda neden olduğu durum yüzünden istenir. Daha somut şekilde ifade edersek Lovecraft, doğaüstü edebiyatının, bir tür kurutucu, pozitivist dünya görüşüne karşı gösterilen bir tepkiye neden olabildiğini ve hatta gücünün, dini deneyime benzer bir deneyime yettiğini düşünüyor gibidir. "Hassas"ın onu arayıp bulmasının nedeni budur.[12]

Lovecraft, doğaüstü korkusunun kökeni ve çekiciliğinin gücünü ele aldığı birkaç sayfada, her ne kadar belirsiz olsa da sayısız iddiada bulunurken çeşit çeşit ilginç varsayımda bulunmayı da başarmıştır: biraz psikolojik; biraz sosyolojik; biraz metafiziksel. Bu görüşleri ortaya koyup incelemek şüphesiz çok daha geniş bir alan gerektirir. Bunun bir nedeni, bu görüşlerin, tartışmaya faydası olacak düzeye kadar yorumlanmasının çok uzun zaman alacak olmasıdır. Ancak Lovecraft'ın yöntemiyle ilgili kısaca şunu söyleyebiliriz, yetersiz olduğu tarafları olsa da korku paradoksunun çözümüyle ilgili sürekli yinelenen sorunu da yansıtır.

Daha önce belirttiğimiz üzere Lovecraft, kozmik korkuyu uyandırma yoluyla türde pozitif olarak çekici olanın ne olduğunu konumlandırmakla kalmayıp kozmik korkuyu doğaüstü korku türünün belirleyicisi olarak sınıflandırmıştı. Başka bir deyişle korku eserlerini aynı standardı kullanarak hem sınıflandırmış hem de *yorumlamıştır*. Dolayısıyla Lovecraft'a göre övgüye değer bir kozmik korku yaratma hizmetini yerine getiremeyen hiçbir eser doğaüstü korku sınıfına giremez.

Ancak bir dünya görüşüyle sınırlanmış ve dini bir dene-

[12] Yorumcular arasında korku alımlayıcısını en iyi niteleyen kelimenin "hassas" olup olmadığı konusunda uzlaşmazlık olacağına şüphe yok.

yimle akraba olan bir duygu olan kozmik korkuyu yaratmada yetersiz kalan birçok korku hikâyesi vardır. Aslında birçok korku hikâyesi büyük (belki felsefi) kozmik haşyet yaratma projesini ihmal eder gibidir. Kitap raflarıma hızla bir göz atınca Guy N. Smith'in (*The Origin of the Crabs, Crabs' Moon* ve benzerinin yazarı) *Crabs on the Rampage* adlı kitabına rastladım. Tartışmasız bir korku örneği olduğunu kabul ediyorum ama kitap kozmik korku veya haşyet uyandırmaz. Yengeçlerin kendileri korku-sanatı dediğimiz duyguyu tetikler ancak korku-sanatının ne bir dünya görüşünün (dinle yakın olan bir dünya görüşü) duygusal doğrulaması ne de bir diğerinin inkârı (materyalist kültürün) olması gerekir.[13]

Sonuç olarak Lovecraft'ın, *Crabs on the Rampage*'ın doğaüstü korku edebiyatı sınıfının bir üyesi olduğunu reddedeceği ortadadır ama bu karar keyfidir. Haşyet, korku türü içinde (belki de) görece yüksek bir başarının bir sonucudur, türün tek belirleyicisi değil. Yani haşyet uyandıran bir korku hikâyesi (muhtemelen) çok iyi bir korku hikâyesidir, övgüye değerdir ancak neyse ki, türü bilen herkesin kabul edeceği gibi sabit etiketlerden biri değildir. Lovecraft, türün girişine dar bir kapı koyar, yalnızca tek tipte bir iyi, övgüye değer veya başarılı olanın içeri girmesine izin verir.

Aslında benim şüphelendiğim, haşyetin yani, kozmik korkunun, yarı-dini deneyiminin, doğaüstü korku kurmacasının nadir tabii sonuçları olabileceğidir. Charles Williams'ın bazı eserlerinde faydalı olurlar. Ancak çoğu korku edebiyatı eserinde ortaya çıkmazlar ve zaten bunun için de hep çaba gösterilmez. Lovecraft'ın korku edebiyatında tanımlayıcı nitelik olarak kozmik korkuya irtikabı aslında türe üyelik kriteri olarak tek bir iyi özellik seçip onu uygulamış olmasıdır.

[13] Aslında her şeyi açıklamaya hevesli birçok korku hikayesi materyalist kültürlülüğe öykünür.

Yani Lovecraf ttürde yüksek başarılı olma ölçütüyle türü tanımlamayı birbirine karıştırmıştır.

Lovecraft'ın kozmik korku ve haşyet vurgusu Algernon Blackwood'un "Willows"u gibi eserlere tam uyar çünkü bu hikâyede haşyet duygusu ve kozmik sezgi doğrudan ifade edilmiştir. Lovecraft'ın bunu, doğaüstü korku hikâyelerinin en büyük örneklerinden biri sayması şaşırtıcı değildir. Ve kısmen Lovecraft'ın gösterdiği nedenlerle kitap gerçekten en önemli korku eserlerinden biridir. Ancak bu eseri özellikle takdire değer bir korku hikâyesi yapan şeyin, türün her eserinde zorunlu bir koşul olarak sağlanması gerekmemelidir.

Dahası bu doğruysa, Lovecraft'ın, türün, alımlayıcısına sunduğunu söylediği çekici cazibeye ilişkin belirtilmesi gereken bazı acil konular var. Çünkü haşyet, türün genel bir etkisi değilse türün bir bütün olarak çekiciliği, kozmik korkuyla meşgul olan diğer alttürlerinden ayrı olarak, haşyete gönderide bulunarak açıklanamaz. Kozmik korku, haşyet ve yarı-dini duygu fikirleri türün sıradan akışında çekici olanı ifade etmek için yeterince kapsayıcı ve genel değildir. Tipik bir korku paradoksu örneğini çözemezler.

Kozmik korku neden bazı korku eserlerinin, alımlayıcısına çekici geldiğini anlamamıza yardımcı olabilir (Lovecraft'ın söylediği kadar az sayıda eser olmasa da) ancak korkunun çekiciliğinin genel kapsamlı bir açıklaması için temel oluşturmaz. Bu nokta, şeylerin sınıflandırıcı varsayımsal şemalarını düşünürsek korku türü, kozmik korku bağlamında tanımlandığı için Lovecraft'ı okurken belirsizleşebilir. Ancak Lovecraft'ın sınıflandırıcı şemasının aslında örtük, özellikle bir çeşit(olası) övülen, korkutucu etki tercihini temsil ettiğini gördükten sonra anlıyoruz ki kozmik korku, sadece bazı korku eserlerinde gerçekleşen özel bir ilgi kaynağıdır ve türün genel büyüleyiciliğinin açıklanmasında kullanacak kadar yaygın değildir.

Özellikle materyalist veya pozitivist kültürde eksik olan veya inkâr edilen anlamında korkuya gösterdiğimiz tepki ile bir çeşit sezgisel duyguya gönderide bulunan dini duygu arasındaki analoji, yalnızca Lovecraft'a özgü değildir, başka korku analizlerinde de sık sık kullanılmıştır. Bu faktörlerin diğer korku analizlerinde nasıl işlendiğini her yönüyle tartışmaya yerimiz yok ancak bu noktada, bu fikirlerin sınırlarıyla ilgili bazı yorumlarda bulunmak faydalı olacaktır.

Öncelikle elimizde, sanatta doğaüstü korku deneyiminin genelde dini deneyimle benzeştirilmesi var. Bu anoloji ikna edici olsaydı korku-sanatı arayışı, ne pahasına olursa olsun, dini deneyim arayışından daha anlaşılmaz olmazdı denebilir. Belki ikisi de sıradan kavramlarımızın ötesindeki bir şeye karşı duyduğumuz sezgisel ihtiyacımızı tatmin eder; belki de bu ihtiyacı tatmin etmek, özellikle materyalist ve/ya pozitivist olanlar da dâhil olmak üzere kendisiyle birlikte getirdiği bütün tatsızlık ve gerginliklere değer bir şeydir.

Burada, üzerinde tartışmanın, bizi bu kitabın kapsamından çıkaracak birçok anlamlı iddia var. Ancak bu iddiaların çoğundan, yalnızca korku-sanatı deneyimi ve dini deneyim arasındaki analojinin münasip olup olmadığını sorgulayarak oldukça meşru bir şekilde kaçabiliriz. Çünkü münasip değilse, o zaman hakikatle ilgili sezgisel arzularımız (eğer varsa) ne olursa olsun iddialar düşer.

Korku ve dini deneyim arasındaki analoji genelde, açıkça veya örtük bir şekilde, Rudolf Otto'nun geniş kitleler tarafından okunan aşırı etkileyici proto-fenomenolojik klasiği *The Idea of the Holy*'de geliştirilen dini veya ilahi[14] deneyim bağlamında kurulur.[15] Bu dini deneyim analizinin doğru olup

[14] Ç.N. Numinous anlamında.

[15] Rudolf Otto, *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*, çeviren John W. Harvey (London: Oxford University Press, 1928).

olmadığını bilmiyorum ancak yorumcuların, korku ve dini deneyim arasında bir bağlantı kurduklarında bilerek ya da bilmeyerek genelde başvurduğu teori budur. Dolayısıyla edebiyatta bu korku deneyiminin Otto'nun kavramsallaştırdığı haliyle dini veya ilahi deneyimle paralellik gösterip göstermediğini sormak yerinde olabilir.

Otto'ya göre dinin, *numen* adını verdiği rasyonel olmayan bir öğesi, betimlenemez bir nesnesi vardır. Bu, dini veya *ilahi* deneyimin nesnesidir. Bu deneyimin, içinde konumlandırıldığı bağlam bilindiği gibi *mysterium tremendum fascinans et augustum*[16]'dur. Yani dini deneyimin nesnesi, burada aklımızda Tanrı gibi bir şeyi tutmak faydalı olacaktır, muazzamdır, öznede korkuya, daha büyük bir güç tarafından yenilme, daha bağımsız, daha hiç, daha değersiz olmanın felç edici duygusuna neden olur. Numen haşyete neden olacak şekilde *haşyetli*dir.[17]Numen ayrıca gizemlidir, sıradanlık, anlaşılırlık katmanının çok ötesinde, tamamen başka bir sersemlik, boş bir hayret duygusu, şapşal birini pençesine alan bir büyülenme, bir tür mutlak şaşkınlık yaratacak şekilde tanıdıktır.[18] Bu tamamen öteki olanla karşılaşma, özneyi sadece dehşete düşürmez, onu *büyüler* de. Aslında dehşetengiz enerji ve ısrarı *(tremendum)* hürmetimizi (dolayısıyla, *augustum*) de kazanır.

Bu formül belirsiz ve bağlamdışı şekilde okunduğunda formülün çoğu (hepsi olmasa da) ile korku-sanatı nesneleriyle ilgili söylenmek istenenler arasında bağıntılar kurmak kolay olacaktır. Korku-sanatı nesnelerinin bir gücü vardır, örneğin korkutucudurlar ve felç edici bir hayret hissi yaratabilirler; sanatsal bir kurmacaysa, ötekiliğin açılışıyla insanı sersemletip büyüleyecek kadar gizemli olurlar. Ve alımlayıcıyı, kurmaca

16 Ç.N. Kutsanmış bakışın gizem ve haşyeti (Latince)
17 Otto, *Idea of the Holy,* ss. 12–24.
18 Otto, *Idea of the Holy,* s. 26.

karakterleri[19] bile, büyülerler ve bu da sık görülen duygusal felci açıklayabilir.

Ancak bunlar yalnızca fazla göze çarpan bağıntılardır. Otto'nun numeni tamamen ötekidir. Doğrulamaların uygulanmasına ve hatta doğrulanabilirliğin kendi manivelasına bile karşı çıkar. [20]Ancak korku canavarlarında durum farklıdır çünkü mevcut kültür kavramları bağlamında derhal adlandırılamasalar bile o kavramlar bağlamında halihazırda var olanın birleştirme, büyütme vb. versiyonu olarak konumlandırılabilirler. Yani canavarlar tamamen öteki değildir, deyim yerindeyse,tiksindirici taraflarını, bilinen üzerinde yapılan çarpıtmalardan türetirler. Doğrulamaya direnmezler ama özellikleri, standart olmayan yöntemlerle birbirine karışmıştır. Tamamıyla bilinmeyen değildirler ve muhtemelen kendilerine özgü etkilerini, tiksinmeyi de açıklayan budur. Kimse korku canavarlarının karşısında (veya onlarla ilgili olarak), ilahi bir varlığın karşısındaymış gibi değersiz hissetmez.

Tremendum olduğu için, numen yalnızca büyülenmeyi yönetmez, ayrıca saygın, nesnel olarak değerli ve itibarlıdır. Bunun korku örneğine uyan bir tarafı yoktur. Neredeyse hiçbir zaman canavara hürmet gösterme zorunluluğu duymayız. Elbette Şeytan, Rawhead Rex, Drakula, ilk Yaşlı Olanlar gibi canavara hürmet duymanın hikâyenin bir parçası olduğu korku olay örgüleri de vardır. Ancak bu yalnızca bazı durumlarda geçerlidir ve bu yüzden korkunun genel bir işareti olamazlar ve bu örneklerde bile karakterlerin yalnızca bazılarına ilişkindirler, alımlayıcıya değil. Yani Blackwood'un "Sec-

---

[19] John Coyne'un *The Hunting Season*'ının kapanışının düğümlü bir noktasında şunları okuruz:
"April, karşısındaki küçük yaratığı görünce zorla yutkundu, kirli çarşafların üstünde tuhaf, mermer beyazlığında bir kız çocuğu yatıyordu. Ondan gözlerini alamıyordu. Çocuk tiksindiriciydi, bu, April'i büyülüyordu."

[20] Philip C. Almond, *Rudolf Otto: An Introduction to His Philosophical Theology* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984), s. 69.

ret Worship"indeki cadı konseyiyle ilgili parçaları okumak, Şeytan *hierophant*ı olmamızı gerektirmez. Dahası, Otto'nun kendisinin, ilahi deneyimi nitelemesinin karşı kutbuna korkunun koyulmasını onaylamayacağı düşünülebilir. Otto'ya göre insandışının dehşetiyle hayalet korkusu dini deneyimden daha düşük bir gelişme evresini temsil eder.[21]Dolayısıyla korkunun çekici gücünü, çekici güçle dini deneyim arasındaki analoji temelinde açıklamaya çalışmak sakıncalı görünüyor çünkü dini deneyim ile korku-sanatı deneyimi arasındaki analojinin güvenilir olup olmadığı net değildir.[22]

Benzer şekilde korkunun, materyalist veya pozitivist dönemlerde diniduygu sığınağı gibi işlediği hipotezinde sınır-

---

[21] İnsandışı korkusunun, dini deneyim için yetersiz oluşuyla ilgili bir açıklama için bkz. Almond, *Rudolf Otto* ss. 80–81

[22] Konuyu enine boyuna incelemeyecek olsam da korku-sanatının cazibesinin yüceyle analoji ile geliştirilebileceği fikrini de reddetmek istiyorum. Tartışmayı uzatmaktan ziyade önce, yüce kavramının önde gelen mimarı, Kant'ın otoritesine geri döneceğim. *The Critique of Judgement*'taki "Analytic of the Sublime"ın 48. Bölümünde Kant şöyle der: "Doğayla uyumlu şekilde ve *bütün estetik tatminler*i dolayısıyla *tiksinme* uyandıran yüzeysel güzelliği yıkmadan temsil edilemeyecek tek bir çirkinlik türü vardır. Saf hayalgücüne dayanan bu tekil duyumda nesne, biz bütün gücümüzle ona karşı savaş verirken, kendisini bizim beğenimize zorla benimsetiyormuş gibi temsil edilir. Ve nesnenin sanatsal temsili artık nesnenin kendisinin bizim duyumumuzdaki doğasından ayrılmaz ve böylece güzel sayılması imkansız olur." Vurgular sonradan eklendi. Burada Kant her estetik tatminin tiksinmeye muhalif olduğunu iddia eder. Haklı olduğundan tam olarak emin değilim ancak en azından bize , korku-sanatının, elimizdeki en iyi nitelemeyle ilgili olan Kant'ın yüce fikrine benzediğinden şüphelenmek için bir ilk neden veriyor. Belirleyici olan elbette bu değildir. Yücenin korku-sanatına uymadığını gösteren ayrıntılı bir ifşayı şimdiden devredışı bırakmak için Kant'tan alıntı yapıyorum. Başka nedenlerle olsa bile Kant gibi korku-sanatında gereken tiksinme öğesinin, ya matematiksel ya da dinamik yüceyle meydana getirdiği türden tepkileri olanaksızlaştırdığını düşünüyorum.
Edmond Burke, bilindiği üzere, yüceden oldukça farklı bir açıklama sunar. Ona göre korkutucu nesneler, yolumuza çıkmadıkları sürece, yüce bir hazza neden olabilir. Burke tiksinmenin bu resimde nasıl bir rolü olduğunu önemsemez. Ancak burada Kant'ın gözlemlerinin konuyla ilgili olduğunu düşünüyorum. Çünkü bir nesneden tiksiniyorsak, Burke'ün deyimiyle, onun acısını çekiyoruzdur, gerçekten acı çekmek, ve bunun Burke'ün, yücenin gerektirdiği türden mesafeyle bir ilgisi yoktur. Kant'ın iddiasındaki gibi tiksinme yücenin yoluna dikilir. Bu, doğrudan Burke'ün yüce fikrinin eleştirisi değildir. Daha ziyade korku-sanatının Burkecü yüceye benzetilmesine karşı insanları uyarmaktır.

lanmış bir şey var. Çünkü din, hatta esrik din, korku türünün günümüzde en başarılı olduğu Amerika Birleşik Devletleri (başkanları bile amatör olarak astrolojiyle ilgilenir) gibi tanrısız kültürlerde kolayca bulunabilir. İstedikleri dini deneyim olsaydı insanlar bunu doğrudan, korku kurmacası gibi vekiller aramadan yapabilirlerdi.

Üstelik korkuyu bir çeşit atalardan kalma güdülerle bağlantılandırmanın da faydası yoktur. Kuşkusuz korku imgelemi antik animizm imalarından ve türleri bir araya getiren yazınsal bir çeşit totemik düşünme kalıntılarından kaynaklanabilir. Ancak bu, muhtemelen, ırksal bir bellek düşüncesine geri dönmeden, kültürel olarak açıklanabilir bir olgudur. Üstelik buradaki güdü bir çeşit içgüdüsel korku ise o zaman onu uyandırmak korku paradoksunu çözmeyecektir çünkü bir taraf hala içgüdüsel korkunun, aynı eski düz korku gibi normalde kaçınmakisteyeceğimiz bir şey olduğunu düşünür.

Elbette "içgüdüsel korku" gibi ifadeler, kendimizi içinde bulduğumuz pozitivist, materyalist burjuva kültürlerinde, mağara sakini atalarımızda yaygın olan belli heyecan ve korkuların nadir olduğuyla ilgili karmaşık fikir için biraz yetersiz kalabilir ve bu heyecanlar bir şekilde korku kurmacası tüketerek canlandırılabilir. Heyecanlanmanın, hatta korkmanın (estetik olarak olsa bile), modern hayat denen şeyi duygusal yavanlığından kurtardığı söylenebilir.[23]

---

[23] Korkunun çekiciliğinin materyalizm ve pozitivizmle ters düştüğünde veya düşmediğinde, ikinci seçeneğe rasyonel bir açıklama getirmemiz beklendiğinden emin değilim. Çünkü durum böyleyse, bunca korku kurmacasının, dahili momentumunda, rasyonel açıklamaları taklit ettiği için zıtlığın nasıl sürdürülebileceğini anlamak zor olur. Yani korku kurmacası açıklamalarının sundukları genelde düpedüz aptalca olsa da rasyonel açıklama biçimlerini taklit ederler. Dolayısıyla korku, rasyonalize edici açıklamalardan kaçma yolu sunmaz çünkü büyük ölçüde genelde bu açıklama biçimini yönetir veya en azından ona başvurur. İçgüdüsel temanın başka bir çeşidi korku kurmacalarının, alımlayıcıya bir çeşit ilkel ölüm oyunuyla eğlenme fırsatı sağladığını söyler. "Aesthetics of Fright" (*American Film,* vol. 5, no. 10 [Eylül, 1980]) aslı yazısında Morris Dickstein kor-

Burada derinde yatan varsayım, duygusal bir durumda olmanın canlandırıcı olduğu ve eğer duygusal durumun bedelini ödemek istemiyorsak (örneğin korkunun genelde tehlike gerektirmesi gibi yollarla) o durumda olmayı değerli bulacak olmamızdır.[24]Artık duygusal durumların genelde bu şekilde canlandırıcı olduğunu (örneğin adrenalin salınımına neden olurlar) ve risk olmadığında onların peşinden gideceğimiz düşüncesi doğru olabilir. Bunun, korku kurmacasının çekiciliğini kısmen açıkladığı da doğru olabilir. Ancak macera kurmacası, romantik kurmaca, melodram vb'nin çekici olmasının nedeni de budur. Yani iddia, ister içgüdüsel olsun ister başka türlü, ayrık (o ne demekse) bir duygusal durumda olmak, korku türünün çekiciliğini kısmen açıklıyorsa bu pek de özel bir açıklama olmaz çünkü muhtemelen her popüler türün çekiciliğiyle ilgili açıklamada rolü (herhangi bir yerde herhangi bir açıklayıcı rol oynuyorsa) vardır.[25]

---

ku kurmacalarını tüketmeyle cazibe panayırı arasında, sanki bu, ölüm içgüdüsüyle ilgili açıklama sağlarmış gibi analoji kurar. Dickstein şöyle der: "Korku filmleri ölümle oynamanın güvenli, rutinleşmiş bir yoludur, tıpkı eğlence parkında trene binmek veya paraşütle atlamak gibi. Ne kadar uzak olsa da her zaman vagonun raydan çıkma olasılığı vardır, öteki türlü heyecan kaybolurdu, ancak ölüm tuzağı aslında vekaletendir." Ancak bu analoji mükemmel derecede çılgıncadır ve hiçbir şeyi açıklamaz. Kırgın anneler ne derse desin korku filmi izlemenin ölüm tehlikesi yoktur. Acaba Dicksteinne düşünüyordu?

[24] Korkunun yalnızca duygusal olarak canlandırıcı olduğu için çekici olduğu düşüncesi sık sık ortaya atılır. Örnek için bkz. Frank Coffey'nin *Masters of Modern Horror* adlı antolojisinin giriş yazısı.

[25] Bu satırlardaki iddia Edmund Burke'ün *Enquiry* kitabında geliştirilene benziyor. Dehşet nesneleriyle bağlantılandırdığı yüce tartışmasında Burke, normalde bu tür nesnelerin payına düşen acının, bizim için tehdit oluşturmadıkları gerçeğiyle karşılaşınca dağıldığını düşünür. Burke'e göre acının dağılması da hazza neden olur. Yani Burke bu haz arayışını rasyonalize eder. Tıpkı vücudumuzun körelmesin diye egzersize ihtiyacı olması gibi daha *hoş duygularımızın* da egzersize ihtiyacı vardır. Yüce nesne arayışı (devasa, belirsiz, karanlık vb gibi) kişinin bütünlüğü için tehdit oluşturmadığı durumlar göz önüne alınınca hoş duygularımızın bitkisel hayata girmesini engeller.
Bu ifadelerdeki sorun tabii ki neden özellikle korkunun arandığı sorusuna hiçbir açıklama getirmemesidir; herhangi bir dehşet nesnesinin yapamayacağı nedir? Bu aslında adil bir Burke eleştirisi değildir çünkü Burke'ün niyeti korku analizi

Dini öğelerle korkunun cazibesini açıklamanın başka bir yolu da ilah ve insandışı varlıklar gibi korkunç varlıkların bizi güçleri sayesinde kendilerine çektiğini söylemektir. Bu varlıklar haşyet yaratırlar. Başka bir şekilde söylersek, ellerindeki güç yüzünden kendimizi canavarlarla özdeşleştirdiğimiz söylenebilir, belki de canavarlar, arzularımızı tatmin etmeye adanmış figürlerdir. Bu kitabın önceki bölümlerinde özdeşleşme fikriyle ilgili ihtiyatlı davrandım. Ancak bu görüş hayranlık anlamında tarafsız bir şekilde dile getirilebilir. Belki de canavarların gücüne o kadar hayranız ki cisimleştirdikleri tiksinmeyi hafifseyebiliyoruzdur.

Bu açıklama bazı örneklere çok güzel uyar. Melmoth the Wanderer, Drakula ve Lord Ruthven (John Polidori'nin *The Vampyre*'ındaki) gibi figürlerle canavarımsı varlık, baştan çıkarıcıdır ve bu baştan çıkarıcılığın onların gücüyle kısmen de olsa bağlantısı vardır. Ancak yine de *Night of the Living Dead*'deki zombiler baştan çıkarıcı olmadığı gibi amansız güçlerine de hayranlık beslemeyiz, sadece sayıca fazladırlar. Dolayısıyla, adına şeytana hayranlık diyelim, korkunun şeytana hayranlığı açıklaması, türü bir bütün olarak ele alamaz. Bazı korku alttürlerinin çekiciliğini açıklarken faydalı olsa da korku türünü genel olarak kapsamaz.[26]

---

yapmak değildi. Dahası, Burke'ün beden egzersizi ile duygusal egzersiz arasındaki analojisini kabul edebileceğimizden de emin değiliz. Öyle olsaydı bile her duygunun, Burke'ün savunduğu gibi, meşrulaştırıcı egzersizi hakedip etmediğini sorabiliriz. İlk kez korkunç bir canavarla karşılaşmanın hayret veren benzersizliğini düşünürsek hoş duygular konusunda egzersiz yapmanın amacı nedir?

[26] Philip Hallie, *The Paradox of Cruelty* (Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1969), ss. 63–84, kitabında yalnızca korku ve tiksinmeyi değil, cazibeyi, özellikle de korkunç canavarın veya Hallie'nin deyimiyle victimizer'ın [kurban eden] cazibesini kapsayan bir teori geliştirmiştir. Hallie'ye göre korku, hayal gücüne dayanarak yalnızca kurbanın konumunu (oyuna korku ve tiksinme katar) değil, kurbanı terörize edeni de kapsar. Melmoth the Wanderer, [Avare Melmoth] Hallie'nin favori örneğidir. Yani Philip Hallie'nin *bu tip korkuyla* ilgili faydalı şeyler söylediğini düşünüyorum. Ancak bu tür canavarların, alımlayıcısını baştan çıkardığından bahsederken korkunun bir türü veya alttüründen bahse-

Korkunun Psikanalizi

Bilinen örneklerle korkunun çekiciliğini açıklamaya çalıştığım girişimlerimde buraya kadar psikanalizden söz etmedim. Şüphesiz bugünlerde korkuyu açıklamanın en popüler yolu psikanalizdir. Dahası, korkuya *kapsamlı* bir açıklama getiremeyeceği ortaya çıksa bile, yirminci yüzyıl boyunca çeşitli psikanalitk mitler, imgeler ve benlik algıları[27] devamlı ve artan bir şekilde tür tarafından sahiplenildiği için daha sonra ele alacağım üzere, psikanalizin, korkudaki belli eserler, alttürler ve döngülerle ilgili söyleyecek çok şeyi olabilir. Yani psikanaliz bize kapsamlı bir korku teorisi veremese bile psikanalitik imgelemin genelde korku eserlerini dönüşlü olarak bilgilendirmesi ve bunun da psikanalizi elbette türün özel örneklerinin yorumlamalarıyla ilgili kılması hala önemlidir. Başka bir deyişle tür ve türün çekici güçleriyle ilgili yeterli, genel bir teori sunsun ya da sunmasın psikanaliz, türle ilgili veya daha doğrusu türün belli örnekleriyle ilgili tartışmalarda kaçınılmaz olabilir.

Söylemeye gerek yok ancak psikanaliz, korku açıklamalarına birçok yöntemle girmiştir veya girebilir. Alan ve belki de sabır hepsini veya ciddi bir oranını hep birden detaylı bir şekilde incelememe izin vermiyor. Ama yine de aşağıda korku paradoksu dediğim şeyle ilgili en güçlü psikanalitik iddiaları değerlendireceğim. Ve bunların burada yönelttiğimiz soruya kapsamlı bir cevap vereceğinden emin olmasam da belli, kur-

---

der (ve bunu derinlemesine yorumlar). Çünkü korku türündeki bütün canavarlar baştan çıkarıcı değildir, birçoğu (Blob mesela) çok çok güçlü olsalar bile baştan çıkarıcı olamaz. Dolayısıyla korku türünün cazibesinin canavarların çekici gücünden kaynaklandığı düşüncesi, Drakula gibi figürleri kapsayan alttürler için faydalı bir gözlem olsa da, genel anlamda korku için teorik olarak yetersizdir.

27 Yani korku türünün imgesinin psikanalitik işgali, verili korku eserlerinde genelde içkindir, örneğin *The Forbidden Planet* filmi.

macalar, alttürler veya döngüleri de kapsayan belli örnekler için psikanalitik çalışma şemasının elimizdeki malzemeyi anlamamıza yardımcı olabileceğini düşünüyorum. Belli korku örneklerinin psikanalitik mitlerle değiştiği veya psikanalitik imgeleminin kendisinin önemli kültürel mitlerle (ve bu yüzden belli korku kurmacalarındaki analojilerle deyim yerindeyse eşleşir) yakınsadığı birçok durum tartışmasız bu şekildedir.

Ciddi bir korku araştırmasına başladığımda bana en çekici gelen yaklaşım, psikanalitik açıklama modeli[28]özellikle de *On the Nightmare* kitabında Ernest Jones'un geliştirdiği yaklaşımdı.[29] Bu yaklaşım bana verimli geliyordu çünkü korkunun tayin ettiği asli müphemliğe karşı hassastı: aynı anda hem cazibenin hem de tiksinmenin çekimine. Dolayısıyla Jones tarafından geliştirilen psikanalitik model korku inceleme görevine özellikle çok uygundur çünkü benim korku paradoksu dediğim şeyi en baştan formüle katmıştır.

On the Nightmare'de Jones kabus, vampir, kurtadam, şeytan ve cadı gibi ortaçağ batıl inançlarının figürlerinin sembolik anlamı ve yapısını çözümlemek için Freudcu kabus analizini kullanır. Jones'un kabus imgelemi eleştirisindeki temel kavramlardan biri çatışma veya müphemliktir. Rüya ürünlerinin, hem bir arzuyu hem de ona ket vurmayı dile getirme işlevi gördüğü için aynı anda hem çekici hem de tiksindirici olduğunu söyler. Jones şöyle yazar:

> Bir kabusta görülen nesnenin ürkünç ve iğrenç olmasının nedeni, altta yatan arzunun temsiline çıplak haliyle izin

---

[28] Bkz. bana ait olan "Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings," *Film Quarterly,* vol. 34, no. 3 (Bahar, 1981). Bunun daha geniş bir versiyonu Udena Publications's *The Anxious Subject: Nightmares and Daymares in Literature and Film,* ed. Moshe Lazar (Malibu: Udena Publications, 1983) içinde yayımlanmıştır.

[29] Ernest Jones, *On the Nightmare* (London: Liveright, 1971).

> verilmemesidir, bu yüzden rüya, bir yandan arzunun bir yandan da ket vurmaya ait yoğun bir korkunun uzlaşmasıdır.[30]

Örneğin, Jones'a göre batıl inançlardaki vampirlerin iki temel kurucu tutumu vardır: hayaletlik ve kan emmek. Ucuz roman ve filmlerdeki çağdaş vampirin aksine mitsel vampir önce akrabalarını ziyaret eder. Jones'a göre bunun anlamı akrabalarının, sevdikleri kişinin ölümden dönmesini beklemeleridir. Ancak figür dehşet yüklüdür. Korkutucu olan, Jones'un baştan çıkarmayla ilişkilendirdiği kan emmedir. Kısacası ölü akrabayla ensest bir karşılaşma, bir inkâr şeklinde tecavüze; cazibe ve aşk da tiksinme ve sadizme dönüşür. Öte yandan yansıtmayla, yaşayanlar kendilerini pasif kurbanlar olarak gösterip ölüyü, suçluluk duygusu olmadan haz almaya izin veren aktif bir aracı boyutuyla aşılarlar. Yani ölüler günahkar mütecaviz, yaşayanlar sözde bahtsız (ve bu yüzden "masum") kurbanlar olarak sunulur. Jones son olarak kan emmeyi sadece kabusun, insanı tüketen kucaklayışıyla ilişkilendirmekle kalmaz, psikoseksüel gelişmenin oral evresine özel emme ve ısırma özelliklerinin regresif bir karışımıyla da ilişkilendirir. Vampir efsanesi, sevginin nefrete dönüşümü yani olumsuzlayarak; sayesinde, arzulanan ölünün aktifve arzulayan yaşayanın pasif konuma geçtiğini gösterek ve genital cinsellikten oral cinselliğe gerileyerek ensest ve nekrofili arzuları, onları korkutucu bir ikonografide karıştırarak tatmin eder.

Yani Jones'a göre kabus ve kabuslardaki vampir gibi figürler, örneğin korku kurmacasındaki malzemeler, çekicidir çünkü arzuları, özellikle de cinsel arzuları temsil ederler. Ancak bu arzular yasak veya bastırılmıştır. Dümdüz ortaya

[30] Jones, *On the Nightmare,* s. 78.

koyulamazlar. Burası korkunç, tiksinç imgenin sahneye çıktığı yerdir. Bilinemeyen arzuyu gizler veya maskelerler. Kamuflaj işlevi görürler; rüyayı gören, kendi dâhili sansürü tarafından bu imgeler yüzünden suçlanamaz çünkü kişi köşeye sıkıştırılmıştır; onları korkunç ve tiksindirici bulur, o yüzden de onlardan zevk aldığı düşünülemez (her ne kadar sivilleri çekmiş olsalar da derin, psikoseksüel istekleri ifade ettikleri sürece alımlayıcı tarafından zevkle karşılanırlar). Korkunç imgelerin kışkırttığı iğrenme ve tiksinme rüyayı görenin, isteklerinin tatmin edilmesi karşısında ödediği bedeldir.

Jones bu hipotezi belli bir türde rüyaları, kabusları, incelemek için geliştirmiş ve yinelendiğini söylediği kabus figürlerine uygulamıştır. Ancak bu analizi, özellikle, Freud gibi, popüler kurmacaları arzu tatmin etme türü saymaya gönüllüler için, korku kurmacalarına taşımak zor olmaz. [31]Detay verecek olursak bu türün korkutucu imgeleri, uzlaşmayı temsil eder. Tiksindirici yönleri, çeşitli arzu tatmin etme biçimlerini, en önemlisi de cinsel arzuları tatmin etme biçimlerini maskeleyip mümkün kılar. Drakula'nın bariz baştan çıkarıcılığı yanlış algılama değildir, Drakula, bir arzuyu, aslında ensest bir arzuyu canlandırıyordur. Aslında burada bir dolap çevriliyordur. Tiksinme, haz verecek tatmin etme sahnesinin bileti olur.

Yani korku paradoksu, Jones'a karşı çıkıp korku nesnelerine karşı hissedilen müphemliğin en uzun ömürlü psikoseksüel arzularımızla ilgili daha derindeki bir müphemlikten kaynaklandığı söylenerek açıklanabilir. Korkunç varlıkların tiksindirici boyutları, sansürleneni tatmin etme işini görür ancak aslında daha derindeki yönlendirici psikoseksüel arzuların tatmin edilmesinin hazzını mümkün kılan aldatıcı bir aygıttır. Korku imgeleminin cazibesine kapılırız çünkü bu

[31] Bkz. Sigmund Freud, "The Poet in Relation to Daydreaming," *Character and Culture* antolojisinde, ed. Philip Rieff (New York: Collier Books, 1963).

tür imgelem, görünümlerinden bağımsız olarak derindeki psikoseksüel arzuların tatmin edilmesine izin verir. Bu arzular sansürden geçmedikçe yeterince tatmin edilmez. Yani korku yaratıklarından tiksinme aslında Freudcu bakış açısıyla, sayesinde bireysel ekonominin başladığı bir araçtır, haz teminat altına alınabilir.

Sonuç olarak aslında derin bir korku paradoksu yoktur çünkü entrikacı, düzenbaz ruhlarıyla canavarları çekici kılan bu tiksindiricilikleridir. Korku kurmacalarında hoşnutsuzluk ve mecazi anlamıyla acı gibi görünen şey, baskının yapısı düşünülünce aslında hazza giden yoldur.

Müphemlik konusundaki vurgusuyla, Jones-eseri gibi bir psikanalitik korku teorisi bizim amaçlarımıza uygun bir yapıda olacaktır. Bu teori alımlayıcının, sunduğu görünür tiksinmeye rağmen korkuya nasıl kapıldığını açıklar. Bu tiksinme tabii ki hayali değildir; alımlayıcı irrite edilmiştir. Ancak daha da önemlisi işlevseldir. Daha büyük bir haz karşılığı biraz rahatsızlığa razı olunur. Bu rahatsızlığın bedeli ödetilmediğinde haz da güvence altında değildir.

Ne var ki bu teorinin bariz taahhütleri şöyledir: 1) canlandırıcı bir arzuyu gerektirir 2) o isteğin de cinsel olarak, ancak Freudcu psikolojinin lisans verdiği kapsamlı bir cinsellik kavramı anlamında anlaşılması zorunludur. Bu gerekliliklerin ikincisiyle ilgili olarak en azından korku kurmacası galerisindeki her bir canavarın ardında örtük bir *cinsel* arzu olduğunu görmek hiç de kolay bir iş değildir.

Elbette belli korkunç varlıklar bu sınıflandırmaya çok uygundur. Vampirler belki de bunun en iyi örnekleridir: hem karakteri hem de alımlayıcıyı baştan çıkarırlar ama her ikisi de bu yaratıkları dayanılamayacak kadar tiksinç ve korkutucu buluyormuş gibi davranırlar. Ve Val Lewton'ın *Cat People*'ı (tabii ki Freudcu düşüncelerden etkilenmiştir) gibi bir filmle,

hem İrena hem de alımlayıcı, İrena'nın görünüşte bir küfür olan şekil-değiştiren benliğini, cinselliğinin bedeli olarak görür. M.R. James'in "Oh Whistle and I'll Come to You My Lad"i gibi belli öykülerin nasıl, oldukça ikna edici şekilde, bastırılan eşcinsel arzuları, bu özel örnekte yataktaki ruh faktörüyle, temsil ettiği de inkâr edilemez.[32] Ancak *cinsel* bir arzunun, insanların, büyük goriller tarafından çiğnenmesiyle veya Godzilla'nın ölüm saçan nefesiyle emülsiyonlaşmasıyla nasıl tatmin edildiğini anlamak çok daha zordur.

Bu noktada hünerli psikanalitik yorumcu bizi, insanların, cinsel bir arzu için bitkiler tarafından ele geçirilmesi gibi durumlardan yakalayan bir ilişkiler zinciri geliştirmeye çalışabilir. Ancak gerilen ilişkileri ve eldeki veriyi cinsel arzu tatmin etme teorisine uydurmak için bir girişimden fazlası olmayan, amaca özel hipotezlere şüpheyle yaklaşmaya her türlü hakkımız var.

Katı bir Freudcu olarak Jones, ensest arzuların, kabustaki (ve bundan dolayı korku kurmacalarındaki canavarımsı varlıkların oluşumunda) çatışmaları şekillendirdiği konusuna aşırı vurgu yapmaktan muzdariptir. Çünkü bunların her zaman cinsel eylemle bağlantılı olduğunu iddia eder.[33] Ben bunun, korku türündeki birçok yaratığı barındıracak kadar-yeterli kapsayıcılıkta bir perspektif olmadığını düşünüyorum.

Ancak bu türden bir analize yatkın biri, durumu, bu figürlerin, yapısal olarak cinsel arzu tatmin etmeyi somutlaştırmanın gereklerini hafifleterek telafi etmeye çalışabilir. Açık

---

[32] Ana karakter, Parkins efemine ("kız gibi") biri olarak tanıtılır ve birkaç gün içinde erkek bir oda arkadaşı alacağını söylediğinde hizmetçiler manalı bir şekilde "kıkırdamaya" başlarlar. Düdüğü çalarak yanlışlıkla aslında istenmeyen bir uyku arkadaşı olan ruhu çağırır. Düdük de arkeolojik bir kazı alanından çıkartılmıştır. Psikanalizin savunduğu türden bağlantıları düşününce düdüğün, Parkins'in bastırılmış eşcinsel arzularının bir temsili olarak yorumlanabileceğini düşünmek pek mantıksız görünmüyor.

[33] Jones, *On the Nightmare,* s. 79.

görüşlü bir tavırla bu figürlerin ayrıca, yapısal olarak sadece cinsel olmayabilecek, bastırılmış kaygıları (indirgenemez isteklerden ziyade) da ortaya koyabileceği iddia edilebilir. Kabusla ilgili olarak John Mack, katı Freudcu bakışın çok sınırlı olduğunu ve "kabus analizinin bizi sistemli olarak insanoğlunun tabi olduğu yıkıcı saldırganlık, hadım edilme, ayrılma ve terk edilme, yıkma ve yıkılma, kimliğini kaybetme korkusu ve anneyle birleşme gibi,ilk, en derin ve kaçınılmaz kaygılar ve çatışmalara yönlendirdiğini" iddia eder.[34]

Bastırılmış şeylerin açıklanabileceği alanı bu şekilde genişletmenin, psikanalitik modelin erişim kapasitesini yükselttiği açıktır. Korkunç yaratıklar ve yaptıklarının nedenleri için, sadece cinsel arzuların dışavurumuna kadar inilmesi gerekmez ancak tam teçhizat bir baskılamayla: bunlar, cinsel arzuların yanısıra kaygılar ve çocukluğa özgü fantazilerle de ilişkilendirilebilirler. Dolayısıyla *The Exorcist, Carrie, The Fury* ve *Patrick* gibi film ve romanlardaki, son zamanlarda ortaya çıkan telekinetik iğrençliklerin popülerliğini şöyle açıklayabiliriz: bir yandan bastırılan öfkenin sınırsız gücüne yani düşüncenin kadirimutlak olduğuna duyulan çocuksu inancı tatmin edip öbür yandan bu bastırılmış fantaziye korku süsü vermek.

Yani okur, bütün o durmak bilmez öfkesiyle Carrie'ye bir canavar gibi davranır ama bu sırada Carrie, sayesinde cinayet *işleyebileceği*, çocukluğa dair bir intikam fantazisini farkeder veya gerçekleştirir. Carrie bir canavar olarak korkunçtur ancak aynı zamanda da, kaygıyla renklendirilmiş, günahkar bir fantazinin su yüzüne çıkması için bir fırsattır. Dolayısıyla, örneğin iradenin kadirimutlak olduğuna dair çocukluk yanılgısı gösterilerek, Carrie'nin korkunç tarafları daha derindeki

[34] John Mack, *Nightmare and Human Conflict* (Boston: Little Brown, 1970).

hazzını gerçekleştirmesini mümkün kılar.[35]

Belli ki analist, ne kadar çok bastırılmış psişik kaynağı, örtük (ve muhtemelen tatmin edici) bir dışavurum ihtimali olarak alırsa, o kadar çok korku figürünü bu şekilde açıklayabilecektir.

Bu hipotez haklıysa her korku figürü belli bir çocukluk kaygısı, fantazi, arzu (cinsel veya diğerleri), travma vb ile bağlantılandırılacaktır. Dahası, bastırılmış herhangi bir içeriğin dışavurumunun haz verdiği ve canavarların korkunç taraflarının bu baskıyı kaldırma veya serbest bırakmanın bedeli olduğu varsayılacaktır.

Yine de korku kurmacasındaki her canavarın izinin, bu şekilde bastırılmış özüne kadar sürülüp sürülemeyeceğini merak ediyorum. Canavarların nasıl yapılandırıldığının tartışıldığı bölümde gördüğümüz gibi kültürel kategoriler üzerinde uygulanabilecek, benim daha önce korkunç varlıklar olarak adlandırdığım şeyleri vücuda getiren belli, rutin manipülasyonlar vardır. Yani korkunç varlıklar, kültürel kategoriler üzerindeki, neredeyse biçimsel olduklarını söyleyebileceğimiz işlemlerle üretilebilir.

Bir böceğin kafasını alıp insan bedenine takın ve perdeli ayak ekleyin, canavarınız hazır; uygun dramatik bir yapı içinde, kimseyi yemeye veya kaçırmaya çalışmasa bile korkutabilir. Bu şekilde imal edilen canavarların herhangi bir çocukluk travmasına veya bastırılmış arzulara veya kaygılara dokunmak zorunda olması bana anlaşılır gelmiyor.

Veya örneğin, herhangi bir tür böceği alın, kelebek ve uğur böceklerini dışarıda bırakırsanız iyi olur, onlara zeka, "büyük oyun" anlayışı verin ve marş marş, muhtemelen bir

[35] Freud'un bu tür kurmacalarda düşüncenin kadirimutlak olduğuna dair çocukluk yanılgısının öneminin ele aldığı kitabı "The 'Uncanny,' "in *Studies in Parapsychology,* editör Philip Rieff (New York: Collier Books, 1963), ss. 47–48.

korku kurmacasının kahramanlarını atamış bulunuyorsunuz. Ancak yine, iki önceki paragrafta anlatılan, genişletilmiş, psikanalitik hipoteze zıt olarak bu canavarların sembolizminin, tartışılan kurmacanın bağlamı içinde herhangi psikanalitik bir önemi olup olmadığı net değildir. Yalnızca karşı örnek düşünmüyorum; psikanalitik analiz isteyen canavarlar, şu anda düşündüğümüz genişletilmiş türden olanlar bile korku kurmacalarında her tarafa yayılmıştır.

Yerinde bir karşı örnek H.G.Wells'in "The Sea Raiders" adlı öyküsündeki, insanları yiyen *Haploteuthis* adındaki kafadanbacaklılarda bulunabilir. Bu korkunç varlıkların keşfi hızla yüzleşmeye döner, ardından da bu obur derin deniz yaratıklarının diğer görünümleriyle ilgili sıradaki bilgiler gelir. Hikâye temelde eylem, ikincil olarak ise kafadanbacaklıların katliamının nedenleriyle ilgili bir parça usavurmayla geçer. Ancak bu hiçbir zaman eski travma veya çatışmalara kadar geri gidebilecek türden ilişkilendirme zincirleriyle bağlanmaz. Ne hiçbir karakter, bizim kafadanbacaklıların, bastırılmış psişik çatışmalarının nesnel karşılıklığı olduğunu düşünmemize olanak verecek şekilde geliştirilmiştir ne de kafadanbacaklılar, standart psikanalitik sembolizm biçimlerini uyandırmaya neden olacak bir tavırla tasvir edilmiştir.

Kafadanbacaklıların derinden geldiği doğrudur ancak bunu psişik içeriğin baskılanması olarak yorumlamak zor görünüyor çünkü hangi bastırılmış içeriği temsil etmek üzere su üstüne çıktıkları belirlenemez. Kafadanbacaklıların insanları yedikleri için yiyilmekle ilgili bastırılmış, çocukluk kaygılarını temsil ettikleri söylenebilir. Ancak öbür taraftan, bazı derin deniz yaratıkları insanları yediği için, yiyilmek gerçekten meşru bir yetişkin korkusu olduğu için ve bu hikâyede sözde, anne baba veya anne baba yerine geçebilecek insanlar tarafından yiyilmeyle bağlantı kurulabilecek herhangi bir şey

sunulmadığı için kafadanbacaklıların bir tür anne baba figürü olduğu ve hikâyenin, derine oturmuş, *çocukluktan* kalma bir Anne ve Baba tarafından yiyilip yutulma korkusunun dışavurumu olduğu iddiasının gerekçesi yoktur.

Bu örnek hem korkunç figürleri bastırılmış, *cinsel* arzuları tatmin etmeye indirgeyen dar psikanalitik girişime hem de bahsi geçen figürleri cinsel veya başka örtük, arkaik içeriğe götürecek kaygı ve arzuya indirgeyen daha geniş yaklaşıma karşı örnek olarak verilebilir.

Dahası bu karşı örnek haklıysa o zaman bunun geldiği yerde (ve yalnızca denizin altından değil) bundan daha çok olduğunu görmek işten bile değildir. Kafadanbacaklılar gibi buzdağlarının altında donmuş veya kayıp kıtalarda ortaya çıkmış sayısız dinozorun, büyük ormanlardaki dev böceklerin ve uzaydan gelen ahtapotların psişik çatışmanın amblemi sanılmasına gerek *yoktur*. Dolayısıyla korkunç yaratıkların bastırılmış nesnelere indirgenmesi türü kapsamaz; korkunç yaratıkların hepsi psişik çatışma veya arzuyu işaret etmez. Dolayısıyla korku paradoksunun, bastırılanın dönüş mücadelesi anlamındaki, psikanalitik çözümlemesi yeterince kapsayıcı değildir.[36]

Yukarıdaki tartışmayı ilerletmek için psikanalizin yorumlama veya açıklama kipinde varlığını sürdürebilmesini eleştirmedim. Ne de böyle bir eleştiri bunun gibi bir kitapta uygun düşerdi ki bu konu zaten kendi başına bir kitap gerektiriyor.

[36] İddiama karşı sunulabilecek bir psikanalitik karşı eleştiri şu olabilir: benim açıklamamdaki korkunç yaratıkların tiksinme içermesi gerektiği için psikanaliz her zaman konuyla ilgili olacaktır çünkü psikanaliz bütün tiksinmelerin kökeninde bastırma gibi süreçlerin olduğunu iddia eder. Açıkçası bu tür bir karşı argümanı, tiksinmenin nedenlerinin psikanalizin alanında olduğunu redderek rsavuşturabiliriz. Tıpkı bütün yiyilme korkularını bir ebeveyn tarafından yiyilmeyle ilgili çocukluk fantazilerine kadar izleyemeyeceğimiz gibi bütün tiksinmelerin kaynağına da psikanalitik mekanizmalarla varamayız. Bu kitabın daha önceki bölümlerinde, Mary Douglas sayesinde, tiksinmenin psikanalize gönderide bulunmadan nasıl açıklandığına dikkat edin.

Ancak benim amaçlarıma göre psikanalizin toplam epistemik tavrıyla ilgili ya bilim ya da yorumbilim sorununda tarafsız kalmak mümkün. Çünkü sağlam bir temeli olsaydı bile korku figürlerine ve sonuç olarak korku paradoksuna kapsamlı bir açıklama getirmekte başarısız kalıyor.

Psikanalitik modellerle uyum sağlayabilen korku kurmacaları olabilir; belli ki bu en çok, psikanalizin somut olarak etkilediği kurmacalarda mümkündür. Ancak yazarın kasıtsız olarak psikanalizin ilgilendiği türden travma, arzu ve çatışmalara dokunduğu korku kurmacaları da olabilir. Ve bu tür hikâyelerle, psikanaliz veya onun bir çeşidi doğruysa eğer (bunun çok büyük bir eğer olduğunu kabul etmek gerekir) o zaman sözkonusu örneklerdeki psikanalitik cazibeler genel olarak türün henüz tanımlanmamış cazibesinin kaynağına ilave güç sağlayabilir. Psikanalitik açıklamanın türü kapsamadığı yani bütün belli başlı örnek türleri için geçerli olmadığı bilgisinden, sağladıkları bu gücün, ilgili örneklerde, elbette destekleyici olduğu sonucu çıkar.

Psikanaliz ve korku konusunu kapatmadan önce baskılama fikri üzerinde biraz daha durmak faydalı olacak. Çoğu psikanalitik korku teorisi, korku ve fantazinin ilgili türleri üzerine tartışırken baskılama fikrine başvurur. Bu türlerin nesneleri baskılanmış içerik figürleri olarak alınacaktırve onların kurmacadaki görünümlerinin, baskıyı haz veren bir şekilde rahatlattığı düşünülecektir. Dolayısıyla çoğu psikanalitik yaklaşım, görünüşte aksiyomatik olarak, korkunç bir yaratık bastırılmış psişik içerik figürü olarak tasarlanabiliyorsa o zaman, figürün nasıl bastırılmış şeyi göstererek hazzı sağladığının açıklandığını varsayar. Atılacak diğer adım da gündelik kullanımda hazla veya örneğin özgürlükle bağlantılı görünen kavramlarla, saldırganca veya sapıkça olduğu için bastırılmış şeylerin bu tür dışavurumlarına ilişkin olacaktır.

Ancak bastırılmışın canavar ve hayalet gibi şeylerle asıl psikanalitik bağlantısı Freud'un "The 'Uncanny'" makalesinde ele alınır. Freud'un, *tekinsiz* kategorisine girdiğini düşündüğü nesnelerin, benim korku-sanatı nesnesi olarak aldıklarımdan sayıca daha çok ve ayrı olabileceğini düşünsem de Freud'un, bu nesnelerin hepsinin gizemli şeyler sınıfına (diğer birçok şeyin yanında) gireceğini düşündüğünü varsaymak haksızlık olmaz.

Freud, tekinsiz deneyimin, "ya bastırılmış çocukluk kompleksleri bir çeşit izlenimle canlandırıldığında ya da üstesinden geldiğimiz ilkel inançlar bir kez daha doğrulandığında" gerçekleştiğini söyler.[37] Tekinsizi deneyimlemek o halde, bilinen ama bilgisi gizlenen veya bastırılan bir şeyi deneyimlemektir. Freud bunu, tekinsiz deneyiminin yeterli olmasa da gerekli bir koşulu olarak ele alır: "… tekinsiz, bastırılmış ve sonra yeniden yüzeye çıkmış gizli, tanıdık bir şeyden ötesi değildir ve tekinsiz olan her şey bu koşulu karşılar."[38]

Rosemary Jackson gibi birçok çağdaş teorisyen artık kültürel kategorileri baskılayıcı şemalandırmalar olarak görür.[39] Ve bu doğrultuda, korku-sanatının yaratıkları, kültürel şemalandırmalarla bastırılan şeylerin dışavurumlarıdır, diyebiliriz. Jackson şöyle der:

> ...fantastik edebiyat kültürel düzenin, üzerine kurulduğu temeli işaret eder veya onu akla getirir çünkü kısa bir anlığına olsa dadüzensizliği, gayrimeşruluğu, baskın değerler sistemi dışındakini gözler önüne döker. Fantastik, kültürün söylemediği ve göstermediğinin izini sürer: susturulan, görünmez kılınan, üstü örtülen ve yok edilenin izini sürer.[40]

---

37 Freud, "The 'Uncanny,'" s. 55.
38 Freud, "The 'Uncanny,'" s. 51.
39 Bkz. Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion* (London: Methuen, 1981).
40 Jackson, *Fantasy,* s. 4.

ve

> Edebiyattaki fantastik temaları görünmeyeni görünür kılma, söylenmeyeni dile getirme sorunu etrafında döner. Fantazi, bir ayırım eksikliğini, bir "normal"in ihlalini veya hakikati, ayrık ama bağlantılı birimlerden oluşarak temsil eden yaygın perspektifi kurar veya keşfeder. Fantazi, sınırlarla, sınırlayıcı kategorilerle ve öngörülmüş tasfiyeyle işgal edilmiştir. Fantazi "hakikat"i, kaynaşmış, tek bakış açılı… bir varlık olarak idame ettiren baskın felsefi varsayımları yıkar. [Fantazinin] tematik öğelerini aynı kaynaktan türemiş olarak görmek mümkündür: "gerçeği" kronolojik geçici yapılar ve üç boyutlu uzamsal düzenlemeyle konumlandırıp adlandırarak ayırıcı kategorileri tasfiye ederek gizli ve karanlığa itilmiş alanları önplana çıkartır.[41]

Jackson'a göre fantazi, buna korku da eklenebilir, (fantazinin bir alt kategorisi olarak) bir kültürün tanımlayıcı şemasının sınırlarını ifşa eder; fantazi, kültürel kategorileri, kültürün baskıladığı şeyi gösterecek şekilde sorunsallaştırır. Bu açıdan türün yıkıcı işlevini görmek mümkündür; fantastik edebiyat kültürün kavramsal kategorilerini geri çevirerek veya ters yüz ederek baskılayıcı kültürel kategorilendirme şemalarını yıkar. Baskılayıcı olduğu düşünülen, bu şekilde yıkılmış, merkezi öneme sahip bir kategori de bir kişinin düşüncesidir: "Parçalanmış, yıkılmış veya bölünmüş kimlikler ve bunların parçalara ayrılmış bedenleri, üniter benliklerin geleneksel kategorilerine zıttır."

Jackson korku paradoksuna doğrudan atıfta bulunmasa da cevabının ne olacağını kestirmek zor değildir. Korku-sa-

[41] Jackson, *Fantasy,* s. 48.

natı nesneleri, kültürün mevcut kavram ve kategorilerini ihlal eder, kültürün, şeyler şemasına uyamayan (burada şemaların içinde var olamayan) figürleri sunar. Kültürün şeyler şeması baskılayıcı olduğu sürece şemalara meydan okuyan şeylerin sunumu baskıyı bir anlığına bile olsa kaldırır veya hafifletir. Bunun haz olduğu düşünülebilir; dahası Jackson bunun, örneğin kültürel politika alanında "yıkıcı" olduğu gibi, belirsiz politik bir değeri olduğunu da söyler.

Jackson'ın, korkunç varlıkların doğası ile ilgili görüşü belli bir düzeye kadar bu kitapta şimdiye dek geliştirilen açıklamalara denk düşer. Benim açıklamamda korku nesneleri katışıktır ve katışıklık, korkunç varlıkların, mevcut kültürel kategorileri, türlerarasılık, yeniden birleştirici füzyonlar veya ayrık kategorik tipler vb bağlamında sorunsallaştırıldığı şekilde anlaşılmalıdır. Dolayısıyla Jackson'ın, bu tür nesnelerin, kültürün görünmeyen ve söylenmeyeni olduğu fikrine katılabilirim. Ancak Jackson'dan farklı olarak, bu kategorik permütasyonların bütün örneklerde baskılanmış olması gerektiğini düşünmek için bir neden göremiyorum. Bu kategorik permütasyonlar kültürün mevcut kategorilerinin bir parçası olmadığı sürece düşünülmemiş olabilirler (kurmaca, düşünülmüş kılana kadar) ve standart kavram repertuarımızın dışında oldukları için genellikle farkedilmemiş, ihmal edilmiş, onaylanmamış vb olanakları temsil ederler. Ancak baskılama, farkındalık eksikliğinden fazlasıdır. Farkındalığın bastırılmasını, belli kendine özgü psişik işlevsellik boyutu lehine kapsar.

Ancak korkunç varlıkların büyük kısmı bu türden bastırılmış figürlerden oluşmaz. *This Island Earth* filmindeki devasa köle-böcekler için hazırda kültürel bir kategori bulundurmuyoruz. Yarı insan yarı böcektirler ve aynı zamanda, beyinleri tamamen korunmasız olduğu için dâhili ve harici normal beklentilerimizi altüst ederler. Bu tür yeniden bir-

leşmiş bir varlığın olasılığı kültürel kategorilerimizin bizi beklemeye ittiği bir şey değildir; birçoğumuz belki de *This Island Earth*'ü izleyene ya da posterini görene kadar böylesi bir yaratığın olabileceğini düşünmemişizdir. Ancak bunun nedeni bu canavarların var olma olasılıklarını bastırmış olmamız değildir.

Bu iddiayı destekleyen nedenlerin iki katmanlı olduğunu düşünüyorum: ilki korku kurmacasındaki canavarların çoğunun, öncesinde bastırdığımız bir farkındalığımızın parçası olmamasıdır, sadece daha önce düşünülmemişlerdir; ikincisi kültürel kategorilerimizdeki neredeyse biçimsel işlemlerden türemiş olduğu düşünülebilecek, bunun gibi örneklerde, onları bastırmanın desteklediği psişik değerin ayırdına varmanın zor olmasıdır. Yani korkunç kurmaca yaratıklar kültürel kategorilerimizin paradigmaları üzerinde uygulanan bozunum, yeniden birleştirme, eksiltme vb rutinlerle hazırlanabilir. Ancak bu biçimsel işlemlerin, her örnekte, bastırılmış içerikle bağlantılı olduğunu söylemek için bir neden yoktur. Well'in kafadanbacaklıları ve *This Island Earth*'teki köle yaratıklar gibi bastırma fikrinin yersiz olduğu örnekler verdim. Dolayısıyla bu argüman mantıklıysa o zaman Jackson'ın ve diğerlerinin savunduğu bastırma hipotezi korku türüne kapsayıcı bir açıklama getiremez.[42]

[42] Baskılama hipotezinin popülerleşen başka bir versiyonu daha vardır. Burada, korku kurmacası, tekrar yürürlüğe giren baskı draması olarak yorumlanır. Terry Heller bu konuda şunları yazar: "Andrew Griffin ve Christopher Craft'ın verdiği ipuçlarını izleyebilir ve korku geriliminin, baskının yeniden yürürlüğe girmesini önerdiğini düşünebiliriz. Korku gerilimi, okurları, kültürel olarak yasak olanın sembolik temsilleriyle dikkatle kontrol edilen bir etkileşime sokarak ve bu kontrolü olumlayarak kültürün baskı araçlarından birine dönüşür. Lovecraft veya Brown okuru başka bir kimlikle, örtük okur kimliğiyle onunla yeniden karşılaşarak ve baskının orijinal edimlerini tekrarlayarak yasak olanın bastırılmasında iyileşir. Henry James, Edgar Allan Poe ve Val Lewton gibi film yapımcıları dahil olmak üzere diğerleri bizi korku imgelerinin en çok minimal olarak belirtildiğinde etkili olduğunu, çünkü okurun ancak o zaman imgelerde kendi kişisel kültürel

Jackson'ın baskılama hipotezi zaman zaman endişe vericidir. İddiasını okumanın bir yolu, kültürün görünmeyen ve bilinmeyeni olarak adlandırdığı yani kültür kategorilerinin görünmez, gizli vb kıldığı şeyin, belki de ideolojik amaçlarla biraz hakikatin inkârını içermesidir. Şüphesiz bir kültürün kavramları bazı olasılıkları düşünmeyi, diğer olasılıkları

---

baskılarını okumaya cesaret gösterdiğini anlamamıza yardımcı olmuştur… Artık bu tür okumayı teşvik eden eserlerin daha değerli olacağını çünkü her bir okurun kendi kişisel baskısını tekrar yürürlüğe sokabileceğini varsayabiliriz. Hem Lovecraft hem de Brown okura baskılananla karşılaşmak ve onun üzerindeki gücünü yeniden tesis etmek için imkanlar sunar. Kendimizi bütün bir beden içindeki kişilikler olarak seçmenin gücü, insanlığın en büyük başarılarından biridir; her şeyi hesaba katarsak, bu, insanların iyi yaptığı işlerden biridir. Bu eylemlerin asıl görünebilir sonucu insan kültürlerinin zengin çeşitliliğidir. 'Bunu yeniden yapmak'tan haz almak ancak şimdi normal görünüyor.'" (Terry Heller, *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror* [Urbana: University of Illinois Press, 1987], ss. 72–73). Ayrıca bkz. : Christopher Craft," 'Kiss Me with Those Red Lips': Gender and Inversion in Bram Stoker's *Dracula*," *Representations:* 8 (Fall 1984); ve Andrew Griffin, "Sympathy for the Werewolf," *University Publishing,* 6 (1979).

Buradaki fikir, korku kurmacalarında, zaten kültürleşme sürecinde geçirdiğimiz baskıları yeniden yürürlüğe sokmak gibi görünüyor. Yani bir korku geriliminin olay örgüsü canavarı, bastırılmış psişik bir malzeme figürünü kurmacanın sonuna kadar yalnızca (genelde) baskılananın geri dönüşünün her bir kalıntısını silmek için tanıtır. Hikayeye okur olarak katıldığımızda psişik olarak rahatsızlık veren bu malzemenin baskılanmasını da yeniden yürürlüğe sokarız. Bu bakış açısına göre, bunun sonucunda da baskı haz verici görünür ve bu yüzden kültürel olarak doğrulanmamış olanı bir kez daha bastırma fırsatına sahip olmak bize haz verir. Dolayısıyla korku paradoksu, korkuncun, korkutucu da olsa dışavurumunun, okurun rahatsızlığını aşan, haz verici baskıya boyun eğmek içinbahaneyi kaldırdığını göstererek çözülür.

Bu hipotez baskının haz verici olduğunu öne sürer. Bunun doğru olup olmadığıyla ilgili en ufak bir fikrim yok ama bana bir sorun varmış gibi geliyor. Baskıyla ilgili standart bir görüş gibi görünmüyor. Ancak bunun gibi bir kitabın kapsamında olsun ya da olmasın doğru olabilir.

Ancak bu görüşün, baskı figürlerinin korkuyla ilgili olarak nasıl haz uyandırabildiğinin standart açıklamasıyla açıkça çeliştiğini vurgulamak gerekir. Standart açıklamada baskı haz verici değildir. Haz verici olan baskının kaldırılmasıdır. Bu yüzden, başka bir açıklama olmadan, baskının yeniden yürürlüğe girmesi açıklamasını standart baskı hipoteziyle birleştirmeye çalışmak kötü bir tavsiye gibi görünüyor. Yani baskı aynı anda hem haz verici hem de tersi olamaz. Bu hipotezlerden sadecebiri, ikisi de olmayabilir, doğru olabilir; hangisinin, ikisi de olmayabilir, tercih edileceği psikanalitik eleştirmenleri ve teorisyenlerinin tartışması gereken bir konudur. Yukarıda standart baskı teorisini sorguladığım için ve kişisel ve içgözlemsel bir zeminde olduğunu kabul ederek, baskının haz verici olduğu fikrini masaya yatırdığım için bu tartışmaya girmeyeceğim.

düşünmekten daha az olası kılar. Ancak bu, hakikatin inkârını gerektirmez. Kültürümüzün kategorileri, denizanalarını, dünyayı işgal etmek için Mars'tan gelen büyük evler olarak düşünmemizi uzak bir ihtimal (imkânsızdan ziyade uzak ihtimal) yapar. Ancak bu, hakikate saldırı değildir; böyle denizanaları yoktur. Ve bunu söylerken de etnomerkezcilik, antropomerkezcilik veya başka bir şekilde yaramazlık yapıyor olmam.

Dahası Jackson'ın, kültürün kategorik şemalarıyla ilgili aşırı kuşkusu neredeyse paranoyakçadır; kültür, hakikatle etkileşimimizin önünde duran bir şey olarak resmedilir. Ancak bunun aksine, kültür, özellikle de kavramlarının dünyayla ilgili pazarlıklarımızı düzenlemesiyle, sayesinde hakikati anladığımız bir araç olarak görülebilir.

Jackson'ın, fantazinin doğası itibariyle yıkıcı olduğu düşüncesinin politik veya kültürel olarak sınırlandırılması gerektiğini de eklemem gerekiyor Bu fikir, korku türünün, kültürün hayal gücünün sınırları dışında kalan mümkün olduğunca çok durumu kucaklayarak, kültürün, muhalif ve belki de ütopik bulduğu için varlığını reddettiği şeyleri olumladığını söyler.

Bu argüman dizisi kurmacanın, olmayan bir şeyi temsil ettiği için ve pratik ve araçsallık dünyasından bağımsız olduğu için genel olarak sanatın aslında özgürleştirici olduğunu savunan radikal argümanlarla birtakım biçimsel benzerlikler sergiler. Kurmaca ve sanat (Herbert Marcuse'a göre mesela) varlığın ya olduğu şeyden farklı olması ya da kültürün söylediğinden farklı olmasıolasılığını kucakladığı için hakikatin (genelde toplumsal hakikatin) değişebileceği hissi uyandırır. Doğaları düşünülünce fantazi, kurmaca ve sanatın, bu tür görüşlere göre, ontolojik önkoşulları sayesinde otomatik olarak özgürleştirici olduğu söylenir. Belli bir fantazi hikâyesinin, kurmacasının veya sanat eserinin içeriği, sözkonusu formun

içkin ütopik boyutunu geçersiz kılmaz.

Ancak bu argümanlardan hiç de emin değilim. Kurmaca, sanat ve fantaziyi, bunların özlerinin bir işlevi olarak özgürleştiriciymişler gibi hipotezleştirirler. Kurmaca, sanat ve fantazi, ontolojik durumları sayesinde ahlaken iyi olarak ele alınırlar. Bu yalnızca aşırı duygusallık değil, bence gerçekleri hiçe saymak da olur. Elbette ahlakî ve daha da önemlisi siyasi olarak çirkin kurmacalar, sanat eserleri ve fantaziler olmuştur ve olacaktır.

Ve kurmacaların olmayan bir şeyi sunması otomatik olarak toplumsal bir konu olan yeniden yapılandırmayla ilgili herhangi bir şeyi gerektirdiği veya cesaretlendirdiği anlamına gelmez. Robinson Crusoe kapitalizmin alaşağı edilip edilmeyeceğiyle ilgili hiçbir şey söylemedi. Aynı şekilde kurtadamların salt temsilleri politik bir eylem değildir, hatta kültürel/politik bir eylem bile değildir. Kültürün, olan şeylerle ilgili kavramlarıyla uyuşmayan yaratıklarla ilgili *kurmacaları* okumak bilişsel statükoya meydan okumak değildir ve daha da kesin olan, statükoya meydan okumamasıdır.

Korku ve fantazi yaratıkları kültürel kategorilere uymadıkları için onları yıkıyor gibi tasvir edilebilir ancak bu *yıkma* konusunu politik olarak önemli saymak kelime oyunu olur. Bu, belli bazı korku veya fantazi kurmacalarının politik oamaçlara hizmet edemeyeceği anlamına gelmez; çok iyi bilinen bir örnek olan *The Cabinet of Dr. Caligari*'nin ilk planı politik amaçlı bir alegori yapmaktı. Ancak bir fantazi kurmacasının politik olarak yıkıcı olup olmaması içkin yapısına ve içinde üretildiği bağlama bağlıdır, ontolojik konumuna değil.

Jackson'ın hususi yıkım ateşine tutulduğunu düşündüğü kültürel bir kavram, üniter bir benlik olarak bireydir. Türün tebaası, örneğin, çoklu benlikler veya parçalanma sürecine girmiş yaratıkların oluşturduğu varlıklardan oluşur. Jackson bunu, hakim kültürün benlik kavramına karşı bir saldırı ola-

rak okur. Ancak bu değerlendirme dikkatle incelendiğinde dökülür. Fantazi kurmacasındaki bölünmüş, parçalanmış benliklerin çoğu, Dr. Jekyll, Dorian Gray, kurtadamlar vb., aslında (iyi ve kötü arasında, mantık ve arzu arasında, insan ve hayvan arasında bölünmüş olarak) bireyin popüler dini ve felsefi görüşlerini edebileştirir. Dolayısıyla bu yaratıklar kültürün ortaya koyduğu kişilik kavramlarını yıkmaz daha ziyade, en azından, bazılarını dile getirir. Diğer birçok çağdaş teorisyen gibi Jackson'ın da hatası kültürümüzün yalnızca bir birey kavramına sahip olduğunu *ve* onun da üniter bir benlik olduğunu düşünmesidir. Bu tür görüşler Herbert Spencer'ın, trajedinin, bir gerçekle öldürülmüş bir teori olduğunu söylediği cümledeki anlamıyla trajiktir.

Korkuncun Cazibesine Dair Genel ve Evrensel Teoriler

Bu bölümde buraya kadar korku paradoksuyla uzlaşmanın kapsayıcı bir çözümünü sunmaya çalışmış başarısız girişimlerle ilgilenildi. Dini analojiler, psikanalitik teoriler aynı şekilde, yetersiz oldukları için reddedildi. Dini hipotez, bütün korku-sanatı nesneleri haşyet uyandırmadığı için; psikanaliz teorisi de bütün korku-sanatı nesneleri, bastırılmış nesneler olmadığı için elendi. Korku paradoksuyla ilgili bu tanıdık yaklaşımları gözden çıkarınca yeni bir teori sunma yükü bana kalıyor.

Korku paradoksuyla ilgili bir farkındalığın daha on sekizinci yüzyıl teorisyenleri tarafından hissedilmeye başlandığından daha önce bahsetmiştim. Onların ifadesiyle dehşet hikâyeleriyle ilgili sordukları soru aslında daha genel estetik bir sorunun, alımlayıcının, nesneleri normalde sıkıntı ve rahatsızlığa neden olacak, korkunun yansıratrajedi dâhil olmak üzere

herhangi bir sanat dalından, nasıl haz alabildiğine dair daha genel bir estetik sorununun parçasıdır. Yani "gerçek hayat"ta hayaletler veya Desdemona'nın katliamı benzeri olaylarla karşılaşmak eğlendirici olmaktan ziyade üzüntü vericidir. Ve elbette ekranda veya sayfada tiksinç olan gerçekten tiksinçtir. Normalde önlemeye çalışacağımız bir şeydir. Peki, o halde neden sanat ve kurmacada bunu arıyoruz? Nasıl oluyor da bu bize haz veriyor ve/ya bu bize neden ilginç geliyor?

Bu soruları cevaplamak için bu soruları ilk soran yazarların kendisine, özellikle Hume ve Aikin'lere, dönerek ne söylediklerine bakmanın oldukça yardımcı olacağını düşünüyorum. Kuşkusuz açıklamalarını düzenleyip genişletmem gerekiyor. Ancak bu yazarların düşüncelerini değerlendirmenin korku paradoksuna verilecek kapsayıcı bir cevabın en azından bir parçası olabileceğine ve bizim doğru yöne gitmemize yardımcı olacağına inanıyorum.

Hume'un trajediyle ilgili gözlemlerinin korku paradoksunu cevaplamaya katkıda bulunduğunu belirtmek için trajedi gibi korku türünün de çoğunlukla bir anlatı formu aldığını akılda tutmak önemlidir. Ben de Üçüncü Bölümün çoğunu korku türünün çok sayıdaki anlatı öğelerini değerlendirmeye ayırmıştım. Korkunun genelde anlatı şeklinde olması, çoğu korku hikâyesinde, gösterdiğimiz ilgi ve aldığımız haz öncelikli olarak korku-sanatı nesnesinden gelmeyebileceği anlamına gelebilir, örneğin, canavarın kendisinden gelebilir. Anlatı daha ziyade ilgi ve hazzımızın can alıcı noktası olabilir. Çünkü korku türünde çekici olan, ilgimizi çeken ve hazzı sağlayan, her şeyden önce korku-sanatının nesnesinin basitdışavurumu olmak zorunda değildir ancak toplam bir anlatı yapısı içindeki bu dışavurumun veya ifşaatın işlevsel bir öğe olarakkonumlandırılma şekli olabilir.

Yani korku türüyle ilgili çekici olan şeyi açıklamak için sadece canavarın bize verdiği hazzın neyle ilgili olduğunu

sormak yanlış olabilir çünkü canavara olan ilgimiz ve ondan aldığımız haz ve onun ifşaatı, daha büyük bir anlam yapısının sonucu olabilir.

Hume, hatiplerin melankolik olaylarla ilgili sunumlarından bahsederken, alınan hazzın olaylara karşı değil, retoriksel iskelete karşı bir tepki olduğunu belirtir. Trajediye dönersek, bu işi olay örgüsü yürütür. Hamlet, Gertrude, Claudius ve arkadaşlarının ölümlerine olan ilgimiz sadistik değil; içinde belli güçlerin, bir kez devindirilince kendi başlarına işlemeye devam ettiğini gösteren olay örgüsüne duyulan bir ilgidir. Haz bu tür soruların tatmin edilmesinin sonucuna olan ilgimizden ortaya çıkar.

Hume şunları yazar:

> Herhangi bir olayın anlatımıyla bir kişiyi aşırı derecede duygulandırmaya niyetlendiyseniz anlatımınızın etkisini en çok yükseltecek metot o kişiyi bilgilendirmeyi sanatsal bir şekilde ertelemek ve sırrı vermeden önce merakınıve sabırsızlığınıharekete geçirmektir. Shakespeare'in meşhur sahnesinde İago'nun gösterdiği hüner budur; bütün seyirciler, Othello'nun kıskançlığının, önceki sabırsızlığından güç kazandığına ve ikincil tutkunun burada daha baskın bir tutkuya dönüşmesine duyarlıdır. [43]

Hume, trajik, huzursuz edici bir olay, kendi momentumuyla, estetik bir bağlama koyulduğunda baskın duygu tepkisi, haz ve ilgi anlamında, toplam, anlatı yapısının bir işlevi olarak sunuma bağlandığını söyler. Yani görünürde "ikincil tutku" olan ama yapıya kenetlenen, baskın olur. Hume şunu ekler:

[43] Hume, "Of Tragedy," ss. 33–34.

> Bu örnekler (buna benzer daha çok örnek bulunabilir) doğanın analojisi için bize biraz içgörü sağlamak ve şairlerin, hatiplerin ve müzisyenlerin bize keder, üzüntü, öfke ve şefkat uyandırarak verdiği hazzın öyle ilk anda görüldüğü gibi pek sıradışı veya paradoksal olmadığını gösterecek yeterliktedir. Hayal gücünün gücü, ifadenin enerjisi, sayıların gücü, öykünmenin büyüsü; bütün bunlar doğal olarak zihni tatmin eder ve sunulan nesne biraz da şefkat taşıdığında, aldığımız haz bu ikincil hareketin baskın olana dönüşmesiyle artar. Tutku biraz doğal olsa da tutku ve bu, gerçek bir nesnenin sade görünümüyle uyandırıldığında acı verici olabilir; yine de güzel sanatlar tarafından, en büyük eğlenceyi sunabildiği fark edildiğinde öylesine pürüzsüz ve yumuşak ve yatıştırılmıştır.[44]

Hume trajedide "şefkat"in karşılığının anlatı beklentisi olduğunu söyler. Bu da Aristoteles'in, o türden oyunlardaki alımlayıcının tanıma beklentisi ve tersiyle ilgili gözlemlerine denk düşer. Dolayısıyla hazzı açığa vuran trajik olayın kendisi değil, daha ziyade olay örgüsünde işlenme şeklidir.

Benzer şekilde Aikin'ler de dehşet nesnelerine duyulan ilgi ve ondan alınan hazzı açıklamak için büyük ölçüde olay örgüsüne bakar.[45] Dehşet kurmacalarından alınan hazzı nes-

---

[44] Hume, "Of Tragedy," s. 35.

[45] Trajedi gibi bazı türlerle karşılaştırıldığında Aikinler'in, aldığımızı düşündüğü haz, sıkıntılı durumun kendisinden değil, sıkıntılı duruma gösterdiğimiz tepkiden türer. Yani trajik olaydan sıkıntı duyarız ve ondan sonra bu tür olaylarla sarsılan, ahlaken endişeli kişiler olduğumuzu farketmekten haz alırız. Nesnelerinden alınan haz onlara daha gizemli gelir. Çünkü dehşete düşme tepkimizin neyle ilgili olduğunu ve bu tepkiye sahip olmanın bize haz verdiğini göstermesinin nedenini göremezler. Bu güçlük onları sıkıntı verenin hazzının, çeşit çeşit kurmaca olayın endişe gibi anlatı öğeleri bağlamında bir açıklamasını aramaya iter.
İlginç bir şekilde yeni yayımlanan, "The Pleasures of Tragedy"— *American Philosophical Quarterly,* vol. 20, no. 1, January 1983— başlıklı bir makalede Susan Fe-

nelerin, bizim amacımıza uygun olarak canavarların, kendi hatrına çekici veya haz verici olduğunu söyleme anlamında açıklamaya çalışmanın soruyu yanlış ifade etmek olacağını düşünürler. Şöyle yazarlar (birinci tekil şahısla):

> Peki bu tür nesnelerden alınan hazzı nasıl açıklayacağız? Genelde bu örneklerde yanıltıcı bir şey olduğunu düşünürüm ve bu hırsımız, gerçek bir haz aldığımızın bir kanıtı değildir. Endişenin acısı ve merakımızı tatmin etmeye duyduğumuz o güçlü arzu bir kez uyandığında, bütün yol boyunca gerçekten acı çekeceğimiz bir maceraya girme hevesimizi açıklayacaktır. Tatmin edilmemiş bir arzunun huzursuz edici özleminden ziyade şiddetli bir duygunun acı verici sancısını çekmeyi tercih ederiz. Birçok örnekte olduğu gibi bu ilke bizi sevmediğimiz bir şeye gönülsüzce götürebilir ve deneyimle ikna olurum.[46]

Kimse Hume ve Aikin'lerin öne sürdüğü herşeyi toptan kabul etmek zorunda değil. Şahsen Hume'un ikincil tutkunun baskın olana dönüşümünün mekaniği yanlış değilse bile bir şekilde kavranamazken (olayın trajedisi ve bizim buna karşı-tahmin edildiği gibi verdiğimiz sıkıntılı tepkimiz bana anlatının ayrılmaz bir öğesi gibi geldiği için) endişenin acı şeklinde tasvir edilmesinin yerinde olduğundan emin değilim. Ancak normalde üzücü olan olayların estetik düzeneğinin, anlatı gibi yapılar içinde kavramsallaştırılmalarına bağlı olduğu konusunda hemfikir olmaları korku paradoksuyla ilgili olarak

agin trajedinin verdiği hazlarla ilgili, benzer bir görüşü benimser. Burada ortaya çıkan hazzın *metaresponse* [meta-tepki], trajik olaylara karşı şefkatle tepki vermemiz gerçeğinden alınan bir haz olduğuna inanır. Metnin sonlarında Feagin'nin meta-tepki fikrinin, korku paradoksunun en azından bazı yönleriyle uğraşırken faydalı olup olmayacağı sorusunu ele alacağız.

46 J. and A.L.Aikin, "Of the Pleasure derived from Objects of Terror," s. 123–24.

özellikle anlamlıdır.

Daha önce belirtildiği gibi korku türünün büyük kısmı anlatıdır. Aslında korkunun kültürümüzde her şeyden öte anlatı biçiminde serpildiğini söylemenin adil olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla korkuya olan ilgimiz ve ondan aldığımız hazzı açıklamak için hoşnutluğumuzun merkezinin ekseriyetle canavar değil, canavarın temsilinin sahnelendiği toplam anlatı yapısı olduğunu düşünebiliriz. Bu tabii ki canavarın türle herhangi bir ilgisi olmadığı veya türle olan ilgi ve haz ilişkimizin herhangi bir eski başka anlatıyla ve/ya onun ikamesiyle tatmin edilebileceği anlamına gelmez. Çünkü daha önce de bahsettiğim gibi canavar, korku hikâyelerinde bulunan tipte anlatıların işlevsel bir bileşenidir.

Korku anlatıları analizimde gördüğümüz gibi bu hikâyeler çok sık bir şekilde, imkânsız olan bir şeyin, mevcut kavramsal şemalarımıza uymayan bir şeyin varlığının kanıtlanması, ifşa edilmesi, keşfedilmesi ve doğrulanması etrafında döner. Şeylerin doğasıyla ilgili gündelik inançlarımızın aksine bu tür canavarların var olması bu tür hikâyelerin bir parçasıdır. Ve sonuç olarak alımlayıcının beklentileri de hikâyede bu var olmanın doğrulanıp doğrulanmayacağı etrafında döner.

Bu, çoğu kez, Hume'un genel olarak anlatı "gizleri" olarak bahsettiği, canavarın var olduğuna dair nihai bilgiyi bir süreliğine erteleyerek başarılır. Bu bilgi bazen kurmacanın sonuna kadar ötelenebilir. Ve bu bilgi alımlayıcıya en baştan verildiğinde bile hikâyedeki karakterler hala çoğunlukla canavarın var olduğunu keşfetme sürecinden geçerler ki bu da sonraki sahne veya sahnelerde de bu keşfin doğrulanması sürecinin yaşanmasına neden olur. Yani canavarların var olup olmadığı sorusu hikâyedeki karakterlerin canavarların varlığını tanıyıp tanımayacağı veya ne zaman tanıyacağı sorusuna dönüşebilir. Korku hikâyeleri genelde sürüncemeli keşifler serisidir: önce okur canavarın varlı-

ğından haberdar olur sonra karakterler, ondan sonra da daha çok karakter vb.; yinelenen ifşa draması, her ne kadar farklı taraflarca olsa da, çoğu korku kurmacasının güvencesidir. [47]

Kibirli olay örgülerinde bile canavarların var olup olmadığıyla, örneğin, canavarın şeytan olduğu durumda çağrılıp çağrılamayacaklarıyla ilgili veya çılgın bilim adamları ve *necromancer'lar* tarafından yaratılıp yaratılamayacağıyla ilgili bir soru vardır. Dahası alımlayıcı, canavarın varlığı ortaya çıktıktan sonra bile onun doğasıyla, kimliğiyle, kökeniyle, amaçlarıyla, müthiş güçleri ve özellikleriyle ve son olarak sayesinde insanların onu öldürebileceği zayıflıklarıyla ilgili daha çok bilgi arzular.

Dolayısıyla korku hikâyesi büyük ölçüde belirgin bir şekilde merakla hareket eder. Alımlayıcısını ifşaat, keşif, kanıt, açıklama, hipotez ve doğrulama sürecine katarak oyalar. Kuşku, şüphecilik ve canavarın varlığının bir delilik biçimi olduğuna inanmanın korkusu, canavarın varlığının aydınlanmasının önüne dikildiğini söyleyebileceğimiz setlerdir.

Çok sayıda korku hikâyesi, canavarın varlığının kanıtlan-

[47] Korku anlatılarındaki canavarın keşif/ifşaatı üzerindeki özel formata [durak ve uzatma işareti] filmlerde en sık kullanılan teşhir stratejilerinde de göz önündedir. Örneğin korku filmlerinin kurgusunabakışla ilgili olarak J.P.Telotte şunları yazar: "korku filmi repertuarında en sık karşılaşılan ve en çekici imgelerden biri kurbanın keskin bir dehşet veya kuşkuyu gösteren, insan meselesine nihai bir tehdit olduğunu onaylayan büyümüş, tek bir noktaya dalmış, gözlerinin imgesidir. Ancak film bu imgenin etkisini son raddeye getirmek için çoğunlukla standart bir film tekniği olan ve aslında olayların doğal akışını tersine çevirmeyi kullanır. Normalde bir aksiyon sunulur ve sonra tepki planlarıyla yorum yapılır; önce neden sonra da sonucu gösterilir. Ancak korku filmi, dehşeti bir süreliğine askıya alarak tepki karelerini önce sunup ürpertici bir bekleyişi besleyerek süreci tersine çevirmeye meyillidir; dahası böyle bir düzenleme hergünkü neden-sonuç alışkanlığımızı bozar. Sonunda ihanet edilen, normal algısal kalıplarımızla açıklanmaya inatla direnen şey, inanılmaz bir dehşetin başlangıcıdır." Özdeşleşme bağlamında Telotte'un bu tasvire eklediği analize katılmasam da tasvirin kendisi, korku filmlerinde yinelenen sinematik bir stratejiye uygundur ve bu kurmaca figürünün, korku olay örgüsünde daha büyük keşif ve ifşaat ritimlerini bir "mini-anlatı" formunda nasıl yansıttığını açıklar. Bkz. J.P.Telotte, "Faith and Idolatry in the Horror Film," içinde *Planks of Reason,* ed. Barry Keith Grant (Metuchen, New Jersey: The Scarecrow Press, 1984), ss. 25–26.

dığı ve canavarın kökeninin, kimliğinin, amaçları ve güçlerinin ortaya çıktığı (genelde kademeli bir şekilde) dramalardır. Keza canavarlar açıkça bu türden bir merakı uyandırmanın ve kanıt dramasını desteklemeninmükemmel araçlarıdır çünkücanavarlar (genelde mantık olarak olmasa da fiziksel olarak) imkânsız varlıklardır. Mevcut kültürel kategorilerimize göre sözde açıklanamaz veya aşırı derecede sıradışı olmalarıyla ve bu sayede haklarında daha çok şey bilme arzusunu besleyerek merakımızın ve dikkatimizin merkezine yerleşirler. Ve şeylerle ilgili egemen tanımların dışında oldukları (haklı olarak) için anlaşılır biçimdeşüphecilikle ispatlanmayı gerektirirler. Canavarlar o halde, merakın doğal konusudur ve olay örgüsünün cömertçe dağıttığı usavurma enerjilerinin doğrudan güvencesidirler.

Her anlatının, bilme arzusu, en azından olay örgüsünde belirginleştirilen güçlerin etkileşiminin sonucunu bilme arzusu içerdiği düşünülebilir. Ancak korku kurmacası bu genel anlatı güdüsü açısından özel bir türdür çünkü merkezinde, prensipte *bilinemeyen,* kavramsal şemamızın yapısı düşünülünce, *ex hypothesi* olarak var olamayan ve taşıdığı özelliklere sahip olamayan bir şey vardır. İşte bu yüzden bir korku hikâyesindeki gerçek drama neredeyse her zaman canavarın varlığını saptamaya ve korkunç özelliklerinin ifşaatına bağlıdır. Bir kez saptandığında genelde canavarla yüzleşilir ve anlatı yaratığın yok edilip edilemeyeceği sorusuyla devam eder. Ancak bu noktada bile, usavurma oyunu, yaratığın, yıkımını kolaylaştıran veya sekteye uğratan özelliklerini yansıtan başka keşiflerle, tartışmalar, açıklamalar ve hipotezler eşliğindeki keşiflerle devam edebilir.

Bunu örneklerle kısaca açıklamak için Colin Wilson'ın *The Mind Parasites* [*Zihin Parazitler]* adlı romanına göz atalım. Hikâye insanlığın zihin parazitleriyle yüzleşmesinin kayıtla-

rının derlemesidir. Kayıtlar bir dizi kaynaktan elde edilmiştir. Bu yüzden kurmacanın sunumundaki kompozisyonunun perspektifinden bakınca hikaye, kurmaca zihin parazitlerinin, Tsathogguanların, var olması önkoşuluyla başlar. Ancak teşhir her yana yayılan, başka şeylerin yanısıra bu yaratıkların başarılı keşifleriyle ilerler (gündem değiştirme konusu olduğu daha sonra ortaya çıkan antik bir şehrin kalıntılarının keşfi gibi). Ana karakter Gilbert Austin önce arkadaşı Karel Weissman'ın, Tsathogguanları keşfini keşfeder ki bunun kendisi bir keşif anlatısı içerir. Austin bundan sonra kendi keşif sürecine girer. Her iki keşif seyrinde de kâşifin delirmiş olabileceği olasılığı ortadan kaldırılmalıdır. Austin sonra iş arkadaşı Reich'i zihin parazitlerinin varlığına ikna etmeye çalışır, bu zor değildir ama daha çok usavurma ve biraz daha fazla kanıt toplamaya yarar.

Austin ve Reich daha sonra, çoğu zihin parazitleri yüzünden ölecek olan seçkin bir bilimadamı grubuna keşiflerini tebliğ ederler. Ancak keşiflerini sonunda Amerika Birleşik Devletleri Başkanıyla paylaşacak kadar hayatta kaldılar. Başka bir deyişle olay örgüsü daha büyük insan gruplarının Tsathogguanların varlığıyla ilgili olarak aydınlanmasıyla ilerlemektedir. Ancak Austin zihin parazitleriyle yüzleşmek için yeterli devlet desteğini almayı garantilediğinde bile hikâye başka keşiflerin yapılmasını gerektirir. Austin şöyle der:

> İnsanı çıldırtan bir hayal kırıklığıydı. Büyük sır elimizdeydi; dünyayı uyarmıştık. Ama yine de işin aslı, her zamanki kadar cahilmişiz. Bu yaratıklar kimdi? Nereden gelmişlerdi? Gerçekten zeki miydiler yoksa bir peynirin içindeki kurtlar kadar aptal mıydılar?

Tabii ki okur da bu soruların cevaplarını bilmek ister ve

cevapları almak içinolay örgüsünün sonuna kadar kimse gemiyi terketmez. Üstelik Tsathogguanların, nihai yıkımlarını mümkün kılan özelliklerini (ve Ayla ilişkilerini) sona gelmeden öğrenemeyiz.

The Mind Parasites romanı birçok korku kurmacasına göre çok daha fazla "felsefi düşünce" içerir. Romanda Tsathogguanlara karşı silah olarak Husserl'ı mezarından kaldıracak kadar ilginç bir şekilde fenomenolojinin mistik bir dalına başvurulur. Ancak zincirleme aydınlanma veya ifşaat olarak adlandırılabilecek yapı açısından korku kurmacalarının ezici çoğunluğunu temsil eder. Gösterilen ve ifşa edilen elbette canavarlar ve onların özellikleridir. Bunlar keşif ve aydınlanma için uygun nesnelerdir çünkü yalnızca polisiye kurmacalarındaki katilin bilinmeyen olması anlamında da değil, gerçekten mevcut kavramsal şemalarımızın dışındadırlar; bilinmeyendirler ve ayrıcabilgimizin sınırlarının dışındadırlar. Keza bu da kendilerinin ortaya çıkması ve özelliklerinin ifşaatının, kanıt süreçlerine, hipotezlere, argümana, açıklamaya (mitolojik diyarlar, iksirler ve büyülü sözlerle ilgili hayali ve büyülü bilim-kurgu kaçışları dâhil olmak üzere) ve doğrulamaya neden bu kadar bağımlı olduğunu açıklar. Yani korku kurmacaları bilinmeyen ve bilinemeyen, inanılmaz ve inanılamayan, imkânsız varlıklarla ilgili aydınlanmaya dayandığı için genelde keşif ve kanıt anlatıları biçimini alır. Çünkü canavarlar gibi bilinmeyen şeyler bariz bir şekilde kanıtlanmaya tabi konulardır.

Bu gözlemler, korku paradoksuna uygulandığında korku kurmacasından alınan haz ve ona olan ilgimizin kökeninde her şeydenönce, korku kurmacalarında sık sık başvurulan keşif, kanıtlama ve doğrulama süreçlerinin olduğunu gösterir. Korkunç varlığın ve onun özelliklerinin ifşaatı, türden alınan hazzın temel kaynağıdır; aydınlanma süreci tamamlandığında

böylesi bir yaratıkla başarılı bir şekilde yüzleşilip yüzleşilemeyeceği konusunda veanlatı sorusunun bize hikâyenin sonuna kadar açıklanıp açıklanmayacağıkonusunda merakta kalırız. Burada bahsedilen haz, kabaca söylersek, bilişseldir. Hobbes ilginç bir şekilde, merakı zihnin iştahı olarak yorumlar; korku kurmacasında iştah, sözde bilinmeyeni bilme beklentisiyle bilenip detayları ve devinimi, zihni, gerçekmiş gibi aldatan kanıt, hipotez, sahte nedensel mantık veaçıklama öykünmeleriyle (kuşkusuz basitçe) pekiştirilmiş sürekli bir aydınlanma süreciyle tatmin edilir. [48]

Üstelik bu kendine özgü bilişsel hazların, ilgili türde bilinemeyen varlıklarla harekete geçirildikleri sürece, özellikle korkunç canavarlarla çok iyi işlediği kolayca anlaşılır. Dolayısıyla korku türüne damgasını vuran varlıklarla korku kurmacalarının idame ettirdiği haz ve ilgi arasında özel işlevsel bir bağlantı vardır. Bu ilgi ve merak tıpkı kanıtlama, keşif ve doğrulama isteyen türden şeyler gibi bilinmeyen ve imkânsız varlıkların ifşaatından türer. Dolayısıyla bu tür varlıkların açığa çıkardığı tiksinme, ifşaatlarından alınan hazzın bedelinin bir parçası olarak görülebilir. Yani korku türünün kurduğu anlatı beklentileri, var oluşu, mevcut kültürel kategorilere uymadığı için sorgulanan varlıkla ilgilidir; dolayısıyla tabiri caizsetiksinmenin kendisi az ya da çok korku anlatısının harekete geçirdiği türden merakın boyunduruğu altındadır. Canavarın ifşaatı gerçekten tiksinme yaratmadığı veya tiksinç olma olasılığı yüksek nesnelerden biri olmadığı sürece korku anlatısı, asıl soruya başarılı, olumlu bir cevap veremez.

[48] Korkudan alınan hazların, geniş anlamıyla merak uyandırma açısından bilişsel olduğunu iddia ederken, türün neden genelde bizi meraklandırdığını açıklamaya çalışıyorum. Türü, cazibesi bilişsel olduğu için dikkatimize layık olarak meşrulaştırmaya çalışmıyorum. Ya da bilişsel olduğunu söyleyerek, merak uyandırma anlamında, cazibesi özellikle duygusal olan başka türlerden daha üstün olduğunu düşündüğümü de ima etmiyorum.

Yani bir yandaki korku-sanatı nesneleriyleöbür yandaki yansıtıcı olay örgüsü arasında güçlü bir ilişki vardır. Korkutucu aydınlamada olay örgüsü ve konu türleri salt bağdaşık değildir, dahası oldukça kolay bir şekilde birbirlerine uyum sağlar veya birbirleriyle anlaşırlar. Alımlayıcı doğal olarak, bilinmeyeni,keşif, açıklama, kanıtlama, hipotez, doğrulama vb süreçlerle bilinir kılan olay örgüsünün bağdaşmasıyla ilgili sorgulayıcıdır.

Tabii ki burada korkunç varlığın "bilinmeyen" olduğunu söyleyerek onun mevcut kavramsal şemalara uymadığını kastediyorum. Dahası Mary Douglas'ın katışıklık tanımı doğruysa, (örneğin) türlerarasında durarak, kavramsal şemalarımızı ihlal eden şeyler, genelde rahatsız edici bulduğumuz şeylerdir. Dolayısıyla korkunç varlıkların tahmin edileceği gibi tiksindirici ve mide bulandırıcı nesneler olması sınıflandırıcı şemalarımızı ihlal etme yollarının bir sonucudur.

Korkunç yaratıkların en önemli yanı onları keşif ve doğrulama dramalarında bu kadar çekici kılan kavramsal kategorilerimizin karşısındaki imkânsızlıkları ise o zaman ifşaatları, kategorik ihlal oldukları sürece, bir çeşit rahatsızlık, sıkıntı veya tiksinmeye bağlanacaktır. Sonuç olarak, canavarların ifşaatlarının ilgimizi çektiği ve bunun haz verdiği bu tür anlatılarda korkunç yaratığın rolü aynı zamanda iğrenmeye neden olabilir. Yani merakımızı olay örgüsündeki sözde imkânsız varlıkların ifşaatıyla ödüllendirmek için sözü edilen varlıkların Douglas gibi teorisyenlerin öngördüğü, kültürel kategorilere uymayan fenomenler gibi rahatsız edici, sıkıntı verici ve tiksindirici olması gerekir.

Yani korku paradoksunu çözümlemeye çalışan ilk yaklaşım olarak korku kurmacalarının çoğunluğuna, keşif olay örgüleri ve kanıtlama dramalarının, bunlara ilgimiz bir yana

merakımızı da ve ideal olarak[49] haz verecek bir biçimde, tatmin ederek zirveye çıkardığı için kapıldığımızı söyleyebiliriz. İmkânsız varlıklarla ilgili anlatı merakımız ifşaatla tatmin edilecekse bu imkânsız varlıklar *ex hypothesi* rahatsız edici, sıkıntı verici ve iğrendiricioldu̇ğu için bu süreç bazı tiksinme benzeri durumları gerektirir.

Sorunun bir cevabı, keşfetme süreçleri haz verici bir şekilde ödüllendirilecekse bu tür ifşaat hikâyelerindeki canavarların rahatsız edici, sıkıntı verici ve iğrendirici olması gerektiğidir. Bu noktaya varmanın başka bir yolu da keşif anlatılarının sağladığı temel hazzın, örneğin onlara karşı ilgimizin ve cazibelerinin kökeninde, keşif, kanıtlama oyunu ve bunları birleştirenusavurma draması süreçlerine bağlı olduğunu söylemektir. Tiksinmeye can atmıyoruzdur ancak bu tiksinme, ifşaate, anlatının sonunda mutlu olacak alımlayıcıya aşıladığı bir arzu olan bilinmeyeni ifşaatına öngörülebilir bir şekilde eşlik eder. Ve bu arzu normallik algımıza, muhtemelen bir iğrenme önlemine neden olarak meydan okumadıkça tatmin edilmeyecektir.

İfşaat dramasının bilişsel çekiciliğini sömüren korku anlatılarıyla ilgili bu yorumda, korku-sanatının duygusunu yaşamak, türe üyeliğin belirleyicilerinden biri olsa da korku kurmacası tüketmemizdeki mutlak amaç bu değildir. Korku-sanatı daha ziyade imkânsız ve bilinmeyenin, kavramsal şemamızı ihlal edenin aydınlanması için ödemeye gönüllü olduğumuz bedeldir. İmkânsız varlık da tiksindiricidir ancak bu tiksinme yalnızca haz verici değil, potansiyel hazzı da mevcut kültürel sınıflandırmaları ihlal eden, sorunsallaştıran veya onlara meydan okuyan bir varlık olarak canavarın varlığının

[49] Buradaki "ideal olarak" bu türdeki bütün korku kurmacalarının başarılı olmadığına dikkat çekmek anlamındadır.

onaylanmasına bağlı olan toplam anlatının bir parçasıdır. Dolayısıyla tiksindirme uyandırsalar da birçoğumuz bu tip korku kurmacalarına kapılıp onları ararız çünkü tiksinme, bilinmeyenle ilgili merakımızı giderirken ve ondan aydınlanma, usavurma vb süreçlere girerken alacağımız haz için gereklidir.

Bu düşünce dizisine bir itiraz korku kurmacasında bulunan birçok olay örgüsü yapısının diğer türlerde de bulunabilmesidir. Usavurmayla desteklenen keşif ve doğrulama oyunu polisiye gerilimlerinde de bulunabilir. Ve yetmişlerin ilk yarısındaki felaket filmlerinin olay örgüleri de korku olay örgülerine benzer ancak keşfedilmek ve onaylanmak için bekleyen hortlak ve vampirler yerine suçlu olan, potansiyel depremler, çığlar, seller ve patlayan elektrik trafolarıdır.

Tabii ki polisiye ve felaket filmlerinde ifşa edilen kötü imkânsız veya prensipte bilinmeyen değildir. Bu yalnızca bu anlatıların karakteristik olarak tiksinmeye neden olduğu anlamına gelmez, uyandırıp ödüllendirdikleri türden merak açısından da nitel farkları vardır. Burada anlatmak istediğim şey bir merak türünün bir diğerine göre daha yukarıda veya aşağıda olduğu değil, yalnızca belli bir düzeyde soyut tasvirin, başat kısımları açısından biçimsel olarak denk göründüğü olay örgüsü yapılarının geçirdiği merakın farklı türleri olabileceğidir. Ancak bilinmeyen ama doğal olanla ilgili merakta olmak ile imkânsızla ilgili merakta olmak arasında fark vardır. Ve korku kurmacalarının genelde işlettiği ikinci tür meraktır.

Korku paradoksuyla ilgili önceki hipotezlere getirilebilecek iki derinlemesine itirazın şunlar olacağını düşünüyorum:

1) Varsayım buraya kadar yalnızca korku anlatılarıyla aslında sadece belli bir türdeki korku anlatılarıyla, tam olarak söylersek keşif, doğrulama, ifşaat, aydınlanma, açıklama, hipotez, usavurma öğeleri içeren türde anlatılarla ilgilendi.

Ancak anlatı içermeyen, mesela resim gibi korku türü örnekleri de vardır *ve* benim korku olay örgülerinin özellikleriyle ilgili eleştirime göre bu öğeleri içermeyen korku anlatıları da vardır. Mesela salt açılış veya salt yüzleşme olay örgüleri olabilir. Üstelik korku paradoksuyla ilgili daha önceki hipotezler yeterince kapsayıcı olmadığı için reddedilmişti. Ancak anlatısız korku örnekleri olduğu için ve buraya kadar korkunun cazibesinin temel kökeni olarak tanımlanan ifşaat öğelerine başvurmayan korku anlatıları olduğu için bu düşünce kendi genelleme standartlarına uymadığı için reddedilmek zorundadır.

2) Bu varsayım korkma deneyimini türün deneyiminden fazla uzağa koyar. Korkunç varlığı gördüğümüzde hissettiğimiz iğrenme türde bulduğumuz cazibenin kökeninden fazla ayrıdır. Bu tuhaftır çünkü türü farklı kılan da korku-sanatının duygusudur. Aslında genelde beklenen de bizi diğer türleri değil de korku türünü seçmeye iten ve belli bir kurmacayı, korku olarak tanımlayan bu duygudur. Bu yüzden türü özel yapanın, alımlayıcıyı özellikle o türe çeken şeyle bazı özel bağları olduğunu söylemek bana adil görünüyor. Ancak bu açıklama bu açıdan, bocalıyor.

İlk eleştirinin hedefinde tamamen *mevcut durumu içindeki* hipotezimin sınırları var. Görüşüm henüz yeterince kapsayıcı değil. Korku türü süreğen anlatı içermeyen fotoğraf ve resim gibi örnekleri ama özellikle de daha önce vurguladığım özel türden süreğen anlatı içeren örnekleri kapsar. Alımlayıcıya saf ve bazen yukarıda bahsi geçen ifşaat hilelerinin karmaşık bir şekilde dile getirildiği salt açılış ve salt yüzleşme türünde korku anlatıları da vardır. Ancak bu gözlemlerin, yaklaşımıma meydan okuyan belirleyici karşı-örnekler olduğunu değil, ilk itiraza göre konumumu ayarlamaya çalışırken itirazların ikincisini çözmemi sağlayacak şekillerde onu derinleştirip

büyütecek bir fırsat olduğunu düşünüyorum.

Korkutucu sanat eserlerinin *çoğunluğunda* yeri olan korku paradoksuna getirilebilecek en iyi açıklamanın hâlihazırda sunmuş olduğum açıklama gibi olacağını düşünüyorum. Ancak şu haliyle ifşaat draması açısından anlatısız korku ve kapanış dramasında zayıf kalan korku kurmacalarını kapsayamadığı doğrudur. Bu görüşlerle baş etmek için daha çok şey söylemek gerekiyor ancak daha çok şey söyleme gereği şu ana kadar geliştirilmiş teoriyi geliştirirken bir yandan da zenginleştirecek şekilde hâlihazırda söylenenlere tam uyuyor.

Geliştirdiğim yaklaşımın merkezinde korku nesnelerinin bilişsel ilgilerle ama en çok da merakla köklü bağları olduğu fikri yer alıyor. İfşaat/keşif anlatılarının olay örgüsü hamleleri, bu ilk bilişsel iştahı çeşitli açılardan karıştırır, geliştirir, sürdürür ve geliştirir. Keza bu, korku kurmacalarının gittiği yoldur.

Bu merakın *salt* olay örgüsü işlevi olduğunu söylemek, belli türdeki kurmacaların olay örgüleri, detay vermek gerekirse ifşaatla ilgili olanları,onu en yüksek zirvesine çıkarsa bile hata olurdu. Çünkü korku-sanatı nesneleri özünde merakı da cisimleştirirler. İşte bu sayede yukarıda bahsi geçen türden ifşaat olay örgülerini destekleyebilirler. Sonuç olarak korkunç merakı, en ayrıntılı şekilde ifşaat olay örgüleriyle açıklanır en sık karşılaşılan ve en çekici örneklerde bu tür olay örgüleri kullanılır. Korkunç merakı, anlatıda ifşaat/keşif olay örgüsü kavramsallaştırmasında yer almasa da farkedilip ödüllendirilebilir. Korku en sık, belki de en güçlü ve en temel şekilde, ifşaat anlatı bağlamları içinde geliştirilir, dolayısıyla aynı nedenle yani korku-sanatı nesnelerinin merak üzerindeki gücü nedeniyle anlatı-olmayan ve ifşaat sergilenmeyen bağlamlarda yer alabilir.

Korku-sanatı nesnelerinin tanım gereği katışık olduğunu hatırlayalım. Anomali olarak okunmaları gerekir. Yani onları

rahatsız edici, sıkıntı verici ve tiksindirici yapan, bu varlıkların anormal doğalarıdır. Şeyleri sınıflandırma yöntemlerimizi ihlal ederler ve dünya yüzündeki bu tür bütün hüsranlar rahatsız edici olmakla malüldür.

Ancak anomaliler de ilginçtir. Bizi heyecanlandıran da anomali olmaları gerçeğidir. Bizim sınıflandırıcı şema-paradigmalarımızdan sapmaları dikkatimizi hemen onlara yöneltmemize neden olur. Onlarla büyüleniriz. Dikkatimizi cezbedip bizi kendilerine bağlarlar. Bu çekici bir güçtür; merakımıza seslenirler, örneğin bizi merakta bırakıp şaşırtıcı özelliklerini araştırmamız için bizi kamçılarlar. Bir yandan midemizi bulandıran bu sıra dışılığa gözlerimizi dikip bakarız.

Canavarlar yani bu kitabın yıldızı anormal varlıklar, mide bulandırıcıdır çünkü mevcut kategorileri ihlal ederler. Ancak aynı nedenle dikkatimizi de üzerlerine çekerler. İlgi uyandırdıkları için çekicidirler ve yine, mevcut kategorileri ihlal ettikleri için, birçoğu için, karşı konulamayan ilginin nedenidirler. Garabettirler. Dikkatimizi ve coşkumuzu perçinlerler ve aynı nedenle rahatsız ederler, sıkıntı verirler ve tiksindirirler.

Bu itirafvari sayıklamalar yeterince ikna ediciyse şu üç ilginç çıkarımı yapabiliriz. İlki, anlatısız ve ifşaatsız korku alttürünün cazibesini, ifşaat tipi anlatılar gibi, merak açısından açıklayabilecek olmamızdır. Merak burada korkunç varlıkların, mevcut kültürel şemalarımızın ihlali olan anormal durumlarıyla gelen bir özelliğidir. İkincisi korkunç yaratıkların, anormal olmak karşı konulamayan bir ilginçlik olduğu için ifşaat anlatılarında ilginin sürdürülmesine önemli bir düzeye kadar yardımcı olmasıdır. Ve son olarak, korku paradoksuna özel referansla, canavarlar, korku-sanatının nesnelerinin kendileri, kararsız tepkilerin kaynağıdır çünkü mevcut kültürel kategorilerimizin ihlalleri olarak rahatsız edici ve sıkıntı verici ama aynı zamanda, yine düşünce kategorilerine karşı geldikle-

ri için, büyüleyici nesnelerdir. Yani korku paradoksuna neden olan belirsizlik, yine anormal doğası sayesinde tiksindirici ve büyüleyici, mide bulandırıcı ve çekici olan aynı korku-sanatı nesnelerinde bulunabilir.[50]

Katışıklığı korku-sanatının en temel özelliklerinden biri olarak tanımladım. Özellikle de korku-sanatı nesneleri kısmen katışık varlıklar; kavramsal şemalarımızın, şeylerin doğal düzeni olarak belirlediklerinin dışında tanımlanan canavarlardır. Bu iddia, tiksinme, bulantı, iğrenme, ürperme, ikrah etme, vb'nin geçtiği bu tür metinlerle açıkça bağlantılı korku kurmacalarındaki bu tür canavarların ortaya çıkış sıklığına bakarak sınanabilir. Dahası bu tutumun kaynağına, David Pole'un ifadesindeki söyledikleriyle ulaşabiliriz: "…berbat denebilecek şeyler; …mevcut kategorileri inkâr eder veya işleri berbat ederler. Başta bizi rahatsız eden genelde türlerin bir karışımı olmalarıdır [veya perdelenmesi]"[51] Ancak kavramsal

---

[50] İfşaat tipi anlatıda büyülenişimizin, öncelikle merakımızın düzenlenişi gibi işlediğine dair önceki iddiamı geri almıyorum. Ancak düzenlenmesi ve bu düzenlemenin ödüllendirilmesi için canavarın ideal olarak bağımsız bir büyülenme kaynağına sahip olabilmelisi gerektiğini düşünüyorum. Ve bu büyülenme kaynağının da onun anormal doğası olduğunu düşünüyorum.

[51] David Pole, *Aesthetics, Form and Emotion* (New York: St. Martin's Press, 1983), ss. 228–229.
Bu kitabın son bölümlerini düzenlerken David Pole'un da "Disgust and Other Forms of Aversion" (in *Aesthetics, Form and Emotion*) makalesinde, bu kitabın açılışında geliştirdiğim tiksinme ve korkuyla ilgili vardığım bazı sonuçlara ulaşmasına şaşırarak memnun oldum. Yaklaşım olarak denkliğin çoğu hem benim hem Pole'un ağırlıklı olarak Mary Douglas'ın araştırmalarını dayanmış olmamızdan kaynaklanıyor. Pole, Mary Douglas'ın benim de teorimi geliştirirken bağımsız olarak başvurduğum kitabı *Implicit Meanings*'den açık alıntılar yapmış. (Bkz Mary Douglas, *Implicit Meanings* [London: Routledge & Kegan Paul, 1975]).
Ancak Pole'un görüşüyle benimki arasında bazı farklar var. Pole estetik bağlamların yanısıra cari bağlamlardaki korkuyu da ele alırken benim odağımda yalnızca korku-sanatı vardır. Ayrıca ben yalnızca korkutucu mevcudiyetlere, özellikle varlıklara yönelirken Pole mevcudiyetler kadar korkutucu olaylarla da ilgilidir. Ancak ikimiz de tiksinmeyi korkunun temel öğesi olarak ele alıp korkunç şeylerin büyüleyiciliğinin, kategorik olarak anormal doğalarından kaynaklandığını düşünüyoruz.
Ancak Pole'la aramızda şiddetli bir fikir ayrılığı da var. Pole her korku örneğinde alımlayıcının korku nesnesiyle özdeşlemesinin söz konusu olduğunu düşünür.

kategorilerimizin yıkılması rahatsız edici olsa da dikkatleri üzerine çeker. Daha önce algılanmamış bir şey beklentisiyle bilişsel iştahımız uyarılır.

Korkunç varlığın büyüsü rahatsız ediciliğiyle birlikte gelir. Ve aslında türe ilgi duyanlar için büyülenmenin, rahatsızlığı en azından telafi ettiğini kabul ediyorum. Bu bir yere kadar bu kitapta da daha önce ele alınan kurmaca tepkide düşünce teorisine gönderiyle açıklanabilir. Bu teoriye göre alımlayıcı, korku-sanatı nesnesinin kendisinden önce var olmadığını bilir. Alımlayıcı yalnızca filanca katışık varlığın var olabileceği düşüncesine tepki gösteriyordur. Bu, alımlayıcıya, korku-sanatının rahatsız edici tarafını eklemeden susturulup kavranacak canavarla büyülenmek için daha çok fırsat tanır.[52]

Korkunçluk dışavurduğunda onu, bir parçamızmış gibi gördüğümüz bir özdeşleşme süreciyle cisimlendiririz (s. 225). Korkma jestleri o halde, tiksinç olan, daha önce cisimleştirilen bir şeyin itilmesi veya dışarı atılması olarak görülür.

Bu hipotezden emin değilim. Önceki bölümlerde özdeşleşme fikrine karşı olduğumu söylemiştim. Ayrıca özdeşleşmenin Drakula gibi korkunç yaratıklara hayran olma veya onlar tarafından baştan çıkarılma anlamında alındığında bile, bu kadar gevşek bir biçimde olsa bile, korkunç varlıklarla karşılaşmamızla ilgili tanımlayıcı olmadığını savundum. Yani özdeşleşme bu psikolojik olarak zararsız anlamda bile kapsayıcı bir korku-sanatı özelliği değildir.

Şüphesiz savunucularından biri bu itiraza Pole'un *özdeşleşmeyi* korku nesnesine ilgi duymak veya ondan büyülenmek olarak tanımladığını belirterek cevaplayacaktır. Ancak özdeşleşme, ilgi ve büyülenmeye aynı ışıkta bakmak bu kavramları tanınmaz hale getirir. Beni ilgilendiren her şeyle özdeşleşmek zorunda değilim; tıpkı özdeşleştiğim herşeyden büyülenmek zorunda olmadığım gibi (çünkü kendi kendime büyülenemem). Her durumda özdeşleşme kavramının ilgiyi kapsayacak kadar genişletilmesi mümkün değildir. Bu yüzden korkunç bir şeye çıkarma/kusma modeli tepkiye yetkin, genel bir teori olarak da meydan okuyan korkunun özdeşleşme/büyülenme/ilgi niteliklerinin uygulanabilirliğini sorguluyorum.

Dahası Pole bana, tiksinmeyi, özellikle tiksindiğimiz bir şeyi hayali olarak yutup sonra tükürdüğümüz bir süreç olarak düşünmemizi istiyormuş gibi geliyor. Ancak korkuyla ilgili olarak Mothra kadar büyük, hatta Black Lagoon'daki Yaratık büyüklüğünde bir şeyi bile yutmayı tasavvur etmek zordur. Ve bana öyle geliyor ki tiksinme her durumda ağızdan alma ile bağlantılı değildir, örneğin *funestation* (zombi gibi sayısız canavarla ortaya çıkan şey) nefreti.

52 "A Strange Kind of Sadness" adlı makalesinde Marcia Eaton rahatsız edici kurmaca olayları değerlendirmek için bir şekilde kontrolün bizde olması gerektiğini varsayar. " How Strange A Sadness?" adlı yazısında Gary Iseminger'ın belirttiği gibi buradaki kontrol fikri bir miktar belirsizdir. Ancak Eaton'ın aklındaki kont-

Birinin "gerçek hayat"ta korkunç bir canavarlarla karşılaştığında, büyülenme seçeneğinin aşırı lüks olacağı tahmin edilebilir. Tıpkı korku kurmacalarındaki karakterler gibi çıldırma derecesinde çaresiz hissederdik çünkü bu tür yaratıklar kavramsal şemalarımızı inkâr ettikleri sürece bizi, onlarla nasıl baş edeceğimizi düşünemeyecek, ne yapacağımızı bilemeyecek durumda bırakırlardı; pratik davranmamıza engel olup bizi dehşet içinde, felç olmuş halde bırakabilirlerdi (genelde korku kurmacalarındaki karakterlerin aynı nedenle yaptıkları gibi). Ancak korku-sanatında söz konusu yalnızca yaratığın düşüncesidir; var olmadığını biliriz; ne yapılması gerektiğiyle ilgili pratik sorularla gerçek anlamda zorlanmayın. Bu yüzden canavarların korkunç ve iğrenç tarafları, büyülenmemizin tohumlarının atılabilmesi için alan açarak, bizi aynı pratik aciliyetle çarpmaz. Bu yüzden korku paradoksunu çözümlemek için ikinci bir yaklaşım olarak, varsayımlar olarak normalde bizi rahatsız edecek, sıkıntıya sokacak ve iğrendirecek bir şeyin nasıl aynı zamanda haz, ilgi ve cazibe kaynağı olduğunu açıklayabilirim. Korku-sanatıyla ilgili olarak cevap, kategorik

---

rol öz-kontrolse (hikayedeki olaylar üzerine kontrolden ziyade) o zaman korkuyla ilgili olarakkurmaca tepkide düşünce teorisinin benimsenmesi bu kontrolü nasıl edinebileceğimizi, yalnızca, insan eti yiyen katışık bir yaratık fikrine bilinçli bir şekilde tepki verdiğimiz gerçeği vasıtasıyla açıklayabilir. Aslında zaten bu düşünceyle, sadece *eğleniyorum* fikrinin kendisi zorunlu öz-kontrol anlamına gelir. Bkz. Marcia Eaton, "A Strange Kind of Sadness," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 41, no. 1 (Fall 1982); and, Gary Iseminger, "How Strange A Sadness?" in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism,* vol. 42, no. 1 (Güz 1983).

" Enjoying Negative Emotions in Fictions" adlı yazısında John Moreall da kurmacada eğlenirken kontrolün önemine atıfta bulunur. Bu tür bir kontrolün karakterlerin kızgın veya üzgün olduklarında aldıkları hazzı vekaleten hissetmemizi sağladığını ifade eder (s. 102). Ama ben korku kurmacalarındaki kurbanlarla ilgili olarak içinde bulundukları durumdan haz aldıklarını söylemenin doğru olacağından emin değilim. Bazı öfke ve üzüntü örneklerinin haz verici boyutları kesinlikle olabilir. Ancak kurmaca karakterlerin bütün duygusal durumlarının böyle bir boyutu olmadığı kesindir, örneğin korkunun olduğu kesin. Bkz. John Moreall, "Enjoying Negative Emotions in Fiction," *Philosophy and Literature,* vol. 9, no. 1 (Nisan 1985).

bir ihlal olarak canavarın, tiksindirmeyle aynı nedenle alımlayıcıyı büyülediği ve canavarın, kurmaca bir derleme olduğunu bildiğimiz için bizi cezbettiği gerçeğidir.

Bu konum korku paradoksuna ilk tepkimize gelen meşru itiraza cevap verebilmemizi sağlıyor ki bu tepki ifşaat tipi anlatılarla yakından bağlantılıdır yani güzel sanatlarda karşılaştığımız anlatısız korku-sanatı örnekleri ile ifşaat araçlarına başvurulmayan korku kurmacaları, korku-sanatı nesneleri bir yandan büyüleyip bir yandan sıkıntı verdiği sürece alımlayıcıyı kendilerine çekerler; aslında her iki tepki de korkunç varlıkların aynı yönlerinden meydana gelir. İki tepki de, işin (olumsal) aslına bakılırsa, korkunun ayrılmaz parçasıdır. Dahası bu büyülenmeden zevk alınabilir çünkü söz konusu sıkıntı davranışsal olarak baskılayıcı değildir; canavar düşüncesine karşı gösterilen tepkidir, tiksindirici veya korkunç bir şeyin gerçek mevcudiyetine değil.

Büyülenme genelde korku-sanatına kapılmamızın gerçek anahtarı ise o zaman türün temeli olan merak ve büyülenme de ifşaat ve keşif anlatıları olarak ayrıca bahsettiğim özel zenginleştirmeyi de kendine çeker. Merak, büyülenme ve bilişsel sorgulamalarımız burada kanıt draması ve usavurma, keşif, hipotez oluşturma, doğrulama vb. gibi sürekli aydınlanma süreçleriyle pek çok dile getirilmiş bir biçimde bağlanır, hedef alınır ve sürdürülür.

O halde bu noktada korku paradoksuyla ilgili yaklaşımımı özetlemem gereken bir durumdayım. Bu, öğelerinden sırasıyla evrensel teori ve genel teori olarak bahsettiğim iki katmanlı bir teori. Anlatısız korku, ifşaatsız korku anlatıları *ve* ifşaat anlatılarını kapsayan korku-sanatının cazibesiyle ilgili evrensel teori, insanları korkuya sürükleyen şeyin yukarıda incelenen büyülenme olduğudur. Bu, biçimin temel, türsel etiketidir.

Ancak korku-sanatının cazibesiyle ilgili evrensel teoriden ziyade bir de genel olarak adlandırdığım teoriyi geliştirmek istiyorum. Korku türünde en sık tekrarlanan, yani en sık rastlanan uygulamalar, ifşaat türünde korku anlatılarıdır. Bu örneklerin çekiciliği, türün diğer bütün örneklerindeki gibi, merak ve büyülenme terimleriyle açıklanmalıdır. Ancak bu örneklerde, türde rastlanan ilk merak ve büyülenme, merakı pekiştirip sürdüren araçlarla özellikle yüksek bir düzeye kadar geliştirilmiştir. Deyim yerindeyse tür merakla başlar diyebilirsek o zaman ifşaat olay örgüsünün, üzerinde uzlaşılmış yapılarıyla pekiştirilmiş de diyebiliriz. O halde bu tür örneklerde bizi korkuya çeken, en ikna edicisi bu görünüyor,[53] anlatıdaki toplam yapı ve bu yapının sağladığı gelişmiş büyülenme oyunu deneyimi aracılığıyla merakın sergilenmesidir. Yani Hume'un trajediyle ilgili söylediği gibi, bu tür korku örneklerindeki estetik hazzın kökeninde öncelikli olarak anlatının, elbette içinde, korkunç varlığın ortaya çıkışının temel ve evrensel teorinin gösterdiği gibi kolaylaştırıcı bir parça olduğu toplam yapısı vardır.

Korku-sanatının cazibesiyle ilgili ilk yaklaşımıma getirdiğim ilk itirazlardan biri yaklaşımın, türdeki cazibe kaynağını, türü tanımlayan duygudan çok uzağa koymasıdır; hazzımızı olay örgüsüyle ilgili seçkin bir endişeye öteliyor gibidir ki bu da elbette polisiye gerilim ve felaket filmleri gibi korkunç varlıklar içermeyen benzer olay örgülerinin, korku-sanatının yedeği gibi hareket ediyor şeklinde gösterir.

[53] Türdeki ifşaat anlatısının ikna ediciliğiyle ilgili istatistiki olarak yanılıyorsam o halde görüşümün ikinci kısmının adını korkunun cazibesiyle ilgili *özel teori* olarak değiştirmemem gerekir. Çünkü yukarıda sunulan ifşaat anlatısının cazibesiyle ilgili açıklama "özel" bir korku anlatısı grubu için geçerlidir, bu grup, türdeki en genel oluşumu temsil etmese de. Söylemeye bile gerek yok ancak şu anda da kitapta daha önce ele aldığım haliyle ifşaat dramasının tür içinde en çok başvurulan uygulama olduğunu düşünüyorum.

Ancak şu anda türün cazibesini merak ve büyülenme terimleriyle açıklamanın, korku-sanatının temel duygusundan gelen cazibeden ayrı tutulması gerekmediğini açıklamam gereken bir konumdayım.

Korku-sanatı nesnelerinin, kategorik olarak uyumsuz oldukları için hem tiksindirici hem de büyüleyici, hem rahatsız edici hem ilginç olmasından daha önce de bahsettim. Büyülenme ve korku arasındaki ilişki burada gerekliden ziyade koşulludur. Yani korku-sanatı nesneleri aslında kategorik ihlallerdir ve işin aslı kategorik ihlaller genelde dikkat çekecek türden şeylerdir. Büyülenme ve korku tanım gereği bağlantılı değillerdir. Büyüleyen her şey korkutmaz ve korkutan her şey büyülemez. Ancak korku kurmacasına özel bağlamı düşünürsek, korkunç yaratıklar anormal varlıklar olduğu için büyülenme ve korku arasında güçlü bir bağ vardır. Yani hem büyülenme hem de korku-sanatı ikisi de kategorik ihlal olduğu için aynı türden nesnelerde birleşir. Korku-sanatı olan yerde büyük ihtimalle büyülenme, en azından beklentisi, de vardır. Büyülenme korku-sanatından uzak değildir ancak tekrarlayan olası tekrarlayan bir eşlikçi olarak ona bağlıdır. Üstelik tekrarlayan bir eşlikçidir çünkü tür, imkânsız ve prensipte bilinemeyen varlıklarda uzmandır. Türün çekiciliği buradadır. Paralel olay örgüleri üzerine kurulan polisiye gerilim ve felaket filmleri aynı tipte büyülemeyi karşılayamaz ve bu yüzden korku kurmacalarının yedeği olamazlar. Korku kurmacaları arayışımızın nedeni, bize sundukları özel büyülenmenin, korku-sanatını doğuran aynı tipte nesneyle canlandırılmış olduğu gerçeğine bağlı olmasıdır.

Bu korku paradoksu açıklamasıyla, korku-sanatı ile büyülenmenin koşullu ilişkisi bağlamında, ortaya bu iki durumun birbiriyle nasıl tam olarak ilgisi olduğu sorusu çıkıyor. Gary Iseminger'ı izleyerek bir yanda bir kurmaca tarafından

(örneğin korku-sanatı) uyandırılan sıkıntılı duygular ile öbür yanda kurmacadan alınan haz (örneğin büyülenme) arasındaki iki olası bağlantıya göz atmalıyız: tanımlamak gerekirse, bütünleştirici görüş ve ortak-var oluşçu görüş.[54]Bütünleştirici görüşe göre bir melodramdan haz alındığında tasvir edilen olaylara üzülünür ve bu üzüntü kurmacadan alınan hazza katkıda bulunur. Ortak-var oluşçu görüşte ise sıkıntı veren kurmacalara ilişkin haz duygusu, "gülmekten ağlamak" örneğinde olduğu gibi, bir duygunun diğerinden daha güçlü olması durumudur. Ortak-var oluşçu açıklama, melodram örneğinde üzüntü ve hazzın eşzamanlı var olduğunu, hazzın üzüntüyü telafi ettiğini söyler.

Ortak-var oluşçu ve bütünleştirici hipotezler arasındaki sorunun, bütün türlere uygulayabilecek şekilde çözülmesi mümkün görünmüyor. Bir tür, bütünleştirici görüşe göre daha şüpheli gelebilir, bir diğeri de ortak-var oluşçu görüşe göre. Ve aslında ortak-var oluşçu ve bütünleştirici açıklamalar, aynı türle ilgili olarak, gönderide bulundukları alımlayıcı sınıfına göre değişebilir. Korku-sanatıyla ilgili olarak, önceki, büyülenmenin tiksinme ve korkuyla koşullu ilişkisi anlamındaki açıklama ortak-var oluşçu görüşe daha çok yaklaşır.[55] Bu açıklama ortalama korku tüketicisini hedefler (daha sonra ele alınacak belli *uzmanlaşmış* tüketicilerin aksine). Bu iddia ortalama korku-sanatı tüketicisinin, hissettiğimiz korku-sanatının sonunda, canavarın büyüleyiciliğinin yansıra örneklerin çoğunda gördüğümüz, olay örgüsündeki dışavurumun sahnelenmesi ve canavarın ifşaatı süreçlerinde, meydana çıkan

---

[54] Bkz. Iseminger, "How Strange A Sadness?," ss. 81–82; and Marcia Eaton, *Basic Issues in Aesthetics* (Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1988), ss. 40–41.

[55] İlginç olarak psikanalitik korku açıklamalarının, imgelerin yarattığı tiksinme ve korkunun, bastırılmış arzuların sansürsüz dışavurumu için ödenecek bir bedel olduğu için ayrıca varoluşçu olduklarını düşünüyorum.

büyüleyiciliğinin ağır bastığı yönündedir.

Ancak bu cenahtan bir eleştirmenin muhtemel yorumu burada şöyle olurdu, ortak-var oluşçu düşünce çizgisindeysek, okur, büyülenme arayışını korkunç olmayan canavar tasvirleriyle tatmin olabiliyorsa içinde canavarların korkunç olmadığı, masal ve mit gibi hikâyelerle de tatmin olabiliyorlardır . Üstelik durum buysa, korku kurmacalarından alınması gereken haz tam olarak biricik değildir ve türü bireyselleştirmez. Ve dahası, alımlayıcı, örneğin aynı hazzı, diyelim tiksinme *olmadan* veren bir türü seçerek, korkmadan büyülenilebiliyorsa o zaman masalı seçmek daha makul olmaz mı?

Belli bir noktaya kadar bunun bir kısmına ikna olabilirim. Ama tamamen de aleyhinde değilim. Bana korku tüketicileri genelde başka türde canavar fantazilerinin de tüketicisi olabilir gibi geliyor.[56]Korku olmayan *Jason and the Argonauts* filmi ile *An American Werewolf in London* korku filminin alımlayıcısı muhtemelen aynıdır ve her iki filmdeki canavarların dışavurumundan alınacak haz benzerdir. Bu tür bir alımlayıcı haz açısından belli bir düzeye kadar, bu filmlerden birinin diğeri kadar iyi olduğunu düşünebilir. Ancak bu durum, korku filmlerinden, özellikle de belli ayırdedici olay örgüsü yapıları kullananlardan alınması gereken hazların, benzer masal ve mitlerden alınan hazla denk veya ondan fazla olabilmesiyle, korkutulmanın gerektirdiği bedeli düşerek bile olsa, çelişmez. Bu yüzden bu seçeneklerden alınması gereken hazlar aynı tip olsa bile bir türün örneğinin diğerinden daha bereketli olmasının garantisi yoktur. Sonuç olarak bu açıdan

[56] Bu konudaki bazı gayriresmi kanıtlar şunlar olabilir : 1) fantazi film döngüsünün son on beş yılında *Omen* serisi gibi baskın korku girdilerinden *Star Wars* gibi uzay maceralarına, *E.T, Splash, Cocoon* gibi iyi huylu fantazilere, *The Never Ending Story, Willow, Labyrinth, Legend, Princess Bride, Dark Crystal* vb. gibi kılıç ve büyücülük arayışlarına doğru akan sakin bir hareket olması, 2) King gibi popüler yazarların korkudan kılıç ve büyücülüğe takipçi kaybetmeden geçebilmesi.

masalları ve yol maceralarını, korku kurmacalarına tercih etmek her zaman anlamlı olmayacaktır. Üstelik doğaüstü veya canavar fantazileri gibi aynı aileden geldiği bariz olan belli türlerin, benzer hazlar sunmasının bu kitapta geliştirilen teori için bir sorun teşkil ettiğini düşünmüyorum; örneğin bu itiraf, bu türleri farklı boyutlarıyla farklılaştıramayacağımız anlamına gelmiyor.

Genel olarak, ortalama tüketicinin korku kurmacasından aldığı hazzı, sayesinde imgelemin ve çoğu örnekteki olay örgüsü yapılarının büyülenmeyi sağladığı yöntemler açısından açıklayabileceğimizi düşünüyorum. Korku, büyülenmenin olası bedeli olarak hangi sıkıntıya neden olursa olsun ortalama tüketici için merakının uyandırılıp ödüllendirilmesiyle aldığı haz ağır basacaktır. Ancak çoğu korku tüketicisi için vaziyet bu olsa bile korkuyu sadece korkmak için arayan belli bir alımlayıcı grubu olabileceği inkâr edilemez. *Friday the 13th* serisinin alımlayıcılarından bazılarının böyle olabileceği varsayılabilir; filmleri sadece iğrenmek için izlerler. Büyüleyici ama pek de tiksindirici veya mide bulandırıcı olmayan canavarların yaşadığı korku filmleri, kana susamış alımlayıcı tarafından daha değersiz görülebilir.

Eğer bu bazı korku tüketicilerinin geçerli bir tarifi ise ortak-var oluşçu açıklamanın bunu tam olarak kavradığını söyleyemeyiz. Çünkü kurmacanın burada neden olduğu tiksinme esasen, koşullu olmaktan ziyade, ilgili alımlayıcının hazzıyla bağlantılıdır. Bu yüzden burada bütünleştirici korku açıklamasını yardıma çağırabiliriz. Bu örnekler için bütünleştirici bir açıklama geliştirmek için Marcia Eaton'ı izleyerek, Susan Feagin'ın trajediye gösterdiğimiz *meta-tepki* adını verdiği açıklamasından ilerleyebilirz.[57]Feagin'e göre trajediye

[57] Feagin, "The Pleasures of Tragedy;" ve Marcia Eaton, *Basic Issues in Aesthetics*, s. 40.

gösterilen haz verici tepki aslında bir tepkiye gösterilen bir tepkidir. Yani Aikin'lerinkini hatırlatan bir hamleyle Feagin, bir kurmacadaki trajik olaylara şefkatle tepki göstermekten aldığımız hazzın, kendimiziahlakî ve insanî olarak bu şekilde kaygılı tipte insanlar olarak görmemize gösterdiğimiz haz verici bir tepkidir. Benzer şekilde korku-sanatında, büyülenmenin karşılığı olmayan iğrenmeyi sevenler, kendi iğrenmelerine meta-tepki gösteriyor olabilir.

Bu nasıl bir tepkiolabilirdi ki? Belki de kişinin, ağır dozlarda tiksinme ve şoka dayanabildiği bilgisine dayanan bir öz-tatmin içeriyordur.. Burada tabii ki korku kurmacası alımlayıcısının genelde ergen erkeklerden oluştuğunu ve bunların da bazılarının bu kurmacaları, geçiş dönemi maçoluk ayini olarak kullandığını hatırlamak faydalı olacaktır. Onlara göre korku kurmacaları dayanıklılık testi olabilir. Korku kurmacasının en parlak tarafı bu değildir kuşkusuz, aynen özellikle bu amaçla yapılmış korku kurmacalarının da pek sağlıklı olmaması gibi. Ancak bu fenomenin var olduğunun kabul edilmesi ve bu özel durumda meta-tepki düşüncesiyle donatılmış bütünleştirici bir açıklamanın gerekli olabileceğini kabul etmek gerekir.

Ancak çoğu korku tüketicisi ve olay örgüsü yapıları açısından çoğu korku kurmacası için en kusursuz görünen,ortak-var oluşçu hipotezdir. Korku-sanatından alınan hazların büyülenmenin bir işlevi olduğunu, büyülenmenin ise kurmacanın neden olduğu olumsuz duyguların tazminatı olduğunu savunur. Bu tez sadece canavarın dışavurumuna uygulamak için biçilmiş kaftandır (korkuncun cazibesine dair evrensel teori). Ama canavarın dışavurumunu bütün bir anlatı sahneleme sürecinin kendisini hazzın kaynağına dönüştürecek şekilde düzenleyen bir anlatı bağlamı içine gömüldüğünde canavarın dışavurumuna da uygulanabilir (korkuncun cazi-

besine dair genel teori). Daha önce de belirtildiği gibi ikinci uygulama bana sayıca en çok örnekle ve korku-sanatının şimdiye kadar ürettiği en cazibeli örneklerle hem en bağlantılı olanı hem de en yakışanı gibi geliyor.

Bu teorik yaklaşımın bazı rakiplerine göre bir avantajı, psikanaliz gibi, imgesi apaçık, hatta dolaylı olarak bastırma gibi süreçlerle yaratılmayan korkunç varlıklara olan ilgimizi konumlandırabilmesidir. Yani dini haşyet açıklaması ve psikanalitik korku açıklamaları neredeyse biçimsel "kategorik-karışıklık" süreçleriyle üretilmiş gibi görünen canavarların olduğu türden karşı korku örnekleriyle başa çıkabilir. Well'in kafadanbacaklıları ne kozmik haşyete neden olurlar ne de metinde, tanımlanabilir şekilde bastırılmış içeriklerle bağlantılandırılabilecek kadar geliştirilmişlerdir. Dolayısıyla bu açıklama girişimleri yeterince kapsamlı değildir çünkü biçimsel olarak (veya formül olarak) yapılandırılmış diyebileceğimiz korkunç varlıkları özümseyemezler.

Öte yandan benim yaklaşımımın salt sınıflandırma dalaveresiyle yaratılmış korkunç varlıklarla bu tür sorunları yoktur çünkü bu varlıkların büyüleyiciliğini (keza sıkıntı vericiliğini) kategori-karışıklıklarına kadar tanımladım. Dolayısıyla teorimin bu tür karşı örneklerin karşısındaki kapsayıcılığı teorimin lehine olacaktır.

Bu noktada okura korkunun cazibesiyle ilgili kapsayıcı bir açıklamayla ilgili endişelerimi hatırlatmak yerinde olabilir; yani bütün dönemlerde, bütün alttürlerde ve başyapıt olsun ya da olmasın üretilmiş bütün özel korku eserlerindeki cazibeyle ilgili geçerli bir korku açıklaması. Bu açıdan korkunun, kısmen de olsa, Fredric Jameson'ın bir kip olduğunu söylediği şeylerden biri olduğunu düşünelim. Fredric Jameson şunu yazar:

> kipten bahsederken kastettiğimiz şey ne bu kendine has türde edebi söylemin verili bir dönemin geleneğine bağlı olduğu ne de verili bir sözel eser türüyle daimi şekilde bağlantılı olduğudur; daha ziyade kendisini kesintili dahi olsa bütün tarihi dönemlerde gösteren, dirilip yenilenen biçimsel bir olasılık, bir cazibe ve bir ifade kipi olarak süre giden bir şeyi anlıyoruz.

Bir kip olarak korkuyla ilgili çekici olanın ne olduğunu sormak, türün, ortalama korku alımlayıcısına sunduğu en temel, en sık yinelenen "cazibe"nin ne olduğunu sormaktır. Ben cevabımı yukarıda anlattığım detaylı büyülenme ve merak açıklamasında verdim. Bu cevap bana bir kip olarak korkunun psikanalitik ve dini açıklamalarından daha kapsayıcı görünüyor ve yinelenen sayısız örneği kavramaya yarıyor. [58]

Ancak bunu söylerken psikanalitik ve dini açıklamaların, neden özel korku eserlerinin, özel dönemsel döngülerin veya

[58] Kimi okur genelde Aristoteles'in trajedi analizine atfedilen modayı takip ederek, korkunun hazlarını, bir çeşit katarsisle açıklama olasılığını değerlendirmemiş olmama şaşırabilir. Böyle bir yaklaşım sıkıntı verici temsillerden alınan estetik hazzın, rahatlayan olumsuz duygularımızla ilgili olduğunu söyler. Başka bir şekilde ifade etmek gerekirse bu teori oldukça absürttür. Belli bir türün verdiği haz sahip olduğumuz belli olumsuz duygulardan kurtulmaya göre konumlandırılır. Ancak bu duygulara sadece türün belli bir örneğinin başta bizde meydana getirdiği ilgili sıkıntı yüzünden sahibizdir. Ve bu da türün eserlerine duyduğumuz ilgiyi pek makul kılmaz. Çünkü elimi bir mengeneye sırf mengene gevşeyipacım gevşeyip acım hissedeceğim haz için sıkıştırmak anlamlı görünmüyor.
Elbette bir katarsis teorisyeni analojiyle yapmaya çalıştığım reddiyeden, rahatlayan olumsuz duyguların kurmacanın kendisi tarafından meydana getirilmekten ziyade gündelik hayatımızda edindiğimiz olumsuz duygular olduğunu iddia ederek kaçınacaktır. Katarsisle ilgili bu etki o halde hapsedilmiş duygularımızın tahliyesidir. Ancak katarsisle ilgili düşünülen buysa bunun korku-sanatında hiçbir yeri yoktur. Çünkü korku kurmacalarında bulunan bu tür korkunun gündelik hayatla bir ilgisi yoktur ve dolayısıyla gündelik olaylarla hapsedilmiş olamaz. Gündelik hayatta canavarlarla karşılaşmıyor oluşumuz bunu zorunlu kılıyor; bu yüzden korku kurmacalarıyla başbaşa kaldığımızda rahatlayacak türden gerekli olumsuz duygular biriktirmiyoruz. Bu da katarsisin doğru bir korku-sanatı modeli olamayacağını gösteriyor; başka, estetik duygularla ilgili olup olmadığı tartışması da bu kitabın amacını aşıyor.

belli alttürlerin türsel kip cazibesinden ayrı olarak kendi özel cazibelerini başvurduğuyla ilgili destekleyici içgörüler sunamayacağını söylemek istemiyorum. Bu tür açıklamaların ikna edici olup olmaması ve hangi düzeyde ikna edici olduğu tek tek alttürlerin, döngülerin ve eserlerin eleştirel ve yorumlamalı analizlerine bağlıdır. Şimdiden bu tür eleştirel bir çalışmanın, belli döngü, alttür ve tekil eserlerin uyguladığı türe özgü cazibe kiplerinin dışındaki cazibe manivelalarıyla ilgili bize bir şey veremeyeceğini söylemek için teorik bir nedenim yok. Böyle bir eleştirel çalışmanın ikna ediciliği tek tek incelemeyle değerlendirilebilir. Ben yalnızca korku kipinin türe özgü gücüyle ilgili bir görüş ileri sürmeye çalıştım ve şimdi ve burada dini eleştiri, mitsel eleştiri, psikanalitik eleştiri, kozmik-haşyet eleştirisi vb.nin korku kipindeki farklı döngülere, alttürlere ve eserlere uygulanma olasılığıyla ilgili herhangi bir ilkeli tereddütten bahsetmeyeceğim.

Kategorik ihlaller ve ortak-var oluşçuluk gibi teknik fikirlere dayanmasına rağmen izlenimim korku paradoksuna önerdiğim merak/büyülenme çözümlemesinin çok açık olduğu yönünde. Kesinlikle birçok indirgemeci psikanalitik teori kadar gösterişli de değil. Aslında pek de teorik olmamasıyla, yalnızca sağduyuya dayanan uzun soluklu bir alıştırma olduğu için çarpıcı gelebilir.

Yaklaşımın, özellikle cazibe ve tiksinme güçlerinin oyunuyla işlerlik kazanması açısından aydınlatıcı olduğunu düşünüyorum ama "korku çekicidir çünkü anormallikler dikkat çekip merak uyandırır" olarak özetlediğinde neden kulağa yavan geldiğini de anlıyorum. Burada üç şeye dikkat etmek gerekiyor: ilki araştırdığımız fenomenle ilgili açıklamanın kapsayıcılığının, çözümlemeyi öyle olmasa bile belitsel ve lüzumsuz şekilde geniş göstermeye meyil etmesi; ikincisi teorinin sağduyuya sesleniyor gibi görünmesinin , teorinin

aleyhine olmak zorunda olmaması yani sağduyunun içgörüye katkıda bulunamayacağını düşünmek için bir mazeretimiz olmaması; son olarak da az önceki gözlemin doğal neticesi olarak, diğer rakip açıklamaların son çare olarak esrarlı kaynaklara inmeye çalışmasının kendi lehlerine olmamasıdır.

KORKU VE İDEOLOJİ

Tartışmama korku türünün neden sürdüğü sorusuyla başladım ancak soruyu, insanların, görünürde sıkıntı veren bir şeyin arayışına girmesinin olası nedenlerinin ne olduğuna dönüştürdüm.Korku türünün kesintisiz varlığı sorusu, açıklamamda hakiki korku ve tiksinme yarattığı için korku türünden neden tamamen kaçınmıyoruz gibi bir ifadeye indirgenmişti.

Bunu evrensel ve genel korku teorileriyle, türü tanımlayan korkunç varlıkların, ilgi, büyülenme ve merakı kendine çekip bu tür anormal yaratıkların olası kıldığı olumsuz duygulara ağır basması bağlamında açıklamaya çalıştım. Özellikle türün temel anlatı biçimlerinde başvurulan ilgi, büyülenme ve merak gibi bu özellikleri, korku kurmacalarının neden genelde döngüsel biçimde üretilip tüketilmeye devam edildiğini açıklar.

Ancak politik görüşü olan bir eleştirmen korku türünün devamlılığının bu şekilde ele alınmasına yanaşmayabilir. Türün tarafgirliğinin aşırı bireyci olduğundan şikayet edip korku türünün var olmasıyla ilgili gerçekten etkin bir açıklamanın, türün doğmasına neden olan doğru sosyo-politik faktörlerin de belirtilmesi gerektiğini söyleyebilir. Bu durumda bugünlerde vurgulanması gerekenin korku kurmacalarının oynadığı ideolojik rol olduğu söylenebilir. İddia, korkunun daima statükonun hizmetinde olması olabilir yani korku yerleşik düzenin devamlı bir aktörüdür. Üretilmeye devam

eder çünkü korku yerleşik düzenin çıkarınadır. Bu da korku yaratılarının daima politik olarak baskıcı olduğu anlamına gelir ve dolayısıyla da daha önce bahsettiğimiz, (aynı düzeyde yanlış olan) korku kurmacalarının her zaman özgürleştirici (örneğin politik olarak tahrip edici olması) olduğu görüşüyle tamamen çelişir.

Korku türünü, baskıcı toplumsal düzenlerin politik amaçlarıyla ilişkilendirmenin bir yolu tematik olacaktır. Yani türün tamamında türün desteklediği politik olarak baskılayıcı belli temalar bulunabileceği gösterilebilir. Örneğin korku türünün aslında yabancı düşmanı olduğu iddia edilebilir: insanlığa karşı doğuştan gelen düşmanlıklarıyla canavarlar, yırtıcı Ötekini temsil edip yerleşik toplumsal düzeni, ulus, sınıf, ırk veya cinsiyet düzeyinde tehdit eden politik/toplumsal mevcudiyetlerin olumsuz imgelerini pekiştirecek şekilde seferber ederler.

Bu hipotez lehine inkâr edilmez kanıtlar bulunur: H.P. Lovecraft'ın ırkçılığı; ellili yılların, uzaylı istilacılarının, şeffaf komünist ikonlar gibi tasvir edildiği bilim-kurgular; *They Came From Within* ve *Rabid* gibi Cronenberg filmlerindeki kadın cinselliğinin saldırgan, frengili tasviri.

Yine benzer tematik bir damarda, korku kurmacalarının, insanları, toplumsal rollerini bunlara itaat ederek kabul etmeleri için korkutma işlevine sahip olduğunu düşünülebilir. Bunu destekleyen kanıtlar da bulunabilir. Feministler yeni korku kurmacalarının birçoğunda, canavarın tüyler ürperten saldırılarının kurbanlarının genelde cinsel olarak aktif ergen kadınlar olduğuna dikkat çekerler. Bunun bir yorumu onlara ders veriliyor olmasıdır: "Sen takılmaya devam et, hak ettiğin/ başına gelecek olan budur." Üstelik kadın kurban Gotik günlerden beri korku türünün klişesidir. Kadınların, genelde üstü kapalı bir tecavüz imasıyla kaçırılması kadınlara, hizada kalmaları için sürekli bir seksist uyarının ifadesi olarak görü-

lebilir çünkü ataerkil toplumda her zaman erkeklerin insafına kalmışlardır ve kalmalıdırlar.

Bu türden tematik yorumlar şüphesiz *belli* korku kurmacalarına belli toplumsal bağlamlarla uygun hale getirilebilir. Yani korku kurmacalarının ideolojik baskılama temalarının araçları olamayacağını düşünmek için bir nedenimiz yok. Ellilerin korku filmleri ile Amerikalıların komünistlerle ilgili düşünceleri muhtemelen birbirlerini önemli ölçüde etkilemiştir. Ancak korkunun sürekliliğini, ideolojik temaların yayılmasıyla açıklama girişimine zarar veren iki başlangıç sorunumuz var.

İlki, yorumcuların ileri sürdüğü ideolojik temaların hiçbirinin yeterince genel olmamasıdır. Seksist, ırkçı, anti-komünist ve yabancı düşmanı korku kurmacaları vardır ancak her korku kurmacası ne bu kategorilerden birine ne de bu kategorilerin ayrışımlarına giriyor. Bu özel kategorilere girmeyen korku kurmacalarının olduğunu, ne kadın karakter ne feminen imgelerle nitelenmiş (kültürel kaynaklı) canavarlar barındırdıkları ne de bu kadın karakter eksikliklerinin herhangi algılanabilir bir kadınları küçültme davranışına işaret ettiği için seksizim suçlamasından sıyrılan korku kurmacalarıyla gösterilebilir. Ve elbette çoğu korku kurmacasının anti-komünizmle hiçbir ilgisi yoktur ve birçok İngiliz hayalet hikâyesinde İngiliz hayaletlere rastlamak ırkçılık ve yabancı düşmanlığı suçlamalarını sorunsallaştırır. Aslında birçok korku kurmacası politik bakış açısından herhangi bir özel ideolojik temayla bağlantılandırılmak için fazla belirsizdir.[59]

[59] Korku kurmacalarıyla ilgili bir politik eleştiri okuduğumuzda, arada karşılaşacaksınızdır, aynı kurmacayla ilgili bir eleştirmenin eseri özgürleştirici bulup diğerinin baskılayıcı bulmasının nedeni budur. Yani kurmaca herhangi bir politik noktayla ilgili olarak gerçekten belirsiz ve ortada olduğu için her eleştirmen, eserde kendi *parti pris*'ini *[peşin hüküm]* görecektir. Ancak ben en azından politik olarak belirsiz ve ortada bir korku kurmacasının aslında ideolojik bir yanı

Birinin bir gün bütün korku kurmacalarında tekrarlanan ideolojik bir tema keşfetme olasılığı inkâr edilemez. Ama o güne kadar şimdiye dek önerilen tematik ideolojik açıklamaların, türü bir bütün olarak kapsayamadığını varsaymak doğru görünüyor (tek tek kurmacaları, alttürleri ve döngüleri incelemenin çok faydalı olması bir yana).[60]

Bütün korku kurmacalarının, tematik bir bakış açısından, baskıcı olduğu iddiasına tereddütle yaklaşmak için ikinci neden de tematik olarak ilerici olan korku kurmacaları örneklerine rastlanabilmesidir. Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ının ilginç taraflarından biri de bir insanın doğuştan kötü olamayacağı, daha ziyade toplumun bireye davranış şeklinin bir sonucu olarak şimdilerde anti-sosyal davranış dediğimiz davranışları sergilediği fikrini göstermesidir. Yaratık bu konuya roman boyunca değinir ve romanın hiçbir yerinde bununla başka bir şey ima ettiği belirtilmez. Bu, politik olarak entelektüel bir bakış açısıydı ve bana göre hala öyle.

Edgar Rice Burroughs'ün Caspak ve Pellucidar dizileri gibi (genelde aristokratik) tiranlığa başkaldırıyı öven çok sayıda korku romanı vardır. Yine yüksek sayıda korku kurmacası da köleliğe ve ırk ayrımına karşıdır; korku türünde bir grup varlığın sözde daha üstün bir tür tarafından yönetilmesi daima sahip-türün (sahip-ırk) hak ettiğini bulduğu ayaklanmaların habercisidir.

George Romero'nun *Night of the Living Dead* serisi

---

olmadığı *olasılığını*, deneysel alımlama çalışmalarına dayanan *olasılığın* belli bir toplumsal bağlamda, verili bir kurmacanın, belirsiz olsa da aslında ideolojik yankıları olduğunu gösterebileceğini kabul ederek açık bırakmak istiyorum. Elbette deneysel alımlama çalışmalarının, sözkonusu korku kurmacasının böyle bir etkisi olmadığını gösterebileceğini kabul edebilmeliyiz.

60 Bu paragraftaki itirazla başka bir yöntemle baş edilebilir: şöyle ki, ideolojik olarak şüpheli tema listesi genişletilip her korku kurmacasının bu kategorilerden en azından birine girdiği iddia edilebilir. Ancak bu tür bir iddia sözkonusu liste üretilmeden değerlendirilemez.

Amerikan toplumunun tüketiciliği ve ahlaksızlığının bir eleştirisi olduğu kadar açıkça anti-ırkçı[61] iken *The Revenge of Frankenstein* gibi belli Hammer filmleri, deneyi için altsınıftan (tahmin edildiği gibi isyan edeceklerdir) insanların organ ve uzuvlarını toplayan kötü adamın, aslında üst-sınıftan Baron'un kendisi olduğunu göstererek sınıfçılığı eleştirir.

Örneğin Bob Clark gibi film yapımcılarının yaptığı Vietnam bozgunuyla ilgili savaş karşıtı korku kurmacaları vardır; endüstri ve hükümetler tarafından çevreye verilen zarara karşı çıkan ve gündelik yaşamın "tıbbileştirilmesi"ne karşı çıkan birçok korku kurmacası vardır. Örnekler sonsuza kadar çoğaltılabilir ancak sonuç aynıdır. Karl Marx'ın, korku ikonografisini ilerici amaçları için kullanarak kapitalistleri vampir ve kurtadam olarak adlandırması gibi korku kurmacası yaratıcıları, korku ve tiksinme imgelerini politik veya toplumsal baskıyı elinde tutan güçlere karşı kullanabilir.

Herkesin bu karşı örneklerde hemfikir olacağını sanmıyorum. Ancak genel noktanın kaçınılmaz olduğunu düşünüyorum: korkutucu imgeler verili toplumsal bağlamlar içinde politik olarak ilerici temaların hizmetine sunulabilir ve sunulmuştur. Verdiğim özel örnekler reddedildiği takdirde bunu, kendisininkini seçmek üzere okura bırakabileceğim kadar çok örnek var.

Yani korku türünün, ideolojik baskı temalarını yansıtmaya yaraması yüzünden süregittiği fikri ilk elde, korku kurmacalarının her zaman ve dolayısıyla güvenilir şekilde bu işlevi yerine getirmediği belirtilerek alt edilebilir çünkü 1) birçoğu ister baskıcı ister başka türlü, herhangi bir ideolojik tema

[61] Barry B. Longyear'ın novellası *Enemy Mine* ve Wolfgang Petersen tarafından yapılan film uyarlamasının ikisi de korkunç öğeler barındırıp ırk fanatikliği ve baskıya karşıdır. John Sayle'ın *Brother From Another Planet* filmi de safkan bir korku örneği olmasa da anti-ırkçıdır.

taşımayabilir ve 2) çünkü sık sık önemli ilerici temalar taşırlar.

Bu sorunun çözümü eğer korku kurmacalarının her zaman kaçınılmaz olarak baskı temalarını yansıtması ise o zaman bu kaçınılmazlığın bir açıklamasını istememiz gerekir. Kaçınılmazlığın temelinde modern kapitalist toplumdaki bütün sembolik eylemlerin kaçınılmaz olarak baskıyı yansıtması varsa 1) bunun böyle olup olmadığını merak edebilirz ancak her durumda 2) politik baskının korkunun devamlılığıyla ilgili bir açıklama sağladığı fikrini, bu açıklamada baskı, her sembolik eyleme ekleneceği ve çoğu sembolik eylem varlığına devam etmeyeceği için işlemez hale getirdiğini belirtebiliriz.

Buraya kadar korkunun her zaman politik olarak baskıcı temalara muhalif olduğu için sürdüğü fikrini sorguladık. Bu hipotezin reddi, ideolojiyle lekelenmiş çeşitli korku kurmacalarını göstermenin yıldırıcı olduğu yerleri ve korku kurmacasındaki politik olarak öne çıkan temanın ilerici olduğu öteki yerleri işaret etme meselesiydi. Bu noktada korkunun devamlılığının baskıyla ilgili olduğunu söyleyen görüşün savunucusu, korku kurmacasının statüko için yaptığı ideolojik işin, propaganda amaçlı iletiler gibi açık temalar düzeyinde değil, türün genel biçimi düzeyinde olduğunu savunmak için vites değiştirmek isteyebilir. Yani korku kurmacasının, onu yerleşik düzenin hizmetinde konumlandıranderin yapısıyla ilgili bir şey vardır ve bu yüzden bahsi geçen düzen, sonuç olarak türün devamlılığını sağlama alır (muhtemelen özgürleştirici eğlenceliklerden ziyade korku eğlencelikleri üretmeye devam ederek).

Stephen King korku kurmacası yapısıyla yerleşik düzen arasındaki bağı değişik ortamlarda çok renkli bir şekilde ifade etmiştir:

> Korku kurmacası gerçekten üç parçalı takım elbisesi içindeki bir bankacı kadar Cumhuriyetçidir. Hikâyeler, gelişimi açısıdından hep aynıdır. Tabu topraklara yapılan bir baskın vardır, gitmemenizgereken bir yer vardır ama gidersiniz, aynen annenizin, ucube çadırının size göre bir yer olmadığını söylediği şekilde ama siz gidersiniz. Ve içeride de aynı şeyler olur: üç gözlü adama bakarsınız veya şişman kadına bakarsınız veya iskelet adama veya Bay Elektrik'e veya her kimse artık ona bakarsınız. Ve dışarı çıkınca "Hey, pek bir şey olmadı. İyiyim ben. Düşündüğümden de iyi." dersiniz. Korku, değerleri doğrulamanın, benlik algısını ve kendimizle ilgili iyi duygularımızı doğrulamanın o etkisine sahiptir. [62]

Ve:

> Canavarlık bizi büyüler çünkü hepimizin içindeki üç parçalı takım elbiseli muhafazakâr Cumhuriyetçiye çekici gelirler. Canavarlık kavramını sever ve ona ihtiyaç duyarız çünkü insanoğlu olarak hepimizin canı yürekten sevdiği o düzenin yeniden doğrulanmasıdır... ve bizi korkutanın, fiziksel veya zihinsel sapıklığın kendisinin olmadığını, daha ziyade bu durumların ima ettiği bir düzensizlik olduğunu söyleyeyim. [63]

Ve

> …korku kurmacasının yaratıcısı her şeyden önce normun kılıcıdır. [64]

---

62 Tim Underwood and Chuck Miller, eds., *Bare Bones: Conversations on Terror with Stephen King* (New York: McGraw-Hill Book Company, 1988), s. 9.

63 King, *Danse Macabre,* s. 39.

64 King, *Danse Macabre,* s. 48.

King'in burada aklındaki, çağdaş teorisyenlerden daha gündelik bir dille ifade ettiği[65], korku anlatısının bir canavar gibi anormal bir şeyi, göreve mahsus silme işlemi için normale sokarak ilerlemesi olabilir. Yani korku hikâyesi, her zaman normal ve anormal arasında, normalin yeniden ifade edildiği ve dolayısıyla yeniden doğrulandığı bir yarışmadır. Korku hikâyesi bir kültürün normallik standartlarının sembolik savunması olarak kavramsallaştırılabilir; tür, anormali yalnızca onun hakkından normalin güçleriyle gelme amacıyla uygular. Anormalin sahnenin merkezinde olmasına yalnızca, kurmacanın sonunda temize çıkacak kültürel düzenin önündeki engel olarak izin verilir.

Korku açıklamamda canavarların mevcut kültürel kategorilerimizin ihlalleri olarak anlaşılması gerektiğini dile getirmiştim. Bu ışıkta korku kurmacalarındaki yüzleşme ve canavarın yenilgisi, sistematik olarak mevcut kültürel şemalarda bulunan yerleşik dünya görüşünün eski haline getirilmesi ve savunması olarak okunabilir. Dahası buradaki mevzubahis dünya görüşü yalnızca epistemik değil, değerlerle bağlantılı veya kuşatılmıştır. Bir kültürün bilişsel haritasının dışındaki bir şey yalnızca kavranılmaz değil, değer yükü olarak da ontolojik olarak da doğal değildir.

Yani bahsettiğim anormal varlıklar yalnızca ontolojik olarak kötü değildir. Genelde de ahlakî olarak kötü şeylerdir. Tür içindeki, bilinmeyenlikleri ile kan emme, şeytana tapma ayinleri için bebekleri kaçırma, bakireleri alıkoyma, gökdelenleri yıkma vb. gibi yaptıkları şeylerin yasak olması arasında bir uyum vardır. Aslında bu uyum genelde salt devamlı bir ilişkiden çok daha samimidir çünkü özel bir bilimsel veya felsefi eğitim olmadan insanlar toplumlarının kategorik

[65] E.g., Steven Neale, *Genre* (London: British Film Institute, 1980).

yapılarını, değerlendirme zorunluluğuyla aşılamaya alışkındır. Sınıflandırma sistemleri dışında kalan tabudur, anormaldir veya daha türe özgü bir ifadeyle kötüdür. Dolayısıyla bir korku kurmacasında gündelik yaşamın canavarla kesintiye uğramasıyla yüzleşilip canavar yenilgiye uğratıldığında ahlakî yükümlülüğü olan, kültürel kökenli, sınıflandırmacı düzenin eşzamanlı olarak yeniden doğrulandığı düşünülebilir.

Bu bakış açısına göre korku kurmacasının derin yapısı üç parçalıdır: 1) normallikten (ontoloji-değer şemasının bozulmadan kaldığı bir gidişatta) 2) yıkımına (ortaya, ahlaksız/anormal olarak algılanmanın gücendirdiği kültürün bilişsel haritasının temellerini sarsan bir canavar çıkar ve tahmin edildiği gibi insanları yemek gibi yasak şeyler yapar) [66] 3) nihai yüzleşmeye ve anormal, yıkıcı varlığın yenilgisine (dolayısıyla anomalinin yok edilmesi ve ahlakî düzeni bozan ihlallerinin cezalandırılmasıyla kültürün şeyler şemasının eski haline getirilmesi). Bu birleştirici buluşma içinde düzen yalnızca artık katliam yaşanmayan eski haline dönmemiştir, ayrıca varsayım olarak kurmacada tanıtılan karışıklıklardan önce egemen olan yerleşik kültürel düzen yeniden faaliyete geçiyordur.

Bu açıklamayı daha iyi anlamak için bununla örneğin antik sefahat eğlenceleri veya günümüzün Karnavalı gibi deyim yerindeyse içinde geleneksel nezaket, ahlak ve tabuların gevşeyebildiği ve örneğin türler arasındaki ilişkilerin kavramsal şemalandırmalarının alt üst veya ters yüz edildiği sınırlandırılmış bir "uzam" sağlayan, bir zamanlar çok popüler olan antropolojik "isyan ritüelleri"nin açıklamaları arasında

[66] *Madame Crowl's Ghost*'un önsözünde M.R. James bu ilk iki kısmın öğretici bir tarifini yapar: "O zaman aktörleri yumuşak bir şekilde tanıyalım; onları önsezilerle huzuru kaçmamışken, çevrelerinden memnunken, gündelik işlerini yaparken görelim ve bu sakin ortama o uğursuz şeyin başta fazla dikkat çekmeden ama sonra biraz daha kararlı bir şekilde, en sonunda da tüm sahneyi kaplamasıyla kafasını karıştıralım."

kısa bir analoji kurmak bize yardımcı olacaktır. Bu tip ritüeller elbette genelde toplumsal düzenin yeniden kurulmasıyla sona erer ve zaman zaman kültürel yaşantı düzeninin neden olduğu gerilimi boşaltmak için toplumsal bir güvenlik valfi işlevi üstlendiği şeklinde yorumlanabilir. Bu tür ritüeller bir miktar toplumsal düzen eleştirisi içerse de eleştirileri toplumsal düzeni koruyup güçlendiren bir düzeyde tutarlar. [67]

Analojik yorumlama korku türüne uygulandığında şu şekilde ilerleyebilir: bir korku kurmacasındaki canavarın açılışıyla, içinde kültürün değer ve kavramlarının tersine çevrildiği, ters yüz edildiği kültürel bir uzam açılır. Bu muhtemelen okur için katartiktir; kültürün kabul edemeyeceği düşünce ve arzuların şekillenmesine fırsat tanır. Ancak normdan sapılmasına izin vermesinin koşulu her şey söylenip yapıldığında ve anlatı ifşaatı gerçekleştiğinde, norm yeniden kurulur, ontolojik olarak kötü olan canavar uzaklaştırılır ve korkunç eylemleri cezalandırılır. Yani norm eskisinden de güçlü şekilde doğar; deyim yerindeyse bilenmiştir; anormal karşısındaki üstünlüğü galip gelmiştir ve sözde asi, hatta biraz karanlık düşünceler ve arzular, egemen kültürel bakış açısının perspektifinden, mecazen söylersek deşilmiştir.

Bu bilgiler ışığında modern korku kurmacaları kitlelerin ritüellerinin tersine çevrilmesi olarak düşünülebilir. Ve genel anlamıyla olay örgülerinde dışa vurulan bu ritüellerin işlevi egemen kültürün bakış açısını ve norm kavramını takdir etmektir. Buradaki ilgili normlar politik olarak okunmalı ve bu normların eleştirileri de ideolojik olarak alınmalıdır. Dolayısıyla korku kurmacalarının temelindeki senaryonun daimi tekrarı, kaçınılmaz şekilde statükoyu destekler.

---

[67] Max Gluckman, *Custom and Conflict in Africa* (Glencoe, Illinois: Free Press, 1965). Ayrıca bkz. Gluckman, "Rituals of Rebellion in South East Africa," *Order and Rebellion in Tribal Africa* (Glencoe, Illinois: Free Press, 1963).

Bu açıklama başarılıysa korku türünün kaçınılmaz şekilde ideolojiye hizmet ettiğini düşünmek için artık bir gerekçemiz var demektir ki bu da neden korkunun sürekli bizimle olduğunu açıklamamıza yardımcı olur. Ancak bu teori bana ikna edici gelmiyor. Öncelikle korku türüyle ilgili kapsayıcı bir bakış açısı sunmuyor; aslında, daha önce vurguladığım gibi türün en temel dışavurumunun tamamı olmayan anlatı korkusuna uyuyor. Güzel sanatlarda korku, anlatısız olabilir ve dolayısıyla normal/anormal/normal senaryosunu temsil etmeyebilir. Bu bakış açısının, bu örnekler için sunabileceği hiçbir şey yok. [68]

Anlatısız korkunun, ve dolayısıyla bir bütün olarak korkunun, teorinin dikkat çektiği temel yapısal özelliği sayesinde ideolojiyi tersine çevirdiği gösterilmeden kalır.

İkinci olarak hikâyenin sonunda bazen korkunç varlığın kovulmaması veya yok edilmemesi korku türünün yaygın bir çeşididir. Bazen ev, kurbanını ele geçirir (Marasco'nun *Burnt Offerings* romanı); bazen Şeytan doğar (Levin'in *Rosemary's Baby* romanı); bazen uzaydan gelen istilacılar başarılı olur (Philip Kaufman'ın yeniden çektiği *Invasion of the Body Snatchers* filmi) veya bazen yenilmezler (Tobe Hooper'ın *Lifeforce*'u). Dahası bir korku kurmacasının sonunda alımlayıcı, canavarın dünyadan kovulup kovulmadığını (John Carpenter ın yeniden yaptığı *The Thing;* Wes Craven'ın *Nightmare On Elm Street* serisindeki ilk filmi) merak ederken bırakılır. Ve Gary Brender'ın "Julian's Hand" adlı öyküsünün sonunda kesik kol hala özgürdür, aynen King'in *Pet Sematary* romanındaki ölümsüzler ve Daniel Rhodes'un *Next, After Lucifer*'ında ele geçirilen ortaçağ tarihçisi gibi.

Çağdaş korku kurmacasında tek sorun da bu değildir.

[68] Belki Stephen King alıntılarının ilki böyle bir açıklama için başlangıç olabilir.

Kedi-insanların kasabası Blackwood "Ancient Sorceries"inin sonunda hala yıkılmamıştır; John Metcalfe'in "Mr. Meldrum's Mania"sının sonunda Bay Meldrum Thoth'a dönüşü ;Oliver Onions'un öyküsü The Beckoning Fair One'da, çağıran sarışın, Oleron'u ele geçirir; Harvey'nin "The Beast with Five Fingers"ındaki elin yok edilip edilmediği net değildir; Lovecraft'ın antik, uzaylı ırklardan gelen varlıkları keşiften sağ kurtulur vb vb.

Dolayısıyla normal/anormal/normal olay örgüsünü statükonun yeniden kurulmasının alegorisi olarak okuyacaksak normalden anormale geçip burada kalan, üçlüden ayrılan bu standarttan sapmalarla ilgili ne söyleyebiliriz? Bu daha tanıdık olay örgüsü hamleleri sistem karşıtlığı mıdır? Statükoya itiraz mı ederler? Bu çıkarımdan emin olunamaz ancak incelediğimiz teori bundan nasıl kaçınacak? Dahası bu örneklerde katarsis (başlangıç olarak kararsız bir fikir olabilir) nasıl gerçekleşecek? Normalin yeniden kurulması, güvenlik valfını kapatmanın kilit öğesi ise anormal kovalanmadığı zaman kolu geri çeviren nedir? [69]

[69] Tersine çevirme ritüellerinde güvenlik valfi modelinin birçok antropolog ve diğer sosyalbilimciler tarafından eleştirildiğini belirtmek gerekir. Bkz. T.O. Beidelman, "Swazi Royal Ritual," in *Africa,* 36, 1966; Peter Rigby, "Some Gogo Rituals of Purification: an Essay on Social and Moral Categories," in *Dialectic in Practical Religion,* ed. Edmond Leach (Cambridge: Cambridge University Press, 1968); Roger Abrahams ve Richard Bauman, "Ranges of Festival Behavior," in *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society,* ed. Barbara Babcock (Ithaca: Cornell University Press, 1978). Dolayısıyla isyankar ritüellere ilişkin, vakayı, örneğin korkuyu güçlendiren güvenlik valfi modelinin antropolojik yetkisine bel bağlanamaz çünkü bu model, antropolojinin kendisi tarafından da sorgulanmaktadır.
Üsteliktersine çevirme ritüellerinde daha yeni antropolojik modeller de korkuya uygulanabilir görünmüyor. Belli bir cemaatin toplumsal çatışmalarının bağdaştırıldığı (çözümlenmesinden ziyade) fikrini kapsarlar. Ancak bu da, totemik ilişkiler gibi, tersine çevrilebilecek zengin bir dizi ilişkisi olan bir cemaat gerektirir. Ancak korku kurmacaları bu tip cemaatler içinde gerçekleşmez; türdeki füzyon figürler,ortak mitler sayesinde farklı toplumsal oluşumları temsil eden yeniden birleştirici totemik figürlerle işlemez. Bu tür füzyon figürler verili bir korku kurmacası içindeki belli toplumsal ilişkileri temsil etmek üzere oluşturulmuş olabilir. Ancak verili eserler dışında öncülleri, toplumsal bir tanınırlıkları yoktur. Bunun,

Teori bu karşı örneklere cevap olarak normal/anormal/normal anlatı modelinin işlediği korku örneklerini açıklamayı amaçladığı iddia edilerek yeniden yapılandırılabilir. Ortaya çıkan kapsayıcı bir korku teorisi olmazdı ama birçok bölgesini kapsayabilirdi. Ancak bu küçük ölçekli, korkunun devamlılığı teorisinin de başarılı olabileceğinden emin değilim.

Çünkü bu teori, ayrı tutulmasının daha iyi olacağını düşündüğüm bir sürü kavramı sırtlanır veya ilişkilendirir. Örneğin teori az ya da çok normali, sınıflandırıcı ve ahlakî kategoriler bağlamında, verili bir politik düzenin statükosuyla denkleştirir. Bu normlar sınandığında politik düzen sınanır; yeniden doğrulandıklarında politik düzen de yeniden doğrulanır.

Ancak bu normlar politik bir düzenin öğeleriyle böyle iki şarkı gibi birbirine rahatlıkla eklemlenebilir mi? İhlal edilen türde normları hatırlayalım: kavramsal tarafta havyan ile bitki arasında ve insanlar ile sinekler arasında çizilenlere benzeyen ayrımlardırlar; ahlakî tarafta insan eti yemeye, nedensiz öldürmeye, kaçırmaya vb. karşı yasaklamalardır. Bu normların ilgili olduğu sabit egemen bir politik düzen varsa o zaman toplum içinde egemen olmayan, muhalif, özgürleştirici hareketlerin bu normlara uyacağı da aynı derecede gerçek bir olgudur.

Yani korkunç yaratıklar, egemen statüko ile onun baskıladığı varsayılanlar arasındaki politik bir farkı gösterecek bir düzeyde kültürel normlara karşı gelmezler. Ne insan eti yemek ne de böcekler ve insanlar arasındaki farkı inkâr etmek, bildiğim kadarıyla, herhangi bir özgürleştirme hareketinin

---

korku kurmacalarının halkın değil, kitlelerin ürünü olduğu gerçeğinin bir sonucu olduğu düşünülebilir. Kitleler, isyan ritüelleri için gereken müşterek totemik tipte sembolizmden yoksun olabilir. Ve bu da korku kurmacalarının genel olarak isyan ritüelleriyle paralellik gösterdiğini düşünmemek için bize başka bir mazaret verebilir (söylemeye gerek yok ama bir korku kurmacasıyla, ilgili açılardan, isyan ritüellerinin belli form ve işlevleri arasında paralellik kurma denemesi yapılabilir).

politik ajandasında yer alır. Kültürel normlara karşı çıkmak, bu soyutlama düzeyinde, toplumsal bir düzenin politik kurumlarına dokunmaz ve sonuç olarak bu normları yeniden ileri sürmenin, [70] politik statükoyu yeniden doğrulamanın üzerinde herhangi bir etkisi yoktur.

Bu noktaya varmanın başka bir yolu da iki fikrin "normal" açıklamaları arasında bir kayma olabileceğine bakmaktır. "Normal" sınıflandırmacı ve ahlakî şemalarımızın normlarına da gönderide bulunabilir. Diğer tarafta da "normal" halinden memnun orta sınıfın (düzen adamı, ahlakî çoğunluk, sessiz çoğunluk vb.) yaşamının bazı (kültürel, ahlakî, siyasi) görüşlerine sorgusuz uyanların *ethos* ve davranışlarına gönderide bulunabilir. Masaya yatırdığımız ideolojik korku açıklaması, korkunç varlıkların ilk anlamıyla anormal olduğu gözleminden hareket ederek anormal kelimesinin ikinci anlamındaki yenilgilerinin normalliğin yeniden tesis ettiği görüşüne varır, ki ikinci anlam aynı zamanda çağdaş kültürel siyasetin belli yönleriyle ilgili olabileceğini söyler. Ancak bu kesinlikle sadece *normalliğin* belli anlamlarını aynı anda kullanmaya dayanır.

Evet, trollerin masa adabından haberleri yoktur ve Cumhuriyetçilere oy vermezler; uluslararası siyasetle ilgilenselerdi komünist olabilirlerdi. Ancak korku kurmacalarında genelde yıkılan *normallik* düzeyi bu değildir; sunumunda bu tür bağlantıların açıkça seferber edildiği metinleri bir yana koyarsak, canavarla yüzleşmelerde topun ağzında olan türde normallik de bu değildir.

Korku türünün ideolojik amacıyla ilgili yapısal açıkla-

[70] Eğer, ama bu çok büyük bir eğer, korku olay örgülerinde olan biteni bu şekilde ifade etmek doğru olursa. Burada, merak ettiğim şey: korkunç bir varlık gerçekten sınıflandırıcı bir kategoriye meydan okuyorsa onu öldürmek, kategorinin yeniden kurulması olarak anlaşılabilir mi? Canavarın görüntüsünün kendi içinde, en azından kurmacada, ilgili sınıflandırma şemasına karşı olması anlamlı olmalıdır; ölü bir canavar ölü bir karşı örnektir ama hala karşı örnektir.

mada iki anlamıyla kullanılan diğer bir kavram da *düzen*dir. Kavramsal ve ahlakî düzen, bu nedenle kültürel şemalar da, toplumsal düzenler denk şekilde ele alınmıştır. Ana yine böcekler ve insanlar arasındaki ayrımlar ve köyleri yakıp yıkmaya karşı getirilen yasaklar zorunlu olarak baskıcı toplumsal güçlere bağlı değildir. Genelde daha kabul edilmiş kültürel ilkelerdir ve çoğunlukla verili herhangi bir topluluktaki sosyo-politik mücadelelerle paylaşılmaya eğilim gösterirler. Dolayısıyla yeniden yürürlüğe girmeleri, içinde düzensizlik tehdidinin açıkça egemen toplumsal grubun sürdürülmesine bağlanmadığı metinler dışında herhangi bir toplumsal grubun egemenliğini yeniden doğrulamakla ilintilendirilemez.

Ama öte yandan, eski haline dönen düzen imgeleminin kullanımı, muhalif hassasiyetleri verili bir korku kurmacası bağlamında değerlendirmek için isabetli olabilir. Yani korku kurmacalarında eski haline dönen türden düzen, kültürün her sosyo-politik kesimi tarafından arzulanabilir görüldüğünden, muhalif bir korku kurmacası tarafından egemen toplumsal sınıfı anormal olarak yaftalamak için kullanıldığında, kurmacanın sonunda normun yeniden yürürlüğe girmesi, muhalif grubun normatif üstünlüğünün yürürlüğe girmesi sayılacaktır. Yani normal/anormal/normal kalıbı ya statükoyla ya da açılış konumunda onun antiteziyle başlama şartıyla, homojen biçimde geliştirilebilir.

Ancak belli korku kurmacalarında canavarın yıkımına eşlik eden düzen algısının, özel kurmaca bağlamlarında, mevcut statükoyu ya desteklemek ya da ona karşı çıkmak için (aslında ikisine de başvurulmayabilir) birleşik bir şekilde kullanılabileceğini kabul edersek korku kurmacasının daima egemen toplumsal sınıfların çıkarlarına hizmet ettiğini söyleyen yapısal açıklamadan vazgeçmiş oluruz.

Bu tür anlatılarda inşa edilen düzen, doğuştan baskıcı

veya muhafazakâr değildir; belli bazı örneklerde statükonun karşısında hizmete koyulabilirler. Ya da koyulmayabilirler. Üstelik verili bir kurmacada başvurulan düzenin anlamını belirlemek tek tek örneklere bakarak da mümkün olabilir. Dolayısıyla korkunun türe özgü tepkisel yapısıyla ilgili yapısal açıklama, baskı altında kendi başına bir yapı meselesine değil, bazı eserlerin belli temaları yansıtmak için belli yapısal olasılıkları nasıl uyguladığı meselesine dönüşür.

Ancak daha önce de söylediğim gibi bu tematik taahhütler statükoyla ilgili olarak herhangi bir yöne gidebilir. Aslında korkutucu bir kurmacanın, tartıştığımız anlamdaki düzeni kullanıp statükoya ilişkin ayırdedilebilir herhangi bir politik veya siyasi taahhütte bulunmayabileceğini söylemek istiyorum. Burada söylemek istediğim şey elbette teoriktir. Verili bir kurmaca korku eserinin verili koşullar altında egemen, baskıcı bir toplumsal düzeni desteklemek için retorik olarak kullanılabileceğini inkâr etmiyorum. Ve bu tür örneklerle ideolojik görüşlü bir eleştirmenin verili bir veya bir grup eserin ideolojik olarak zararlı bakış açılarının tanıtımını yaptığını gösterebileceğinden şüphem yok. İnkâr ettiğim, kurmaca korkunun ya her zaman ya da zorunlu olarak bu şekilde işlediği düşüncesidir. Ayrıca, korku kurmacalarının çoğunluğunun özgürleştirici olduğunu düşündüğümden değil, sezgilerim birçoğunun politik olarak belirsiz veya önemsiz olabileceğini söylediği için kurmaca korkunun, egemen ideolojinin hizmetinde olmasının bu kadar yaygın olup olmadığını sorguluyorum.[71] Ancak hiçbir durumda korku kurmacalarının hangileri ve kaçının veya hangi oranda tepkisel olduğu sorusu, yapısal hipotezin savunucuları öyle olduğunu düşünse de, *a priori*

[71] Verili bir korku kurmacasının değer taahhütü "masum insanları öldürmek kötüdür" olarak tanımlanmışsa ve bunu politik olduğu söylemişse, bunu önemsizden sayarım çünkü politik çıkar grupları da bu konuda hemfikirdir.

olarak bilinemezdir ve deneysel araştırma gerektirir.

Bu araştırma elbette çok büyük sayıda kurmaca korkunun tepkisel olduğunu gösterebilir; şu anda bile aklıma bir sürü örnek geliyor. Ancak bu, korku türünün devamlılığına getirilen ideolojik açıklamanın bizim sunduğumuz açıklamadan üstün olduğunu göstermez. Bunun nedeni, korku kurmacalarının egemen ideolojiye hizmet ettiği doğru bile olsa bunun, korku türünün sürmesini açıklayamamasıdır. Çünkü egemen ideolojiye hizmet etmesi için bu tür kurmacalarda alımlayıcıyı çeken bir şey olması gerekirdi. İdeoloji tezi en iyi ihtimalle neden egemen bir toplumsal düzenin korku kurmacalarının var olmasına izin verdiğini ve *belki de*, kısmen neden onu ürettiğini (kapitalist girişim biçiminde) açıklayabilirdi. Alımlayıcının bu konuda neden kavrayıcı olduğunu açıklayamazdı; insanların neden ona gittiğini, hatta neden arayışına girdiğini açıklayamazdı.

Yani insanlar silah zoruyla kurmaca korku okumuyor ya da silah zoruyla korku gösterilerine katılmıyor. Ne de (zor yoldan öğrendiğim gibi) korku tükettiği için vergi indirimi veya devlet teşviki almıyor. Türün bariz bir cazibesi var ve bu cazibenin bir teoriye ihtiyacı var, onun, statükoya hizmet ettiğini hipotezleştirmeye çalışanlardan gelse bile.Statükoya hizmet etmek için ilk önce alımlayıcıyı kendisine çekebilmesi gerekir. Ve korkunun cazibesiyle ilgili daha önce ele aldığım evrensel ve genel teoriler bize türsel cazibeyle ilgili bir açıklama sunar.

Korkunun devamlılığıyla ilgili, ya tema ya da yapı terimleriyle ifade edilen ideolojik teori aslında benim teklif ettiğim teorinin rakibi değildir çünkü o tip teorilerin, eğer bütün korku kurmacaları statükonun suç ortağı ise nasıl dikkati üzerlerine çekebiliyorlar sorusunu açıklamak için benim teorimdeki analiz düzeyinde bir açıklama yapması gerekir. Bu tür

kurmacaların, ideolojik sadakatlerinin ötesinde onları çekici kılan bir özelliği olmak zorunda çünkü statükoya ideolojik bağlılık bir sanat veya eğlence biçiminin her alımlayıcıya çekici gelmesinin garantisi değildir dolayısıyla o biçimin süreceğinin de.

Yani statükonun korkudan bir çıkarı olduğu doğru olsa bile korkunun nasıl o çıkarları uygulamak için doğru bir araç olabildiği sorusu yanıtsız kalıyor. Yani korku kurmacaları daima statükonun hizmetinde çalışıyorsa alımlayıcıya neden çekici geldiklerini hala açıklamak zorundayız çünkü bu soruya cevap vermeksizin ideolojik amaçlarla nasıl sömürüldüklerini açıklayamayız.

Yinelemek gerekirse, ne verili bir korku eserinin statükonun çıkarlarına hizmet edebileceğinden şüphem var ne de bir eleştirmenin verili bir veya bir grup eserin bunu yaptığını gösterebileceğinden. Gösterilebileceğini düşünmediğim şey, korkutucu bir kurmacanın ideolojiyle suç ortaklığı yapması gerekliliğidir; mevcut bütün korku eserlerinin politik olarak telafi edilemez derecede baskıcı olduğunun gösterilebileceğinden de emin değilim. Ve korkunun politik ve/ya kültürel baskı güçlerine ideolojik olarak faydalı olduğunun gösterilmesi, gerçekte türün cazibesinin devamlılığını hiçbir koşulla açıklayamaz. Çünkü statükonun hizmetli listesine girmesi için de türün hâlihazırda bir cazibesi olması gerekiyordu. Benim formüle etmeye çalıştığım da bu öncül cazibenin açıklamasıdır.

Daha önce korku kurmacasının çekici gücünün, daima özgürleştirici olması gibi başka bir politize görüşü daha reddetmiştim. Bu görüş elbette korkunun daima tepkisel olduğu görüşünün tersidir, ikisi de ilginç bir şekilde iddialarını, türün belli derin yapılarının alegorik okumalarına dayandırır. Bu görüşlerin hatalarını sırasıyla, detaylı bir şekilde göstermeye

çalıştım. Bırakalım da çifte başarısızlıkları, kurmaca yapıların "a prioristik" alegorileştirilmesine karşı bir ikaz olarak kalsın.

BUGÜN KORKU

Uzun zamandır korku türünün nasıl yıllardır, hatta on yıllardır ve nesillerdir sürdüğüyle ilgili kapsayıcı bir teori geliştirmekle meşguldüm. Bu problemi, üstünkörü bir bakışla sıkıntı verici ve kaçınılması gereken şeyler olmasını beklediğimiz bir şeyle insanların nasıl eğlendiğini ve hatta bunun arayışına girdiği sorusu olarak özetledim. Korkunun doğası ve türün olay örgülerinin karakteristik özellikleriyle ilgili daha önceki bölümlerdeki bulgularımı kullanarak kapsamlı bir çözümleme önerdim.

Tartışma, korku, büyük ölçüde kategorik olarak imkânsız varlıkların dışavurumuyla tanımlanıyorsa korku eserleri, diğer koşullar aynı kaldığında, dikkatimizi, merakımızı ve büyülenmemizi kendi üzerinde toplayacağı ve bu merakın türde sık sık karşılaştığımız türden anlatı yapıları tarafından daha da uyarılabileceği ve yönetilebileceği şeklinde gelişiyor. Dahası imkânsız varlıklarla büyülenmenin, kurmaca korkunun meydana getirdiği sıkıntıdan ağır basması benim kurmacaya gösterilen duygusal tepkilerde düşünce teorisi olarak adlandırdığım, alımlayıcının gerçekten karşılarında korkunç varlıkların olmadığını bildiğini ve bu varlıkların gerçekten de var olmadıklarını ve bu yüzden korku kurmacalarındaki tasvir veya tariflerinin ya kaç ya da başka bir önlem al'dan ziyade ilgiye neden olabildiğini söyleyen teoriyle daha anlaşılır kılınabilir.

Bu teori korku türünün temel cazibesinin bir açıklamasını da yapıyor, birbirinden farklı bütün üyelerinin potansiyel olarak çekici olduğu bu türün, en temel özelliklerinden birini açıklıyor. Yani ortalama alımlayıcının korkuya ilişkin ilgisinin

en büyük paydasını ortaya çıkarmaya çalıştım. Bu, tek tek korku eserlerinin, alttürlerinin ve döngülerinin türün genel olarak temel veya kendine özgü cazibesinin ötesinde başka kaynakları olamayacağı anlamına gelmez. Belli bir korku eserinin edebi değeri olabilir, keskin toplumsal gözlemlerde bulunabilir, karanlık bir mizaha sahip olabilir, yoğun bir olay örgüsünden oluşabilir vb. Ve bu nitelikler, *ceteris paribus,* [72]bu eserlerin cazibesini türün cazibesinin de üstüne çıkaracaktır. Ve dayanıklılık testleriyle, geçiş ayiniymişler gibi ilgilenen kimi alımlayıcı için korku, çok özel bir hizmet sunabilir.

Dahası türün hedefiyle ilgili en büyük paydanın kapsamlı açıklamaları olarak reddettiğim görüşlerin çoğu aslında belli korku eserlerinin, belli alttürler ve döngülerinin gücünü izleyebilirlerdi. Yani dâhili yapısıyla üretim ve alımlanma bağlamı arasındaki etkileşim sayesinde bazı korku eserleri, incelediğim türden büyülenmeyi uyarmalarının yanı sıra alımlayıcıyı da kendine çeker çünkü "kozmik haşyet" uyandırırlar, çünkü psikoseksüel baskıları kaldırırlar, çünkü baskıcı kültürel düzenlere karşı gelirler veya çünkü muhafazakar görüşlü alımlayıcılar için statükoyu doğrularlar vb. Bu çekim kaynaklarının türün genelinde olmaması tek tek korku eserleri, özel alttürler veya belli döngülerin çekiciliğinin açıklamasıyla ilgili olmayabileceğini göstermez. Bu fikirlerin korku türünün katmanlarıyla ilgili bilgilerimize katkıda bulunup bulunmadığı veya ne kadar katkıda bulunduğu, muhtemelen en iyi şekilde bu hipotezlere hâlihazırda az da olsa inanan kişilerce (benim aksime) yürütülecek başka araştırmaların konusudur.

Kapsamlı bir korku teorisinin açıklanmadan bıraktığı birçok şeyin arasında korkunun neden belli bir dönemde başka bir dönemden daha popülermiş gibi algılandığı sorusu vardır. Hep

[72] Ç.N.Diğerleri sabit kalmak üzere

bu terimi kullandığım için, kapsamlı bir teori, türün, sevenlerinin olduğu birbirinden tamamen farklı zaman ve yerlerde sahip olduğu çekim kaynaklarıyla ilgili bilgi verir. Ancak korkunun türsel gücünü anlatırken, bazen büyük kitleleri kendine çekip başka zamanlarda alımlayıcısının sadık ama az olmasının nedeniyle ilgili bir şey söylemez. Yani teorim korkunun döngüsel şekilde yayıldığı çok açık olsa da neden, şu anda içinde bulunduğumuz gibi belli tarihi kesişim noktalarında korkunun birden egemen popüler bir tür olduğunu açıklamıyor.

Burada korku döngüleriyle ilgili bir teori geliştirmeye çalışmayacağım. Ancak bu kitap muhtemelen kendimizi böyle bir döngünün o ortasında bulmamıza bir tepkiden kaynaklandığı için içinde bulunduğumuz bağlamda, korkunun bu türsel cazibe açıklamasını, şu anki popülaritesinin nedenleriyle ve korkunun cazibesiyle ilgili biraz spekülasyonla desteklemek uygun düşecektir.

Bu kitaba korkunun on beş yıldan daha uzun zamandır egemen popüler tür olduğunu fark ettiğimde başladım. 1987'de, yayıncılık dünyasında basılan her dört kitaptan birinin baş sayfasında Stephen King adının geçtiği söylentisi yayılmıştı.[73] Ve bu kitap da muhtemelen, korku türü, eğer bugüne kadar görülmemiş bir kitleye hitap etmeseydi bir yayıncı bulamayacaktı. Bu yüzden bu incelemeyi bitirirken korkunun bugünkü çekiciliğiyle yani şu anki döngünün çekiciliğiyle ilgili bazı düşüncelerimi eklemem yanlış olmaz. Bu elbette insanın kendisinin de içinde bulunduğu zamanlar ve koşullar hakkında yazması gibi oldukça spekülatif bir girişim, hatta öncesini yazmaktan daha spekülatif bir girişimdir. Rahat koltuğunda oturup yazan bir sosyologun düşüncelerini okurken şeytanı görmeyin ki salavat getirmeyin.

[73] "Kitaplar"dan kastedilen başlıklar değil, kopyalardır.

Korku döngülerinin toplumsal baskının yoğun olduğu zamanlarda ortaya çıkması ve türün, sayesinde bir çağın kaygılarının ifade edilebildiği bir araç olduğu sık sık bahsedilen bir olgudur. Korku türünün bu açıdan kullanışlı olması şaşırtıcı değildir çünkü uzmanlık alanı korku ve kaygıdır. Belli tarihi koşullarda muhtemelen olan korku türünün, genel toplumsal kaygıları korku ve sıkıntı ikonografisine bünyesine katabilmesi veya özümseyebilmesidir.

Sinema tarihi bununla ilgili meşhur bir sürü örnek sunar. Alman Ekspresyonizmi olarak adlandırılan tarzdaki korku filmleri Weimar Cumhuriyetinin kriz ortamında yapılmıştır; Birleşik Devletlerdeki Universal korku klasikleri döngüsü Büyük Buhran döneminde yaşandı; Amerika'da ellilerin başındaki bilim-kurgu/korku döngüsü Soğuk Savaşın ilk evrelerine denk düşer. Üstelik bu farklı döngüler korku imgelemlerini kendi zamanlarının huzursuz ruh haliyle orantılı belli kaygıları ifade etmeye eğilimliydiler.

Ellilerin başındaki sinema döngüsünde sürekli tekrarlanan bir, canavara şefkat gösterme motifiyle karşılaşılır. Frankenstein'ın eseri, King Kong, Londralı Kurtadam ve hatta kederli bir anında gerçekten ölü olduğu için bir noktada hislenmeye başlayan Drakula, sonunda onlara karşı korku duygularına dönüşse de bir çeşit ilgi ve pathos meydana getirir. Bu yakın alaka, bu varlıkların yabancılaştırılmasına gösterilen bir tepki olarak okunabilir; bu yaratıklar genelde kendi kontrollerinde olmayan koşulların kurbanlarıdırlar. Frankenstein'ın eseri ve King, özellikle bazı zamanlar, ötekilerin zulmüne uğrar.[74]Üstelik kendi hatası olmadan sivil toplu-

[74] Yeni korku kurmacalarında canavara şefkat gösterme temasına artan bir eğilim gözleniyor, örneğin, Barker'ın *Cabal*'ı ve Terence J.Koumaras'ın *Eye of the Devil*'i. Robert R.McCammon'ın çok satan *The Wolf's Hour*'unda kurda dönüşme, Faşizmle mücadele listesinde yer alır.

mun dışına itilme korkusu, birçok insanın işsizlik korkusuyla yaşadığı Büyük Buhran gibi zamanlarda anlaşılır biçimde dokunaklıdır. Bu, bu filmlerin mevcut toplumsal düzeni ya tersine çevirdiği ya da onayladığı anlamına gelmez, yalnızca öne çıkan kaygıları, baskılamakla uzaktan yakından ilgisi olmayan bir şekilde ifade etmişlerdir ve üzerine düşünmek için (en azından oyalanmak için) bize imgeler sunmuşlardır.

Öte yandan canavara şefkat göstermek ellilerin canavar filmlerinde üzerinde durulan bir olanak değildir. Dev böcekler, etçil bitkiler ve böcek gözlü uzaylıları, *pathos* oluşturmaz; traktör boyutunda bir tarantulaya yardım eli uzatmayı tasavvur etmek biraz güçtür. Bu canavarlar yabancıdır ve sorgusuz sualsiz oraya aittirler. İçeri girmelerinin tek yolu, deyim yerindeyse zor kullanarak istila etmektir. Ve elbette istila, ellilerin bilim-kurgu döngüsü filmlerinin en sık başvurduğu konudur. Dahası bu istilacıların aslında kim olduklarını herkes biliyordur: ULUSLARARASI KOMÜNİST TEHDİT.[75]

Bu döngünün açılış filmlerinden birinin, *The Thing*'in sonunda alımlayıcı salondan uyanık olması ve gökyüzüne bakması uyarısıyla gönderilir; Sovyet bombalarına karşı hava bombardımanı talimlerinin yapıldığı bir dönemde sözde uçan dairelere karşı yapılan bu uyarı göstermeliktir. Ayrıca bu filmlerin canavarımsı kötü adamları genelde sıradan insanî duygulardan yoksun böcekler veya bitkilerdi (aynen pis kızıllar gibi) ve dünyayı fethetmek için gelmişlerdi (ditto).

Bu döngüde insandışılığın insanlığa karşı mücadelesinde saf zeka (Marksist entelektüalizm ve bilimsellik) genelde duygunun karşısına yerleştirildi; istilacılar genelde kolektivist ve anti-bireyciydi. Dünyadışından gelip Anne ve Baba gibi

[75] Ellilerin bilim-kurgu döngüsünde başka bir korku da pusudadır mesela, nükleer çağın kaygıları. Bu döngünün birçoğu radyasyonun genetiğimiz üzerindeki etkileriyle ilgili endişelerin izlerini taşır, Brookhaven etkisinin mavi gülleri.

davranan beşinci kolcuların dünyaya sızması, en çok nefret uyandıran numaralarından biriydi. Otuzların, anti-komünist güçleriyle kamçılanan, politik olarak daha belirsiz korku filmlerinin aksine ideolojik olarak güdülenmiş şüpheyle ilgili kelime dağarcığı, kesinlikle bu filmlerde uygulanan korku dilinin şekillenmesine yardımcı olurken bir yandan da korku türünün anlatı yapıları paranoyayı yerleştirmek için bol bol bahane üretiyordu.

Kaygı modeli edebiyatta da kullanıldı. Jack Sullivan 1872 ile 1919 arasındaki korku kurmacası sağanağıyla ilgili şunları yazar:

> …erken dönem kurmaca korkunun karanlık, apokaliptik yanı Freud, Huysmans, Schoenberg ve ötekilerinin eserlerinden alıntılar yapan bazı tarihçilerin, dönemin duygusal anahtarı ve Birinci Dünya Savaşıyla ilgili bir önsezi olarak gördüğü, huzursuzluk ve keyifsizlik ruhuyla tam anlamıyla birleşiktir.
>
> Stephen Spender, T.S.Eliot ve başka birçok yazar bu dönemi karartan ve kendini artan bir tuhaf ve öznel ifade kipte dışavuran travma atmosferiyle ilgili anlamlı şeyler yazmıştır. Dönem, sarsıcı toplumsal değişmeler, destek görmeyen bir savaşın yankıları, ekonomik istikrarsızlık, hükümet ve yerleşik düzenle ilgili küçümseyici sinizm ve karşı-kültürler ve gizemli cemaatlerle büyülenme ile karakterize olmuş bir geçiş dönemidir. Bu, dehşet hikâyelerinin serpildiği kıyametimsi bir iklim olduğu için Vietnam ve Watergate dönemlerinin de türün muhteşem dirilişine tanıklık etmesi tesadüf değildir.[76]

[76] Jack Sullivan, "Psychological, Antiquarian and Cosmic Horror, 1872–1919," içinde *Horror Literature: A Core Collection and Reference Guide,* ed, Marshall B.Tymm (New York: R.R. Company, 1981), s. 222.

Benzer şekilde Ann Douglas, "aile korkusu" adını verdiği edebi alttürün o günkü gelişmesini teorize ederken şunları yazar:

> "Aile korkusu" türü çağdaş orta-sınıf ailesinin düştüğü tuhaf biçimleri ve dönüşümleri kaydeder: konusu çekirdek ailenin atomlarına ayrılmasıdır. Bu kurmaca aile iki katı *çekirdektir [*nükleer anlamında]. Artık klasik olan küçük çekirdek aile iki ebeveyn ve bir veya iki çocuktan oluşur. Bunlar, 6 Ağustos 1945'te Hiroşima'da başlayan nükleer çağın resmi açılışının başında ve sonrasında doğmuş ve atomik bir dünyaya bile isteye çocuk getiren genç yetişkinlerin anne bana olduğu ilk Amerikan ailelerini temsil eder. Bu gerilim filmlerinde anne baba karakterleri, onları yaratan diğer birçok yazar baby-boomer'lardır; yetmiş ve seksenlerde aile kurmaya başladıklarında altmışların yaratıklarını dramatize edilip düşünmüşlerdir: başka bir deyişle baskıcı, karmaşık ve kültürel olarak etkili çelişkilerin kahramanlarıdırlar.[77]

Dolayısıyla Douglas, demografik olarak sarsıntılı ve kurumsal olarak yıkıcı katı bir çağın gelişiyle şeytanî bebeklerin ortaya çıkışını, geniş bir ailenin kaynakları olmaksızın gittikçe istikrarsızlaşan pazar toplumunun baskılarıyla pazarlığa girişen savaş sonrası nesille ilişkilendirir.

Bu örneklerin de gösterdiği gibi korku döngülerinin, korku kurmacalarının, egemen mutsuzluğu dramatize veya ifade etmeye yaradığı, toplumsal baskı dönemleri içinde

[77] Ann Douglas, "The Dream of the Wise Child: Freud's 'Family Romance Revisited in Contemporary Narratives of Horror," *Prospect, 9* (1984), s. 293. Douglas'ın bu alttürle ilgili psikanalitik yorumlarından her zaman emin olmasam da döngüdeki kaynağın çıkarı olarak alıntılanan genel nitelemesinden atom bombasıyla ilgili kaygılara dair imalarını çıkarmanın daha mantıklı olduğunu düşünüyorum.

oluştuğunu söylemek yanlış olmaz. Burada korku kurmacalarının bu kaygıları katarsis gibi sınanmış bazı süreçlerle açığa vurduğu veya rahatlattığını söyleyecek kadar ileri gitmeye gerek yok; özel ilgi çekmek için bu kaygılara denk temsiller ürettikleri ve bu yüzden de imgeleri harekete geçirip endişeleri bastırmayı hedefledikleri sürece bu tür dönemlere yatkın olduklarını söylemek yeterlidir. Bu yüzden şu anda kendimizi bir korku döngüsü içinde görüyorsak, bir hipotezle toplumsal baskı kaynaklarını ve döngülerin bağlantılı olduğu kaygıları ayırarak döngünün kökenini ve kararlılığını açıklamayı deneyebiliriz.[78]

Ann Douglas, Tryon'ın *The Other*'ı, Levin'in *Rosemary's Baby*'si ve en önemlisi de sinema verisyonunun, *Omen* serisi ve *It's Alive* serisi gibi altdöngülerin açılışını yapan Blatty'nin *The Exorcist*'i edebiyattaki aile korkusu alttüründe ifade edilen bazı kaygı ve duyguların döngüyü başlattığını söyler. Diğer çağdaş alttürler de kültürün egemen korkularını ama

[78] "Toplumsal kaygı modelini" korkunun neden belli tarihi dönemeçlerde dikkatleri üzerine topladığının açıklamasına temel oluşturabileceğini düşündüğüm için korkunun cazibesinin türsel açıklaması gibi böyle bir açıklamayı göz önünde bulundurmadığıma şaşılabilir. Yani insanların, bazı durumlardaki kaygılarına hitap eden bir imgelem sağladığı için korkuyla ilgilendiğini söyleyeceksek neden bunun türün cazibesinin dayanıklı bir kaynağı olduğunu söylemiyoruz? Bu konudaki tereddüdümün iki nedeni var: 1) korku toplumsal kriz ve kaygılarla damgalanmış zamanlarda tüketiliyor gibidir ve öyledir; egemen popüler biçim olmadığında da korkunun kendine özel bir alımlayıcısı vardır; 2) toplumsal kaygıların yansımaları bana kendi başlarına çekim için yeterli gelmiyor; toplumsal sorunlarla ilgili konferanslar kitlesel cazibeleriyle bilinmezler; toplumsal kaygı yansımaları tamamlayıcı etkilerini göstermeden önce bunun yerine büyülenme imkânı gibi başka bir şey bulmamız gerekiyor. Ve elbette bu tamamlayıcı etkiler, uyanışından bu yana bizimle olsa da neden büyük ölçekli döngülerin belli dönemeçlerde ortaya çıktığını açıklamak için çok önemlidir.
Üstelik hala net değilse, toplumsal kaygı modelinin, ister korku döngülerine isterse türün tamamına uygulansın, daha önce incelenen ne psikanalitik ne de ideolojik teorinin artıkları olmadan indirgenebileceğini düşünmediğimi açıkça belirtmem gerek. Çünkü verili bir dizi tarihi koşullardaki ilgili toplumsal kaygıların ne bastırılmış, ne psikoseksüel olmasına gerek vardır ne de dışavurumlarının egemen toplumsal düzeni tersine çevirmesi ya da yeniden doğrulaması gerekir.

en çok da tıbbi olanları sömürürler: görsel fiziksel bozunum üzerinden kanser ikonografisi; bulaşıcı cinsel hastalık korkusu; tıbbi teknoloji korkusu; toksin zehirlenmesi korkusu vb. Ancak şimdi işimiz, çağdaş alttürlerle çağdaş kaygıları *ad seriatum*[79] birleştirmek değil, döngünün bir bütün olarak ortaya çıkardığı, içinde bulunulan korku takıntısını açıklayabilecek bir kaygı ve duygu kümesini göstermeye çalışmaktır.

Çağdaş korkunun direngenliğiyle ilgili düşüncelerimi düzenlerken bu tür ve türün kültürel ömrüyle, içinde bulunduğumuz korku döngüsüyle neredeyse yaşıt (yetmişlerin ortasında başladı) başka bir çağdaş takıntı arasında analoji kurmayı faydalı buluyorum. Aklımdaki şey postmodernizm. İddiam da, entelijensiyanın postmodernizme ilişkin ezoterik tartışmalarda ifade ettikleri duyguların aynısının çağdaş korku türünde dile getirilen ezoterik ifadeler olduğudur.

Genel olarak korku eserlerinin kültürün mevcut kavramsal kategorilerine meydan okumayı temsil ettiğini daha önce de söyledim. Korku kurmacalarında, mevcut sınıflandırmacı normlar yerinden edilmiştir; kültürün *nelik* kriteri sorunsallaştırılmıştır. Buna bağlı olarak postmodernizm kavramsal göreceliğin güçlü cazibesiyle malüldür. Yani postmodernizmin çeşitli tanımları arasında yinelenen tema yalnızca ahlakî görecelik değil, kavramsal göreceliktir; dünyayı taksim etmeyle ilgili mevcut yöntemlerimizin bir anlamda keyfi olduğuna dair kanaattir. Yapısal olarak çözümlenebilirler. Aslında gerçek dünyaya gönderide bulunmazlar. Zaman zaman logosantrizm olarak adlandırdığımız, kavramlarımızla ilgili bu sözde hakikati görememeyle ilgili şüphemiz de genelde bu görüşlere eşlik eder.

Şahsen postmodernistlerin ortaya koyduğu felsefi argü-

[79] Ç.N. Seri halinde düzenlemek

manlar beni ikna etmedi. Ama bir entelektüel neslini büyülemiş olmaları da gözardı edilemez. Kavramsal şemalarımızın yetersizliğinden duyulan endişeye dayandığı için büyülenme, kitlesel alımlayıcıların tükettiği çağdaş korku kurmacalarıyla harekete geçen entelektüeller tarafında bir duyguya neden olur.

Vites değiştirirsek çağdaş korku türünün, postmodernizm temalarıyla kıyaslanabilecek belli açılardan önceki döngülerden de ayrıldığı belli görünebilir. Öncelikle çağdaş korku eserleri, genelde bariz bir şekilde türün tarihine gönderide bulunur. King'in *It*'i, bir galeri dolusu klasik canavarı diriltir; King'in kendisi ve Romero'nun *Creepshow* filmi ellilerin *EC* korku çizgi romanlarına saygı duruşudur; günümüzde korku filmleri sık sık başka korku filmlerine göndermelerde bulunurken *Fright Night* karakter olarak kurmaca bir korku gösterisi sunucusuna yer verir; özellikle de klasik korku filmleri ve karakterlerine gönderide bulunurlar.

Tür, özellikle günümüzde dönüşlü ve içe kapanık durumdadır ama kuluçkaya yattığı da söylenemez. Açıkçası kendi kendine nutuk çeker bir tavırla oldukça metinlerarası bir manzara ortaya koymaktadır.[80] Kurmaca korku yaratıcıları ve tüketicileri, müşterek bir gelenek içinde devindiklerinin bilincindedir ve bu da yüksek frekans ve *gusto*yla açık bir şekilde onaylanır. Bu da tabii ki yüksek kültürlü postmodern sanatçılarının bir özelliğidir. İster politik eleştiri amacıyla ister nostalji anlamıyla alınsın, postmodern sanat, deyim yerindeyse mirasyedidir. Geçmişin tasdik edilmiş öğelerini, yaratıcılığın kökenini bulmak için geçmişe bakmayı öneren bir tavırla birleştirerek ilerler. Günümüz korku kurmacası, enerji sorunu

[80] Çağdaş korku filminde metinlerarasılık için özellikle bkz. Brophy, "Horrality—The Textuality Of Contemporary Horror Films," yeniden baskı *Screen,* vol. 27, no. 1 (Ocak-Şubat 1986) ss. 2–13.

yaşamasa da daha eski zamanlara, nolstaljik bir edayla *klasik* canavar ve mitlere gönderide bulunur.

Çağdaş korku türünün önceki döngülerden ayrıldığı diğer bir nokta görsel şiddet düzeyidir. Korku kurmacaları uzun zamandır kendini şiddete kaptırmıştır ama çağdaş varyasyonları düzenli bir şekilde, gelenekte bulunanın çok daha ötesinde, pıhtılaşmış kan gölü tasvir ve tarifleri sunar. Clive Barker gibi belli korku sanatçılarında bu özel bir onur meselesidir. Çağdaş korkunun şiddeti geçmiştekinden tür olarak ayrılmaz ama muazzam düzeyiyle onu aşar.

Bu şiddetin önemli bir boyutu da insan bedeninin, parçalanarak, patlayarak, kırılarak ve yarılarak paramparça edilerek veya dönüştürülerek; uzuvları ayrılıp kesilerek; içinden dışına kadar tüketilerek maruz kaldığı aşırı hiddettir. Ve tabii ki son on yılda, *splatter film* denen türün ve edebiyatta, yaşayan en verimli antolojist Peter Haining'in "kasap dükkânı korkusu" dediği (doğrulamadan ve hatta bazı örneklerde merhametsizce bulduğu) türün mükemmelleşmesine de tanıklık ettik.[81]

Çağdaş korku türünde kişi sık sık, kelimenin tam anlamıyla salt ete indirgenmiştir; aslında "et olarak insan" bu eğilimin etiketi olarak iş görebilir. Bununla bağlantılı olarak, kişinin bu şekilde indirgenmesi postmodernlerin "insanın ölümü" olarak müjdelediği şeyle belli açılardan orantılıdır. Günümüz korku kurmacasında kişi, ayrıcalıklı ontolojik bir kategorinin üyesi olmaktan ziyade türün şeytanî değirmenlerinde öğütülme potansiyeli olan bir tahıldır. [82] Kahraman dediklerimiz bile

[81] Postmodernizmle bağlantı zaman zaman John Skipp ve Craig Spector gibi avangartların (türle ilgili) eserlerinde bariz biçimde görünür. Örneğin bkz. *Dead Lines.* Bu kitapta bir çeşit edebi maceracılık vardır, saf bir "herkesi parça pinçik etmek" değildir.

[82] Michel Foucault gibi postmodernlerin belli temalarının çağdaş korku filmi imgelemiyle ilişkilendirilmesiyle ilgili bir deneme için bkz. Pete Boss, "Vile Bodies and Bad Medicine," *Screen,* vol. 27, No. 1, (Ocak-Şubat 1986) ss. 14–24.

doğrayıcıyı boylayacaktır.

Günümüz korku döngüsü ve postmodernizm her ikisi de kültürel kategorilerle ilgili bir kaygıyı dile getirdiği için bağlantılıdır; ikisi de nostaljiyi dile getiren birçok örnekte geçmişe bakar, ikisi de kişiyi, mukaddes anlamını indirgeyerek resmeder. Üstelik bu tema yığını, hem korku türünün hem de postmodernizmle ilgili telaşın, *Pax Americana*[83]'nın bariz çöküşünün enkazında ortaya çıktığı fark edildiğinde daha da anlaşılır hale gelir. Yani kültürel normların karasızlığının yarattığı kaygıyla korku türü ve her ton postmodernist görecelik, nostaljiye dair ortak derin tutkularıyla, tarihte, ikinci dünya savaşının sonunda kurulan uluslararası düzenin cesaret kırıcı bir karmaşaya düştüğü bir noktada doğarlar.

Bu karmaşa sadece Vietnam Savaşının kaybedilmesi, petrol krizleri, Japon (Batı Almanya, Kore, Tayvan vb'yi anmaya bile gerek yok) endüstrisi ve ticaretinin yükselişinin gösterdiği üzere Birleşik Devletlerin küresel gücünün düşmesini değil; ABD'yle ilgili olarak hiç bitmeyen politik skandal panayırı, basında geniş yer bulan iş dünyasındaki dolandırıcılıklar, petrol krizi ve durgunluk da dâhil olmak üzere ekonomik çekişmeler, borç krizi, kadınlar ve azınlıklar gibi o zamana kadar güçsüz bırakılmış grupların vatandaşlık haklarıyla ilgili iddiaları da kapsayan dâhili gerilimleri de bünyesinde barındırır. Amerika İmparatorluğunun çöküşüyle ilgili bulgulardan tahmin edilebileceği gibi ezici kararsızlık hissi, her şeyin, görünürde bozulmamış görünen şeylerin bile riskte olduğu veya kapanın elinde kaldığı bir dünyada hayal gücüne el koyar. Hem kavramsal hem de ahlakî görecelik bu tip toplumsal

[83] Ç.N. Pax Americana(Latince: "Amerikan Barışı"), II. Dünya Savaşı'nın ardından 1945'ten günümüze kadar batı dünyasında süre gelen ve Birleşik Devletler'inin dünyanın en büyük askeri ve diplomatik gücü olduğu döneme rastlayan görece barış dönemini tanımlamak için kullanılan terim.

istikrarsızlığa, düşünce düzeyinde bir tepki sayılabilir, Kurmaca korku ise mevcut kültürel normların kırılganlığı veya kararsızlığına yapısal bağlılıklarıyla, "merkezin tutulamayacağı" duygularının hazır bir pop-sanatsal sembolüne dönüşür.

Çoğu korku kurmacasındaki metinlerarasılıkta bariz şekilde görünen ve postmodern (örneğin "modernden sonra") olarak adlandırılan çoğu şeyin altında yatan, en azından öyle görünen, nostaljidir. Nostalji, kanaatlerine, bugünkülere göre mümkün olduğundan daha çok tutunmuş gibi görünüp muhtemelen hatalı bir şekilde, geçmişe bakar. Keza abartılı bir bireycilik türünü, ideolojik merkezine alan *Pax Americana* dünya görüşü bir fantaziydi. Hem orta-sınıfın refahının hem de kişisel etkinlik ile seküler bir saadet ve konformist ahlakının her derde deva olduğuna inançlarını güvence altına alındığı üretimi arttırma ve uluslararası hegemonya anlamında bu fantazinin sürdürülmesi daha kolaydı. Bu güvenlik sarsıntısı, korku türünde bedensel yozlaşma kökenli, kişisel kırılganlığın aşırı ikonografisiyle, postmodernizmde kişilik kategorisinin azgın inkârıyla (savunma olarak beklentileri düşürmek) sembolize edilebilir.

Altmışların ve yetmişlerin şokları Amerikan düzenini bir bütün olarak hırpaladıkça (hırpalamaya da devam eder) bireyci öğretinin hafifliği daha da gün yüzüne çıkmış; güvenin yerini bireysel hayatların kırılganlık, iktidarsızlık ve olumsallık hissi almıştır. İnsanın, daha büyük ulusal bir projenin, bariz bir kaderin parçası olduğu hissi sürdürülemezdi de. Kaygı duygularının eşlik ettiği bu geçiş toplumsal "Amerikan" bireyciliği mitidir. Bu da kurmaca korkuda bedene yönelmiş saygısızlık gösterilerinde vücut bulmuş ve öbür tarafta ise postmodern nihilistler tarafından, en çok edebi kanaatlerle ilgili manifestolarla dile getirilmiştir.

Çağdaş korku kurmacasında bedenin yıkımını bu şekilde

tasvir etmenin o günün birçok tıbbi kaygı ve fobisini harekete geçirmiş olduğunu inkâr etmiyorum, bundan ziyade bu kaygıları ve uyuşmaları, Amerikan İmparatorluğunun ve onun güvence altına alması gereken yılmaz birey kültürünün yıkılışının bir sonucu gibi görünen toptan bir kırılganlık hissinin açıklamasına yerleştirmeye çalışıyorum.

O halde çağdaş korku filmi, Amerikan Yüzyılından, kitlesel alımlayıcıların "neyin ne olduğunu bilmiyoruz" dönemine evrilmesine eşlik eden kaygıları, postmodernizmin entelektüellerle ilgili belirsizlik imalarını dile getirişine benzer bir tavırla dile getirir. Her iki vakada da tepkiler aşırıdır. Amerikan hegemonyası o durumda olsa bile kültürün derin normlarının risk altında olduğunu düşünmemek gerekir. Ancak toplumsal kaygının yükseldiği dönemlerde aşırı tepki anlaşılabilir bir şeydir. Ve korku kurmacasının inkâr edilemez popülaritesi ve postmodernizmin, İkinci Dünya Savaşı sonrası düzenin tanınmasıyla ve buna karşılık gelen kültürün kargaşa içinde olmasıyla ortaya çıkan istikrarsızlık hislerine bir tepki olduğunu kabul ediyorum.

Elbette, postmodernizmle kurduğum gevşek analojim geçersiz olsa bile, korku kurmacasına karşı çağdaş bir ilginin yaşandığı bir dönemdeyiz. Çünkü postmodernizm, *Pax Americana*'nın devrilmesine gösterilen nihilistik bir tepki çeşidi değilse bile çağdaş korku kurmacasının bu tür kültürel kaygıları cisimleştirdiği söylenebilir. Hem sınıflandırmacı hem de ahlakî normların istikrarsızlığıyla ilgili detaylı açıklaması, nostaljik göndermeleri, karakterlerinde vücut bulan çaresizlik ve felç olma hissi, et olarak kişi teması, anlatı yapılarının paranoyası, hepsi bellekte veya bellek yanılsamalarında, çok uzun olmayan bir zaman önce, şeylerin istikrarlı göründüğü ve bir mutlakiyet hissinin egemen olduğu bir zaman olduğuna inanmanın zorunlu kıldığı çağdaş dünyada yaşamakla ilgili bir

belirsizliğe hitap ediyor gibidir.

Korku türü deyim yerindeyse hem kavramsal hem de ahlakî kültürel normların rahatsız edilmesine dayandığı için içinde kültürel düzenlerin, düşük bir genellik düzeyinde olsa da, çöktüğü veya çözünüme girmiş gibi algılandığı zamanlar için bir sembolizm repertuarı sunar. Dolayısıyla genelde yalnızca sınırlı bir kitleye sahip korku türü, ikonografisi ve yapıları, endişeli zamanların yaygın kaygılarını dile getirecek şekilde kullandığında, kitlesel dikkati üzerinde toplayabilir.

Vietnam Savaşının ve ardından gelen hayal kırıklığının geçit törenlerinin bir sonucu olarak Amerikalılar, son zamanlarda ve süreğen bir şekilde, genelde iyi bir nedenle, kendi Rüyalarından uyandılar. Yorumcular anlaşılır nedenlerle *Amerikan Rüyası*'nı *Amerikan Kâbusu*'yla değiştirdiler. Yalnızca kitlesel tarihi şoklarla değil, hiçbir şekilde kavranılabilir veya inanılır gibi görünmeyen koşullarla pratik şekilde, merhametsizce başa çıkabilmeleriyle cisimleşen felç hissi kendine, korkunç canavarların, tamamen olmasa da ödünü koparttığı kurmaca kurbanların yinelenen psişik çöküntüsünde hazır bir denklik bulur. İyisiyle kötüsüyle Amerikalılar neredeyse yirmi yıldır "inanılmaz" olaylarla ve değişmelerle onulmaz şekilde sarsılmıştır.[84] Ve korku da onların türü olmuştur.

[84] Unutmamak için şunu belirtelim, günümüz korku döngüsüyle ilgili açıklamam tesadüfî olmasa da genel anlamda Pax Americana toplumsal düzen mitlerinin incelenmesi olumlu bir şeydir. Öte yandan bu, çağdaş korku döngüsüne değer biçmek demek değildir. Döngü, açıklamaya çalıştığım bir olgudur. Bu bir hakikattir ve hakikatin bir açıklamasının olması döngünün iyi bir şey olduğu anlamına gelmez. Konu çağdaş korkunun iyiliğine geldiğinde bütün döngüdeki eserlerin blok halinde iyiliğinden ziyade tek tek eserlerin iyiliğinden bahsetmenin akıllıca olacağını düşünüyorum.
Postmodernistlerin felsefi iddialarına ilişkin yukarıda bahsettiğim tereddütlerimle ilgili olarak bkz. Noel Carroll, "The Illusions of Postmodernism," *Raritan, VII,* 2 (Güz 1987), s. 154.

DİZİN

Semboller
666 189, 205, 206

A
Abby 18
açılış 190, 191, 192, 193, 198, 203, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 230, 257, 277, 340, 370, 378
"Afterward" 213, 214
Alan Ryan 17
Alfred Hitchcock 38, 84, 90, 261
Algernon Blackwood 24, 33, 300
Alien 18, 33, 212, 216
Alien Predators 36
Aliens 216
Alligator People 93
Ambrose Bierce 24
American International Pictures 19
"Ancient Sorceries" 33, 100, 367
And Frankenstein Created Woman 93
Andre De Lorde 39
Andrew Lang 40
Andrew Lloyd Webber 33
Ann Douglas 380, 381
Anne Rice 17
Anthony Kenny 64
Ants 103, 104
Apuleius 35
ara-bölgedelik 69, 71, 72, 74, 75, 85, 92, 96, 99, 101
Aristoteles 27, 28, 44, 180, 88, 89
Arthur Conan Doyle 74, 215, 275
Arthur Danto 11, 110
Arthur Machen 24, 76
atanmamış kamera hareketi 284
August Derleth 25
Augustus Muir 45
Aydınlanma 113, 114, 115, 116, 117, 118

B
bale 122
Bernard Le Bovier Fontenelle 294
Berni Wrightson 109
Bertrand Russell 57
Beyond the Door 18
biçimsel gerçeklik 66, 67
biçimsel nesne 65
Bijoy Boruah 171
bilim-kurgu 9, 19, 25, 36, 37, 38, 90, 98, 117, 267, 268, 276, 335, 377, 378
Black Ashes 51
Blackwood's Edinburgh Magazine 22
Blood Beast 192
Blood Heritage 210, 219
Bram Stoker 24, 46, 323
Brian Aldiss 37
Brian De Palma 19, 197
Bride of Frankenstein 33, 224, 250, 251
Burnt Offerings 17, 188, 366
büyütme 105, 107, 108, 303

C-Ç
Carl Jacobi 25
Carlos Fuentes 52
Carl Stephenson 104
Carmilla 52, 100
"Casting the Runes" 208
Castle of Otranto 20, 113
Cat People 100, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 312
Charles Beaumont 26
Charles Brockden Brown 21, 39
Charles Grant 207
Charles Robert Maturin 21
Charles Williams 299
Cheshire Calhoun 80, 81
Christine 72
Clark Ashton Smith 25
Clive Barker 15, 16, 33, 49, 50, 63, 106, 235, 259, 296, 384
Close Encounters of the Third Kind 41, 207
Colin Radford 122
Colin Wilson 333
Crabs on the Rampage 299
Cranach the Elder 35
Creature 73, 212
Creepers 153
Creepshow 383
Cujo 82
Curse of the Cat People 284
Curtis Harrington 82
Curt Siodmak 74, 222, 226
Cycle of the Werewolf 109, 189, 209
çizgiroman 87, 88
çoğaltma 105, 107, 108

D
Daniel Rhodes 191, 366
Danse Macabre 63, 295, 362
Dante 35
David Cronenberg 19, 86, 327, 328, 329, 330, 357

David Hume 95, 130, 294
David Lynch 19
David Morrell 89, 194
David Pole 343
David Selzer 204
Dawn of the Dead 33, 247
Dean Koontz 17
Deathtrap 79, 80
dehşet-sanatı 90
Demon Witch Child 18
Dennis Etchison 17
Dennis Wheatley 17
Devil's Coach Horse 103, 192, 197
Devil's Rain 18
Diana Henstell 34
dini deneyim 301, 302, 304, 305
doğal korku 34, 89
Don D'Ammassa 192
Donovan's Brain 74, 222, 226, 229
Dr. Jekyll and Mr. Hyde 24, 33, 73, 221, 224

E
Edgar Allen Poe 23
Edgar Huntley 21
Edgar Rice Burroughs 359
Edith Wharton 24, 213
Edmund Burke 294, 306
Edmund Husserl 335, 240
Edward Bulwer-Lytton 22
Edward Gorey 16
Elizabeth Bowen 24
Eric Rabkin 239
Ernest Jones 309
Ernst Cassirer 114
Errol Bedford 57
Evil 115, 212, 266
Exorcismo 18

F
fabula 221, 223
Faerie Tale 264
Famous Monsters of Filmland 26
fantastik 18, 19, 21, 26, 31, 41, 81, 95, 97, 99, 100, 101, 104, 105, 106, 111, 115, 187, 266, 267, 268, 269, 273, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 319, 320
fantastik/olağanüstü 41
Fiend Without a Face 74
fizyon 9, 77, 78, 97, 98, 99, 100, 101, 105, 107, 108
Flowers in the Attic 86, 242
Francis Bacon 16, 75
Freddy's Nightmares 16
Fredric Jameson 353
Friday the 13th 206, 351
Fright Night 383
Fritz Lang 226
füzyon 9, 77, 78, 92, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 105, 367

G
Gary Brender 366
Gary Iseminger 11, 344, 345, 348
Gaston Leroux 81
George Romero 19, 33, 359
gerilim 31, 37, 80, 83, 129, 143, 181, 190, 191, 238, 254, 266, 289, 347, 348, 380
Ghost Story 46
gizem 37, 80, 191, 195, 196, 203, 208, 242, 244, 254, 275, 289, 302
gotik 20, 21, 22, 23, 115
Gottlob Frege 164, 165
Grant Allen 24
"Green Tea" 271
Gregory Peck 204
Guy de Maupassant 24, 89, 91
Guy Smith 104, 191

H
Halloween 206
Hammer Films 19, 26, 93
harika 275, 276, 277, 279, 283, 284, 287
Haunting of Hill House 269, 271, 286
Henry James 24, 267, 322
Herbert Marcuse 324
"Herbert West, Reanimator" 222
H.G. Wells 24, 37, 45, 217, 231, 316
Hieronymus Bosch 95
Horace Walpole 20, 113
Howard Phillips Lovecraft 23, 25, 32, 33, 47, 50, 61, 63, 72, 73, 74, 92, 112, 115, 160, 218, 222, 231, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 322, 323, 357, 367,
H.R. Giger 16, 33, 72
Hunting Season 86, 303

I-İ
I Am Legend 243, 259
I Married A Monster From Outer Space 97, 98
Inner Sanctum 34
Invaders from Mars 36
Invasion of the Body Snatchers 46, 98, 197, 209, 366
Ira Levin 16, 17, 79, 91
It 72, 73, 93, 98, 103, 192, 381, 383
It's Alive 73, 93, 381
isyan ritüelleri 364, 368

J
Jack Finney 46
James Herbert 17, 74, 107, 251
James Hogg 22, 273, 274

James Malcolm Rymer 23
James Whale 33, 53, 250
Jaws 18, 81, 82, 185, 190, 191, 194, 197, 207, 216, 248
Jean Cocteau 111
Jeffrey Konvitz 17
Jekyll and Hyde 222, 224
John Carpenter 19, 366
John Coyne 17, 86, 303
John Farris 81
John Mack 314
John McTiernan 19
John Metcalfe 92, 367
John Morreall 11
John Polidori 21, 307
John Saul 17, 106
John Searle 144, 167
John Wyndham 17, 36
Joseph Margolis 88
"Julian's Hand" 366

K
kanıt draması 196, 201, 202, 203, 205, 225, 234, 235, 288, 333, 346
Karl Marx 360
karmaşık keşif olay örgüsü 190, 192, 194, 196, 203, 204, 207, 209, 230, 234, 279
katarsis 44, 180, 354, 367, 381
Kendall Walton 121, 136, 138, 141, 142
keşif 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 222, 223, 225, 226, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 237, 238, 258, 265, 268, 276, 279, 287, 288, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 346
kibirli olay örgüsü 215, 222, 223, 224, 225, 226, 229, 230, 231, 235, 236, 237, 257, 332
Killer Crabs 104, 191
King Kong 43, 172, 214, 215, 263, 377
kozmik korku 25, 295, 296, 297, 298, 299, 300
kuşkunun ertelenmesi 130, 133, 134, 135

L
"Leiningen versus the Ants" 104
Leonard Caddy 222
Leviticus 70
Lifeforce 366
Lucas Samaras 72

M
Marcia Eaton 344, 345, 349, 351
Mary Douglas 70, 92, 317, 337, 343
Mary Shelley 21, 33, 45, 97, 225, 229, 359
masallar 39
Matthew Lewis 21
Melmoth the Wanderer 21, 307
Mephisto Waltz 16
meta-tepki 330, 351, 352
Metropolis 226
Michael Jackson 15
Michael McDowell 17
Misery 243, 245, 250
Monastery 168
Monster 22, 68, 73, 97, 98, 103, 130
Montague Summers 20
MTV 15
müzikal 16, 38
Mysteries of Udolpho 21, 39

N
"Nadelman's God" 95
nesnel gerçeklik 66, 164
Next After Lucifer 191, 197
Nightfall 81, 82
Nightmare on Elm Street 285
Night of the Demon 191
Night of the Lepus 103
Night of the Living Dead 19, 42, 259, 260, 261, 307, 359
Night Shift 233
Night Stalker 34
Nightwing 82
Noel Scanlon 51
Nosferatu 25, 107

O-Ö
O.H. Green 64
Oliver Onions 24, 367
onaylama 214, 230, 231
On the Nightmare 309, 310, 313
Orca 81, 82
Orson Welles 211
Oscar Wilde 24, 97
Ovid 35
özdeşleşme 120, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 307, 344

P
paradokslar 28, 71
Peeping Tom 38
Peter Haining 384
Peter Lamarque 156, 163, 166
Peter Straub 15, 46
Peter Tremayne 104
Petronius 35
Pet Sematary 33, 366
Phantom of the Opera 16, 33, 81, 206

Phase IV 104
Philip Hallie 11, 307
Philip Kaufman 19, 366
Poetics 27, 254
postmodernizm 382, 383, 385, 387
psikanaliz 308, 317, 318, 326, 353
Psycho 38, 84, 85, 90
Purity and Danger 70

R
Rabid 357
Ramsey Campbell 17
Raymond Feist 264
Revenge of Frankenstein 360
Richard Connell 255
Richard Donner 204
Richard Gale 144
Richard Lewis 103, 192
Richard Matheson 17, 26, 89, 91, 243
Richard O'Brien 266
Ridley Scott 19, 33, 212
RKO 25
Roald Dahl 26, 90
Robert Bloch 17, 18, 25, 212
Robert Louis Stevenson 24, 33, 46, 73, 89, 221
Robert Marasco 17, 188
Robin Wood 292, 293
Robot Monster 68
Roger Corman 19
Roland Barthes 240, 241
Roman Ingarden 66
Rosemary Jackson 319
Rosemary's Baby 16, 91, 99, 204, 291, 366, 381
Rouben Mamoulian 224
Rudolf Otto 301, 303, 304
Rudyard Kipling 24

S-Ş
Salem's Lot 17
Samuel Johnson 170
ses 16, 101, 195, 279
Shirley Jackson 269
Sibylle Ruppert 16, 72
Sigmund Freud 77, 94, 95, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 319, 379, 380,
sözde-korku 155, 161
splatter film 49, 384
Star Trek 56
Star Wars 18, 40, 350
Stephen King 15, 16, 17, 32, 33, 51, 63, 101, 103, 109, 188, 189, 196, 216, 233, 243, 295, 361, 362, 366, 376
Steven Spielberg 19
Steve Rasnic Tem 175
Student of Prague 97
Suffer the Children 106
sujet 221
Supernatural Honor in Literature 296
Susan Feagin 11, 329, 351
Süpermen 87, 88, 256, 257
şok 79, 80, 84, 224

T
Tales from the Darkside 34
Talisman 51
Teen Wolf 111
They Came From Within 357
This Island Earth 36, 321, 322
Thomas Mann 266
Thomas Prest 22
Thriller 15, 90
Tobe Hooper 19, 366
Tommyknockers 196
Tom Tryon 16
trajedi 27, 28, 38, 88, 180, 327, 354

U
Universal Studios 25

V
Val Lewton 25, 100, 312, 322
Varney the Vampire 22
Victor Gialanella 222
Victor Hugo 249

W
Walter De La Mare 24
Warning Shadows 97
Washington Irving 39
Watchers 231, 232
Weaveworld 50
Weird Tales 25, 39
Werner Herzog 107
Wes Craven 19, 366
Whitely Strieber 17
Wieland 39
William Beckford 113
William Friedkin 17
William Hope Hodgson 92
William Johnstone 249
William Lyons 54
William Mudford 22
William Peter Blatty 16, 91, 198, 381,
"Worms" 175

Y
yanılsama teorisi 125, 127, 147, 171, 182
yüce 29, 224, 294, 30, 306
yüzleşme 197, 202, 203, 206, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 222, 226, 229, 231, 232, 235, 262, 285, 296, 340, 363

KORKUNUN FELSEFESİ VEYA KALBİN PARADOKSLARI

NOËL CARROLL

1947 doğumlu Amerikalı filozof Noël Carroll, çağdaş sanat felsefesinin önde gelen yazarlarından biridir, alanında birçok eseri bulunmaktadır. *Korkunun Felsefesi veya Kalbin Paradoksları* adlı bu kitabında çağdaş sanat sorunlarından sanat eseri ile alımlayıcısı arasındaki ilişkiyi özelde korku türünün alımlayıcısıyla ilişkisi üzerinden ele almaktadır. Kitapta ağırlıklı olarak korku türündeki roman, hikaye ve filmlerin geleneğinin ve tarihçesinin yanı sıra türün kendine has dönemlerini inceler. Yazar, kitabının bir tez olduğunu savunarak halihazırdaki alımlayıcı teorilerini (sosyolojik, psikanalitik, feminist vb.) değerlendirerek kendi korku felsefesi tezine ulaşır. Sıradan veya entelektüel, bir insanın nasıl olur da daima kaçınarak tepki vermesi beklenen imgelerden haz alabildiğini, türün neden bazı dönemlerde yeraltında kalıp neden diğer zamanlarda yükselişe geçtiğini açıklar. Korku türünün yalnızca bir ergenlik dışavurumu veya bir döneme özgü kalmayıp halen sürebildiğini sorgulayan yazar korku türünde üretilmiş sanat eserlerinin yapısını detaylarıyla ele alarak sınıflandırır. Yazar, sıradan okurun/izleyicinin merak ettiği genel sanat felsefesi sorunlarını/paradokslarını, yine alımlayıcıdn yana sempati göstererek kapsamlı bir şekilde cevaplamaktadır. Üstelik ortaya çıkardığı tezin diğer alttürlerle ilişkisini ele alırken ileride yapılacak bu türden incelemeler için ufuk açıcı bir çalışma sergiler.

Kapak Fotoğrafı:
Nosferatu (1922) Filminden bir sahne.

9 786057 547651

HECE YAYINLARI
www.hece.com.tr hece@hece.com.tr heceyayinlari