

## “Frankenstein ya da Modern Prometheus” Romanının Sinemaya Uyarlanması

Ebru Karadoğan İSMAYILOV<sup>1</sup>, Gözde SUNAL<sup>2</sup>

---

### Özet

Mary Shelley'nin *Frankenstein ya da Modern Prometheus* romanı, 19. yüzyılda hızlı bir gelişim gösteren bilimin kontrolsüz kullanımının sonuçlarına dair bir eserdir ve aynı zamanda gotik edebiyatın başyapıtlarından biridir. Çalışmada roman, senaryo metni, önceki uyarlamaya göndermeler, mektup ve günlük gibi karakterlerin iç dünyalarını ve bakış açılarını ortaya koyan metinsel öğelerin sinemasal anlatım aracılığıyla nasıl ifade edildiği incelenmiştir. Yöntem olarak ruhbilimsel film çözümlemesi ve içerik analizi kullanılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Gotik, Mary Shelley, Uyarlama, Frankenstein, Tekinsiz

### Cinematographic Adaptation of “Frankenstein or Modern Prometheus” Novel

### Abstract

Mary Shelley's novel *Frankenstein or Modern Prometheus* deals with uncontrolled use of science which has rapidly developed in the 19. Century and on the other hand it's a masterpiece of gothic literature. In this study, text elements like the novel itself, script, references to previous adaptation, letters and diary which reflect the inner world and point of view of characters are examined through the cinematographic narration. Psychological film analysis and content analysis are used as research methods.

**Keywords:** Gothic, Mary Shelley, Adaptation, Frankenstein, Uncanniness

---

<sup>1</sup> İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Fakültesi, İstanbul-TÜRKİYE  
E-posta: ekaradogan@ticaret.edu.tr.

<sup>2</sup> İstanbul Ticaret Üniversitesi İletişim Fakültesi, İstanbul-TÜRKİYE

## Giriş

Mary Shelley'nin *Frankenstein* ya da *Modern Prometheus* isimli romanı, bilimkurgu ve korku söz konusu olduğunda gerek edebiyatta gerekse sinemada sıkça başvurulan pek çok temayı içinde barındırır. "Dünya sinemasındaki cani tiplerinin, katillerin, cellatların temel kaynağı edebiyattır. Örneğin, bir KarindeşenJack, bir Landru, bir Drakula, bir Frankenstein caniler dünyasının ilk akla gelen ünlü karakterleridir" (Özgüç, 2005: 353).

İlk bölümde, gotik edebiyat hakkında bilgiler verilerek yaşam öyküsünden notlarla yazar tanıtılmış, romanda dikkate değer bulunan bazı ayrıntılar vurgulanmıştır. Filmin bir uyarılma olarak çözümlendiği kısımda ise ruhbilimsel çözümlenme ve içerik analizi yöntemlerinden istifade edilerek, filmin ait olduğu tür açısından, teknik ve estetik özellikleri, mekân kullanımı, karakterlerin temsil özellikleri, filmin dramatik yapısı ve romandaki anlatı yapısı arasındaki ilişkiler bakımından değerlendirmeler yapılmıştır.

## Gotik Edebiyat, MarryShellyve"Frankenstein ya da Modern Prometheus"

Edebiyatta kullanılan 'gotik' kavramının Roma İmparatorluğu'nun çökmesine neden olan barbar kavimlerden "Gotlar"la tam bir ilgisi yoktur, ancak genel olarak Avrupa'da Vizigot istilasıyla Roma İmparatorluğu'nun çöküşünden Rönesans'a kadar geçen çağa dair olguları tanımlar. İlk gotik roman, Horace Walpole'un 1764 tarihli *The Castle of Otranto*'sudur (Özkaracalar, 2005: 7-8).Gotik edebiyatın, 18. yüzyılın Kartezyen düşünce sistemini esas alan klasizm akımına bir tepki olarak ortaya çıkan romantizm ile paralel bir eğilimi vardır (Roloff ve Seeßlen, 1995: 32). "'Gotik' sözcüğü bir yandan neredeyse barbarlıkla, bir çeşit 'karanlık çağlar' tasavvuruyla, yani batıl inançlarla, baskı, zulüm ve kan ile örülü bir geçmiş tasavvuruyla ilişkili, apaçık aşağılayıcı/kötüleyici bir sıfat" (Özkaracalar, 2005: 8) olarak karşımıza çıkmaktadır. Mina Urgan'a göre gotik romanlar "romantik öncesi eğilimlerin roman alanına bir yansımasından başka bir şey" değildir (1991: 1094'ten aktaran Roloff ve Seeßlen, 1995: 32). Roman sözcüğünün kendisi 'modernlik' anlamı taşıırken Ortaçağ'a ait olgulara dayanan gotik türe eleştirel yaklaşanlar olmuştur. Walpole'un döneminde 'romance' sözcüğü, Ortaçağ anlatıları için kullanılırken Türkçe'de 'roman' olarak adlandırdığımız modern form, İngilizce'siylenovel, kök itibariyle 'yeni'den gelir ve romance sözcüğünden farklı bir anlamı ifade eder. Walpole, dönemindeki yaygın kullanımından kasten farklı biçimde romance'ı hem Ortaçağ'a ait bir alt başlık olarak hem de modern anlatıları da kapsayacak şekilde tanımlamıştır (Özkaracalar, 2005: 9). Böylelikle gotik öyküler de romance nitelemesine dâhil olarak gerçeklerden çok hayal ürünü bir yapı

sergilerler (Roloff ve Seeßlen, 1995: 32). Bu nedenle bire bir doğada tanımlı olanın temsili olmayan gotik eğilim, onun “taklidi olan mimesis kavramının karşısına koyulabilecek olan “*sublime*” ile ilişkilidir. Bu kavram ile anlatılara doğaüstü ve fantastik unsurlar yerleştirilmiş, okuyucunun korku ile yüce bir haz duygusunu aynı anda yaşayabileceği, geleneksel hayalet öykülerinden esinlenen bir deneyim sunulmuştur (Özkaracalar, 2005: 14). Yüce olanın tasvirine, güzellikten alınan hazzı acının karışması yaratılan duygunun şiddetini artırabilmektedir (Özkaracalar, 2005: 15). Acı çektirmekten alınan hazzı temsil eden sadizme ismini veren Marquis de Sade, Fransız Devrimi ile gotik edebiyatı ilişkilendirir. 1807’de gotik hakkında: “Kurulu düzene şiddetli bir meydan okumayı “fantezi diyarında” ifade etmeyi başaran bu janr, bütün Avrupa’yı sarsan devrimci şokların kaçınılmaz ürünüdür” demiştir. 1789 Fransız Devrimi’nin yer aldığı döneme rastlarsa da gotik edebiyat daha önceleri yükselişe geçmiştir (Özkaracalar, 2005: 17-18). “Gotik romanın altın çağındaki romanlar içinde iki öbek görülür: 1764 tarihli *The Castle of Otranto*’da olduğu gibi doğrudan doğaüstü unsurlara yer verenler ve doğaüstüyle adeta flört edip öykünün sonunda söz konusu olayların rasyonel bir açıklamayla çözümünü getirenler” (Özkaracalar, 2005: 19). Bu açıdan bakıldığında çalışmamızın konusu olan Mary Shelley’nin eseri Walpole’ünkinden farklı olarak ikinci gruba daha yakındır.

*Frankenstein ya da Modern Prometheus* romanının yazarı Mary Shelley, 1797 yılı 30 Ağustos’unda Londra’da doğmuştur. Babası, William Godwin, radikal siyasi görüşleriyle tanınan bir yazar, annesi Mary Wollstonecraft ise dönemin etkili bir kadın hakları savunucusudur. Shelly, doğumundan on gün sonra annesinin ölmesiyle babası tarafından büyütülmüştür. İçinde bulunduğu ortam gereği edebiyat ve felsefe başlıca ilgi alanını oluşturmuştur. İngiltere’nin önemli romantik şairlerinden Percy Shelley ile olan evliliklerinden dünyaya gelen dört çocuklarından sadece biri yaşamıştır. Sekiz yıllık bir birliktelikten sonra Percy Shelley 1822’de geçirdiği bir tekne kazası sonucu ölür (Lyons, Shelley 2004 içinde: ix-xiv.). Eşinin ünü dolayısı ile sağlığında adı geri planda kalan Mary Shelley, *Frankenstein*’ı yazdığında sadece 19 yaşındadır. Shelly’nin eserlerine bakıldığında romantizmin etkisinin güçlü olduğunu görmekteyiz. Romantizmin odağındaki benlik kavramının erkek egemen söyleme dayanması (Özdemir, 2004: 8) kadın hakları savunucu bir annenin kızı olan Shelly’ye bu bağlamda birbiriyle çelişen bir bakış açısı kazandırmıştır. İlki Yunan kültüründen kaynaklanan ve erkeklikle birlikte anılan aklın üstünlüğü, ikincisi de erkeğin kendisine karşıt olarak gördüğü kadına ait özellikleri kendine mal etmesidir. Böylelikle kadının oluşturduğu tehdit ortadan kaldırılmakta, erkek kendi içinde bir bütün kılınabilmektedir (Özdemir, 2004: 9). Mary Shelley romanlarında kadınların romantik eril

bencillik altında ezilmelerini sorgulamıştır (Özdemir, 2004: 11). Shelley'nin eserlerinde çelişkili öğeler kullanmasının kaynağında çağının özellikleri ve içinde yer aldığı romantik ideoloji bulunmaktadır. Kadın ve erkek cinsiyetinin sunumunda da ikisi arasındaki sınırların belirsizliği de bu çelişkilerle birlikte eserlerinin özüne sinmiştir (Özdemir, 2004: 11-12). Eserlerindeki romantizm etkisinin yanında -çalışmaya konu olan Frankenstein da dâhil olmak üzere- Mary Shelley, gotik roman geleneği içinde bir yazar olarak ele alınmıştır. Zira Frankenstein, Three Gothic Novel'da Horace Walpole'un The Castle of Otranto ve William Bedford'un Vathek isimli eserleriyle birlikte yer almıştır (Walpole, 1968).

Frankenstein ya da Modern Prometheus romanı, filmle ilgili yorumlar sırasında da değinileceği gibi, korku öğeleri taşımakla birlikte bilimkurgu türü edebiyat içinde de değerlendirilebilir. Bilimin yanlış kullanımının sonuçları metnin önemli öğelerinden birini oluşturur. Zaten Mary Shelley, romantik şair Percy Bysshe Shelley ile evlendiğinde dönemin bilim ve edebiyat çevrelerinden daha yoğun biçimde istifade etme imkânı bulmuştur. Özellikle doğanın yaratıcı gücünü araştıran Erasmus Darwin ve ölü dokuya yaşam verme deneyleri yapan Luigi Galvani'nin eserlerini okumuştur. 1815'te doğan ilk çocuklarının iki hafta içinde ölmesinden sonra Shelley rüyasında bebeğinin yeniden canlandığını görmüş ve bu durumdan çok etkilenmiştir. Eşi ise Mary Shelley'nin üzüntüsünü tam olarak paylaşmamıştır (Kadioğlu, 2006: 29).

*“Sözel dil gibi, maddesel dünya da, Söz'ü tam anlamıyla ifade etmek de yetersizdir. (Bu yüzden de okunamaz olmuştur) Fakat saf Mesaj olan Tanrı hakkında kısmen de olsa bir fikir verebilir. Aydınlanma Çağı sırasında Tanrı, artık dünyanın yüce kitabının yazarı olarak düşünülüyordu, fakat aynı göstergebilimsel model bu defa insan iletişimine aktarılmıştı. Özellikle de sanatçılar düşlemlerinde bir dünya yaratıp bunu dıșsal olarak ifade eden yarı-tanrısal yazarlar olarak görülüyorlardı. Romantik estetik içinde belirtkeler birer simge olarak ele alınıyor; bu belirtkelerin kodunu çözme işlemi de ortak bir kod aramakla değil, sezgi, duygudaşlık, sanatçının iç dünyasına yapılacak bir yansıtma ile oluyordu” (Wollen, 2004: 142-143).*

Yazara ruhbilimsel açıdan yaklaştığımızda rüyalarında yer alan korkularının ölümün içindeki yaşama dair bir fantezi üretmede kaynak teşkil ettiğini görmekteyiz. Byron'la Leman Gölü'ne yaptıkları gezi ile çalışmamıza konu olan romanındaki Dr. Frankenstein'in yarattığı oluşturma denemeleri için Fransa'ya gidişi arasında bağlantı vardır. Marquis de Sade'in etkisi de romandaki karakterlerden Justine'in William'in katlinden sorumlu tutulan masum bir kadın olarak hapsedilip asılmasında göze çarpar. Fransız

bilim adamları, otomatik düzenekler ve hayatın yapay olarak yeniden yaratılmasıyla ilgili deney yapanlar gibi, Shelley'nin rüyalarında da, Erasmus etkisi görülmektedir. Horace Walpole de *Otranto Şatosu*'nu gördüğü bir rüyanın etkisiyle yazmıştır (Praz, 1968: 30-31).

*“Böylece çirkin evladımın elinden tutup serpilip gelişmesi için koyuverdim. Ona bir bağlılığım var, çünkü o, ölüm ve ıstırabın kalbimde henüz gerçek bir karşılık bulmayan kelimelerden ibaret olduğu mutlu günlerimin çocuğuydu. Kitabın birkaç sayfası, yalnız olmadığım zamanlardan kalma birçok yürüyüşten, birçok yolculuktan ve birçok konuşmadan izler taşıyor ve o günlerdeki hayat ortağımı bu dünyada bir daha hiç göremeyeceğim”* (Shelley, 2004: 290).

Romanı, artık hayatta olmayanların ardından bir ağıt, kendisine, yaşadığı çağa, en yakınlarındakine biriktirdiği isyan, kendisi olabilme uğruna verdiği mücadelenin bir belgesi niteliğindedir. Mary Shelley eserini isimlendirirken alt başlık olarak ‘Modern Prometheus’ ifadesini kullanmıştır. Shelly böylelikle Antik Yunan miti Prometheus vasıtasıyla insanın yaratılışına atıfta bulunur. Etkisinde kaldığı Goethe, Byron ve eşi Percy Shelley'nin eserlerinde de aynı mitin kullanıldığını görürüz (Allen, 1995: 68-69). Prometheus yarı Tanrı yarı insan niteliği taşıyan ‘titan’ denilen bir türdendir ve ilk erkek insanı yaratmıştır. Tanrıların hoşuna gitmeyen bu eylem karşısında Pandora yaratılmıştır. Erdemli ve iyi huyludur. İnsanoğluna kendi sahip olduğu yeteneklerden ateşle sembolize edilen, yaratma, bilim ve uygarlık gibi nitelikleri hediye eder. Bu davranışı Zeus'un gazabına uğramasına neden olur. Bir dağın tepesinde zincire vurulur. Yırtıcı bir kuşun yediği bedeninin her gece yenilenmesi sonucu ıstırabı sonsuza dek sürecektir; ancak Herakles tarafından kurtarılır. Zaman zaman özgürlüğün kazanılması için tanrıya isyanın gerekliliğini de sembolize eden bu mit döneminin tanrı karşıtı düşünce ikliminde yetişen Mary Shelley için kahramanı Victor Frankenstein'ı tanımlamaya son derece uygundur.

### **Uyarlama Olarak “Mary Shelley’sFrankenstein” Filminin Çözümlemesi**

Yapım Yılı: 1994; Yönetmen: Kenneth Branagh; Senaryo: Frank Darabont, Steph Lady, James V. Hart, Prodüksiyon: Francis Ford Coppola, James V. Hart, John Veitch; Dağıtım: Tri Star Pictures; Müzik: Patrick Doyle; Oyuncular: Robert de Niro (Yaratık), Kenneth Branagh (Victor Frankenstein), Tom Hulce (Henry), Helena Bonham Carter (Elizabeth), Aidan Quinn (Walton), Ian Holm (Victor'ın Babası), Richard Briers (Büyükbaba), John Cleese (Profesör Waldman), Robert Hardy (Profesör Krempe), Cherie Lunghi (Victor'ın Annesi), Celia Imrie (Bayan

Moritz), Trevyn Mc Dowell (Justine), Gerard Horan (Claude), Mark Hadfield (Felix), Joanna Roth (Marie).

“Filmin adında da yazara doğrudan atıfta bulunulması, yönetmenin esere sadık kalmayı amaçladığını gösterir” (Erus, 2005: 75). Mary Shelley’nin Frankenstein’inin ruhu, romanın incelendiği bölümde de belirtildiği gibi, onu isimlendiren Prometheus mitindeki, *İncil*’in ‘*Yaratılış*’ bölümündeki ve Milton’ın eseri *Kayıp Cennet*’teki ayrıntılara atıfta bulunularak gerçekleştirilmiştir. Adem’in yaratılışı, -elmanın- tanrının yasakladığı bilginin kadın vasıtasıyla ele geçirilmesi önemli dayanaklardan biridir.

### **Korku Türünün Temel Belirleyicilerinin Kullanımı**

“Korku bir tehlike tehdidiyle, tehlikenin tanınmasıyla ilgilidir. Korku insanın yok edilme endişesinden kaynaklanır. Özünde, insanın bir canlı varlık olarak hayatta kalmaya yöneliminin sonucudur ve tehlike sinyali veren uyarana karşı saldırı da, ondan kaçma da, korkunun dışavurumudur. Bilinmeyene yönelik korkunun bu anlamda bir nesnesi olmadığı ve bunu “kaygı” olarak adlandırmak gerektiği düşünülebilirse de; buradaki “bilinmeyen” daha çok “açıklanamayan” anlamındadır ve ayrıca biriken deneyimlerden yola çıkarak tehlikelere hazırlıklı olma anlamında bir endişeyi de kapsamaktadır” (Abisel, 1995: 132-133).

Korkularımız bilinç alanından ziyade kontrolümüz altında olmayan bilinçdışına aittir (Okan, 1997: 56). Bu korkular insanoğlunun bilinçdışında gizlenen korku, istek ve arzuların dışavurum şekli olarak karşımıza çıkar. Korkularımızın kaynağında adeta bir bekleme odası şeklinde tanımlayabileceğimiz bilinçdışımızdaki saplantılarımız, bastırılmış duygularımız gizlidir.

Korku, her türlü eylemde olduğu gibi, sanat yapıtlarında da kendini göstermiştir. İnsanoğlu resimlerde, tiyatrodaki oyunlarda, edebiyatta her daim korkuyla iç içe yaşamış ve her ne kadar korksa da bu duygunun cazibesinden kurtulamamıştır. Bu doğrultuda belki de korkuyu, görsel anlatım dilinin avantajlarıyla en etkili şekilde işlemeyi başaran sanat dallarından biri de sinemadır. Film izleyiciye bilinçdışı alanının hâkimiyetindeki rüyalardakine benzer bir deneyim sunar. Rüyanın rahatlatıcı ve rehabilite edici fonksiyonuna benzer bir nitelik taşıyan bu deneyim bilincin ilkel katmanı olan id’in temel ihtiyaçlarını gidermeye yönelik bir işleve hizmet eder. Korkular da ilkel benliğimizin ana fonksiyonlarından biridir.

“Seyirci bir insanüstü varlık gibi her şeyi görebiliyor (sinemada). Sanki göremeyeceği hiçbir şey yokmuş gibi hem de! Filmdeki karakterlerin başına neler geleceğini; hangi karakterin ödüllendirileceğini, hangisinin

cezalandırılacağını, önceden görebiliyor! Bu aldanım (her şey bittikten sonra da yaşamda kalabilme fantazyası), hızla değişen ve içinde oluşan her şeyin kendi oluşumunu tamamladığı anda ölümünü de yüklediği çağdaş toplumda seyirci rahatlıyor” (Oskey, 1994: 60).

Korku filmlerinde yaşadığı bu katharsis sürecinde seyirci, tehlikede olma, ölme ve öldürülme hislerini bir şekilde filmlerdeki karakterlere bırakır. Korku sineması, “... izleyicilerde korku uyandıran kişileri, olayları, durumları işleyen bir türdür. Korkunç olaylar, vampirler, hortlaklar, hayaletler, kurt adamlar, acayip yaratıklar bu tür filmlerin başlıca öğeleridir. Konu genellikle karanlık, karabasanlı bir hava içinde, ıssız, tekin olmayan yapılar, yerlerde geçer. ... izleyicilerin sinirleriyle oynamak temeline dayanır” (Özön, 1984: 148-149).

Sinema için vazgeçilmez bir kaynak olan edebiyat -özellikle de gotik edebiyat- sinemanın ilk yıllarında korku-sinema ilişkisinin başlamasında etkili olmuştur. Bir de dönemin popüler eserleri de korku sineması üzerine yönelince ilk sinema filmlerinin çoğu korku odaklı olmuştur (Bak, 1997: 10). Gotik geleneğin korku sinemasındaki ilk örneği Georges Méliés’in *Le Manoir du Diable* (1896) isimli filmidir. Aynı zamanda ilk korku filmi olarak kabul edilen iki dakikalık bu kısa filmde, bir Ortaçağ şatosunun iç mekânında uçan bir yarasanın Mefisto’ya dönüşmesi, hayaletler ve cadıları çağırması gösterilmektedir. Mary Shelley’nin romanından ilk uyarlanan Frankenstein filmi ise J. Searle Dawley tarafından çekilmiştir (Demir, 2001: 70). 1921 yılında *Dracula*, Almanya’da *Nosferatu* adıyla Murnau tarafından filme uyarlanmıştır. 1931’de ise edebi metinle aynı adı taşıyan *Dracula* filmi Hollywood’da Tod Browning tarafından ve *Frankenstein* da James Whale tarafından sinemaya tekrar aktarılmıştır (Özkaracalar, 2005: 32-33). Whale’in uyarlamasında gotik görsellik belirgin biçimde kullanılmaktadır. Filmin atmosferinde uzayan gölgeler, yüksek kontrastlık, eğimli kamera açıları ve gotik etkilerle Alman dışavurumculuğunun izleri belirgin iken, Brannagh’ın filminde bu özellikler görülmemektedir.

“Canavarlar genellikle sempattirler çünkü istemedikleri, kurbanı oldukları bir değişime katlanmak zorunda kalmışlar, korkutucu fiziksel ve psikolojik başkalaşma huzurlarını yok etmiştir. Dracula bir iç hesaplaşma anında: “Ölmek, gerçekten ölü olmak muhteşem bir şey olmalı... insanı bekleyen ölümden çok daha kötü şeyler vardır” der. Bu denli çekilen acı, canavarın karşı konulmaz yabancılaşma duygusundan kaynaklanır; tamamen toplumdan dışlanmayı, ergen gencin umutsuzca bir parçası olmaya çalıştığı toplum tarafından dışlanma kâbusunu temsil eder” (Evans, 1998: 73).

Sinemada korku filmleriyle bilim-kurgu filmleri bazen birbirine karışmaktadır (Onaran, 1986: 194). Bilimsel ve teknik gelişmeler sonucu

ortaya çıkan ve çoğu zaman öngörülemez olmanın tekinsizliğini taşıyan korku unsurları türler arası melezleşmeye işaret etmektedir. Filmin uyarlandığı Mary Shelly'nin eserinde de klasik gotik türe özgü lanetli evler, karanlık mahzenler, görkemli şatolar, hayaletler ve doğaüstü yaratıklar yer almamaktadır. Shelly'nin eserindeki tekinsizlik bilimsel eylem tarafından rasyonelleştirilmiştir. Uyarlama sonucu ortaya çıkan eserde de hem görsel unsurların kullanımı hem de içerik açısından romandaki gotik anlayışın yer aldığını görmekteyiz. Kenneth Branagh'ın filmi, bilimkurgu ve korku türünden izler taşımakla birlikte korkunun dozu günümüz izleyicisinin kriterlerine göre oldukça düşük kalmaktadır. Edebiyat ve sinemada bilimkurgu ve korku örneklerinde bedenin parçalara ayrılması fikri tekinsizliği yaratmada sık kullanılan durumlardan biridir. Frankenstein'in ruhsuz parçalardan oluşmuş yaratığının öngörülemez eylemlerinin neden olduğu tekinsizlik romandakinden daha yoğun bir biçimde hissedilmektedir; ama aynı zamanda insani değerleri yorumlayış biçimi onunla özdeşleşmeyi de kolaylaştırmaktadır. Bu durum tekinsizliğin doğasındaki çift (double) kavramını da örneklendirmektedir. Özdeşleşmeyi kolaylaştıracak insani özellikleri -zor durumda olan birini gördüğünde kendini ifşa etme pahasına yardımda bulunması ve hemen ardından küçük Willie'yi boynunu kırarak öldürebilmesi gibi- yoğun biçimde hissedilen yaratığın canice eylemleri beklenmezlik duygusunu pekiştirmekte ve tekinsiz etkiyi artırmaktadır. Romanda parçaların kökenine dair net bir bilgi yer almazken filmde Frankenstein'in hayranı olduğu hocası Waldman'ın beyninin kendi katilinin parçalarının yer aldığı bedene yerleştirilmesi, insanoğlunun ikili doğasına işaret etmesi bakımından çarpıcı bir ayrıntıdır. Üstün ve aşağı olan tek bedende birleşmiştir. Katil ve kurbanın aynı bedene hapsedilmesi insanın kendini yok edecek özü içinde barındırmasına dair güçlü bir mesaj içermektedir.

### **Filmin Temasına Dair Özellikler**

Aydınlanma felsefesine dair eleştiriler, tutkuyla bağlanılan bir hedefi gerektiğinde ahlaki ve insani tüm değerleri hiçe sayarak gerçekleştirme güdüsü, adaletin yerini bulamayışı, oedipus kompleksi, fiziksel olarak farklı olanın dışlanması, kendine benzeyene duyulan özlem, sevgi ve kabullenilme ihtiyacı, filmde romanla ortak olarak yer alan temalardan bazılarıdır. Enstet teması da filmde ve romanda baskın biçimde yer almaktadır.

Film, romandaki gibi Walton'un kız kardeşine yazdığı mektuplarla başlamaz. Branagh sanki Shelley'nin gizlemeye çalıştığı sesini bize duyurmak istercesine onun 1831 baskısının önsözündeki metinle filmine başlar:



*“...bir hikâye düşünmeye başladım. Doğamızdaki gizemli korkulara seslenecek ve müthiş bir dehşet uyandıracak cinsten, okuyucuyu başını kaldırıp etrafa bakmaktan korkar hale getirecek, insanın kanını donduracak, yürek atışlarını hızlandıracak bir şey. Eğer bunları yapamayacaksa, hayalet hikâyem adına layık olamayacaktı”* (Shelley, 2004: 287).

19. yüzyılın başındaki düşünce iklimini özetleyen ve bizi Robert Walton’ın hikâyesine hazırlayan bir metnin akışıyla 1794’te Kuzey Buz Denizi’ndeki bir fırtınanın ortasına düşeriz. Genel planda gemiyi şimşeklerin ortasında görürüz. Filmde pek çok kez görsel olarak elektrik enerjisinin gücünü vurgulayan bunun gibi ayrıntılara rastlamaktayız. Elektrik enerjisi hem yaşam kaynağı hem de ölümcül bir güç olarak karşımıza çıkar.

*“Canavar filmlerinin en önemli iki özelliği “yaşam sırrının” ve “insanoğlunun bilmemesi gerekenin” aranması ile ilgilidir. Canavar filmleri bilinçsizce de olsa gençlerin aslında cinselliğin “yasak bilgisini” “yaşamın sırrı” olarak kabul etmesini kullanır. Yaşam sırrının yasak bilgisini öğrenme ihtiyacı ki bu ihtiyaç evlilik günü yaklaştıkça artar, canavar filmlerinin en önemli temasıyla yakından ilişkilidir: evlilik”* (Evans, 1998: 74).

Romanda, Frankenstein babasının gençliğini ülke sorunlarıyla uğraşarak geçirmesinden, evlenip çocuk sahibi olmayı ancak hayatının inişe geçtiği dönemde düşünmesinden bahseder. Filmde ise evliliğin ertelenmesi teması ilk bölümde ortaya konmuş olur. Romanda Frankenstein’in annesi, babasının yakın bir arkadaşının beş parasız yetim kalmış kızıdır. Baba Frankenstein annesine de babalık yapmıştır. Böylelikle romanda ensest temasının ilk izleri yerini bulmuştur. Anne ve babasını kızıdan kaybeden Elizabeth Victor’a kız kardeşlik yapmak üzere Frankenstein evine gelir. Romandakinin aksine filmde Elizabeth’in gelişinin ardından Frankenstein’in annesi, William’ı dünyaya getirirken ölecektir. Romanda Elizabeth’in sadece annesi ölmüştür, babanın yeniden evlenirken bir şekilde kızını başından atması söz konusudur. Böylelikle Elizabeth Frankenstein ailesine emanet edilir; Frankenstein’in annesinin ölümü ise William’ın doğumundan çok sonra, kızla yakalanan Elizabeth’le ilgilenirken ondan hastalık kapmasıyla olur (Shelley, 2004: 40-41). Romanda anne ölmeden kısa bir süre önce Elizabeth’le Victor’un evlenmelerini vasiyet eder. Filmde ise Victor’un annesi William’ı dünyaya getirirken ölür. Eve ilk geldiğinde kız kardeş olarak takdim edilen Elizabeth, bir eş olarak sunulması için gereken olgunluğa eriştiğinde annenin ölmesi önemli bir ayrıntıdır. Anne yerini, önce kız kardeşken sonradan eş olması için Elizabeth’e bırakmıştır. Bu şekilde ensest teması belirgin bir biçimde filmde karşımıza çıkmış olur. Victor’un

eğitimi için evinden ayrılmadan önce şerefine verilen balonun sonuna Elizabeth ve Victor vedalaşırken aralarında kardeş, sevgili ve eş olmak üzerine yapılan konuşma -romanda bu konuda bir vurgu göremesek de- 'ensest' çağrışımları yaratmaktadır. Senaryoda çağrışımın ötesinde Victor "Bu duygular... esneşte özgü." der. Elizabeth ise böylesinin daha hoş olduğunu ifade eder (Darabont ve ark., 1993: 20). Filmde kullanılan enest temasının bir örneği de yaratığın ormandaki bir ailenin ahırına saklandığı bölümde karşımıza çıkar. Romanda dört kardeş ve bir büyükbabadan oluşan aileye sonradan Felix'in eski sevgilisi olduğunu öğrendiğimiz Safie katılır. Filmde Safie karakteri yer almaz. Felix ile yaşı kendisine yakın olan kız kardeşle -senaryoda Marie, romanda Agatha isimindeki kardeşe filmde herhangi bir isimle hitap edilmemektedir- arasında yine enesti çağrıştıran bir ilişki vardır. Gündelik sorunlarıyla ilgili konuşurken iki kardeş dudaktan öpüşürler.(1) Roman, filme uyarlanırken zaman zaman farklı karakter özellikleri tek bir karakterde toplanabilmektedir. Marie'nin filmde, romandaki Safie ve Agatha'nın bir karışımı olarak sunulması bu durumu örneklendirmektedir.

Filmdeki önemli bir tematik özellik ise Tanrı'ya meydan okumayla ilgilidir. Filmde Frankenstein Ingolstadt'a geldiğinde çalışmalarını yapacağı tavan arasına yerleşir. Fonda din dışı düzeni simgeleyen -tamamlanmamış kısma ait hattı ve tepesindeki gözü oluşturan deliği de içeren- piramidi görürüz. Birden bire ortaya çıkan bir güvercin hızla piramidin tepesine doğru uçarak dikkatimizi yönlendirir. Bu grafik gösterimin hemen ardından film mesajını açıkça ortaya koyar: Frankenstein'in eğitim göreceği kurumun kapısında "Bilgi Sadece Tanrı Aracılığıyla Edinilen Güçtür" yazmaktadır. Hocası Krempe "fiziksel gerçeklik kurallarına boyun eğmeyi öğrenin"(2) derken aynı zamanda Tanrı'ya isyan etmeye de kalkışmalarını öğütler. Kendi içinde çelişkiler taşıyan dönemin ruhuna bir gönderme yapılarak hem pozitif bilimi mistik kavramlara yeğleme, hem de bilimi Tanrı'nın lütfu olarak kabul etme dayatılmaktadır. Filmde Victor Krempe'ye karşı son derece küstah davranırken romanda, Ingolstadt'a geldiğinde ilk işi ziyaretine gitmek olur. Filmdekinin tersine ona karşı son derece saygılıdır. Krempe ona Waldman'la kimya dersi açacaklarından bahseder. Filmde doğrudan tıpla ilgili -anotomi gibi - dersler verirken gösterilen hocaların romanda kimya bilimiyle daha ilgili olduklarını görürüz. Romanın yazıldığı tarihte kimya alanındaki gelişmelerin daha çarpıcı olması buna neden olarak gösterilebilir.

Yaratığın, Victor'un kardeşi Willie'yi öldürmesinden sonraki gün filmde nikâh yüzüğü işlevi gören kayıp madalyon Justine'in yanında bulunur. Justine bu yüzden Willie'ninkatinden sorumlu tutularak hapse atılır. Bir linç çetesi onu hapisneden çıkarıp annesi, Victor ve Elizabeth'in gözleri önünde asarlar. Burada adalete olan güvensizlik ve 1789 Fransız

İhtilali sonrasındaki linç çetelerine yapılan bir gönderme söz konusudur. Romanda Justine, Elizabeth ve Victor tarafından ziyaret edilir, mahkemeye çıkarılır. Senaryoda da Victor'ın ziyareti ve mahkeme bölümleri olmakla birlikte bu bölümler filmde yer almamaktadır.

### **Teknik ve Estetik Özelliklerin Kullanımı**

Teknik ayrıntıların adım adım çözümlenmesiyle tutkunun dozunun artışı ve evcil olandan uzaklaşma filmde daha vurgulu bir anlatımla yer almaktadır. Film ve roman arasındaki temel farklardan biri, filmin romanın özündeki ahlaki boyutun yerine -özellikle canlandırma bölümlerinde- dozu artan aksiyonu öne çıkaran kurgusudur (Erus, 2005: 77).

Frankenstein kırdı galvanizasyonla ilgili bir deneyine Elizabeth, Willie ve Justine'i de dâhil ettiğinde şimşekten sağladıkları elektriği kendi vücutları üzerinden geçirirler. Frankenstein Elizabeth'e nasıl hissettiğini sorar. O da "Canlı!"(3) der. Parmaklarını birbirlerine doğru yaklaştırmaları yakın çekimde verilir. Böylelikle Vinci'nin "Yaratılış"ına bir gönderme yapılır. Sahne Frankenstein'ın tanrısal olana öykünmesine dair önemli bir vurgu içerir.

Senaryoda Victor'la Elizabeth'in nikâh yüzükleri yerine geçecek, William'ın katledilmesinden Justine'in sorumlu tutulmasına neden olacak madalyonla ilgili filmde yer almayan bir ayrıntı vardır. Madalyon içindeki Victor'un yağlıboya portresi Waldman tarafından yapılmıştır. Senaryo felaketler zincirinde Waldman'ın rolünü filmde ve romanda olmayan bir ayrıntıda vurgulamıştır (Darabont ve ark., 1993: 36).

Filmin afişlerinde de gördüğümüz yaratığın kolları iki yana düşmüş vaziyette yukarı yükseldiği sahne, İsa'nın göğe yükselişini çağırıştır. Senaryoda da detaylı olarak yaratım esnasında kullanılan düzenele verilmek istenen görsel etki bir cinsel birleşme biçimindedir. Buradaki tanımlamada yaratığın içine yatırıldığı metal küvet ve dev cam tüpün içinden akıp giden elektrikli yılan balıkları bu durumu temsil eden görsel örneklerdir (Darabont ve ark., 1993: 50).

Filmde ormandaki kulübede yaşayan aile, kim olduğunu bilmedikleri yabancıya teşekkür için kapılarının önüne bir hediye koyarlar. Romanda yaratık bu hediyeye melek biçiminde bir kardan adam yaparak karşılık verir ve aile sabah bu kardan adamı bahçede bulur. Filmde gülen yüzüyle kardan adamı bir alacaklının kulübede tek başına olan yaşlı adamı tartaklaması esnasında geri planda görürüz. Yaratık, yaşlı adama yardım etmek için davrandığında kardan adamın gülen başı yerinde değildir. İlk bakışta devamlılık hatasıymış gibi duran bu ayrıntı, filmin yapım özellikleri dikkate alındığında çok düşük bir ihtimal olarak kalmaktadır. Burada bir bakıma

romanda kendisiyle özdeşleştirdiği kardan adamın ruh haline gönderme yapılmıştır. Bir melek suretinde yapılmışken öfke ve intikam bir anda bu iyilik ifadesini silip yok etmiştir.

Victor Elizabeth'i dirilttikten sonra onunla dans ettiği bölümde filmin birçok yerinde ve özellikle Elizabeth ve Victor'ın balo salonunda vals yaparken duyduğumuz müziği duyarız. Senaryoda rafta formaldehit kavanozu içinde Justine'in kafası durmaktadır. Tıpkı geçmişteki vals dersleri esnasındaki gibi iç geçirerek iki sevgiliyi izler gibidir (Darabont ve ark. 1993: 108). Filmde yer alsaydı oldukça çarpıcı olabilecek bu bölümün yerine Victor Elizabeth'i hazırlarken sadece kısa bir planda yerde Justine'in kesik başını görürüz.

Görsel açıdan gotik unsurlar, Whale'in uyarlamasına göre Branagh'ta oldukça geri planda kalmıştır. Evin tekinsizliği daha çok ensest teması etrafında verilirken, Elizabeth'in yeniden canlandırıldığı kısım dışında evin güçlü bir gotik görseleliğe sahip olduğunu söyleyemeyiz.

*“1818'e gelindiğinde Gotik Kurgu'nun modası geçmeye yüz tutmuş, iyice eski ve kitabı kalmaya başlamıştı. Mary Shelley, eserinde gotiği karakterize eden perili şatolara ve tarihi mahzenlere başvurmamıştır; Frankenstein'da, esrarengiz keşiflere ve korkunç hayaletlere rastlamayız”* (Lyons, Shelly 2004 içinde: xxxiv-xxxv).

Elizabeth'in diriltilmesinden sonra yaratık ve Frankenstein arasında Elizabeth'in mülkiyeti üzerine bir çekişme yaşanır. Elizabeth ikisinin de elinden kurtularak soran gözler ve işaretlerle zavallı bedenini gösterir. Yüzünde kendisini diriltten Victor'a karşı derin bir hınç ifadesiyle kendini ateşe verir. Evin koridorlarında koşarak ilerken abartılı bir biçimde bedeninden sıçrayan alevlerin tüm eve bir patlama şeklinde yayıldığını görürüz. Daha önce yaratığın intikam yemini ederek ateşe verdiği kulübe örneğinde olduğu gibi, önemli gotik edebiyat örneklerinden Edgar Allen Poe'nun *The Fall of the House of Usher* isimli eserindeki evin yok oluşunu çağrıştıran bir biçimde Frankenstein'ın evi alevler içinde kalır. Poe'nun eserindeki “ensestin felaketle sonuçlanması” teması filmde böylelikle iki kez daha karşımıza çıkmış olur. Aynı zamanda erkeğin bilinçdışında en derin korkularının kaynağı olarak yer alan kadın bedeni ve onun tekinsiz bir temsili olan ev böylelikle ortadan kaldırılmıştır.

### **Karakterlerin Temsil Özellikleri**

Mary Shelley'nin, annesinin doğumdan kısa bir süre sonra ölmesiyle, yaratma eyleminin ardından tek bir figür ebeveyn görevini devralmıştır. Oldukça acıklı olan bir başka durum ise Mary Shelley'nin aslında sadece

kendisine ait bir ismi olmamasıdır. Mary WollstonecraftGodwin ismini taşır. Annesi gittiğinde ardında isimsiz bir evlat bırakmıştır (Allen, 1995: 74). Böylelikle Mary Shelley eserindeki yaratıkla, eserine çirkin ‘evladım’ diyerek Frankenstein’la ve eserin bütün halinde tüm varlığıyla özdeşlik kurmaktadır. Shelley’nin romanındaki bilimin kontrolsüz kullanımı, romantik ve eril bencillik, erkeğin tanrı ve kadına özgü olanı gerçekleştirme hevesinin sonuçları, ölümsüzlük uğruna gerçek cinsel deneyim ve evcil olan mutluluğun ertelenmesi, isminin anlamına ironik biçimde karşıt gelişen bir kadere sahip olan Victor’un kişiliğinde verilmiştir.

Branagh’ın filmi yapılan ilk uyarlama olmaması sebebiyle, ister istemez romana ya da Whale’in 1931 tarihli *Frankenstein* filmine dair bazı çağrışımları içermekte, bazen de onlara muhalefet eden bir duruş sergilemektedir. Filmde karşımıza çıkan ‘evlenme teklif edebilen Elizabeth’, ve ‘De Niro burada!’ diyen bakışlar -BorisKarloff’un canlandığı yaratık makyajın kullanım biçimiyle oyuncunun kimliğine dair izleri önemli ölçüde ortadan kaldırmıştır. Bu yaratık, Robert De Niro’ya özgü mimiklerin korunduğu ve ‘yaratık’tan çok insana özgü nitelikleri olan bir temsilin örneğidir-, elindeki çiçekle bizi bir an Whale’in su kenarındaki masum yaratığına götüren sahne, filmin postmodern bir yorumuna dair açık bırakılmış bir parantezdir.

Filmde de romanda olduğu gibi özne konumunda bir kadın kahramana rastlanmamaktadır (Kadioğlu, 2006: 29). Romanında Mary Shelley kendi sesini bile okuyucudan saklamıştır. Walton’un mektuplarındaki ve günlüğündeki metin içinde verilen öykü, yazarı okuyucudan uzaklaştırmıştır (Lyons, Shelly 2004 içinde: xxix). Yönetmen filmin jeneriğinde bu durumu nötralize edecek bir biçimde birazdan dehşete kapılacağımız bir öykü anlatılacağını MarryShelly’nin sesinden duyurur.

Romanda ve filmde yer almasa da senaryoda, inandığı bir davada yalnız kalan bir hükümdarı ve Eisenstein’in filmi hatırlatan bir isimlendirme yer alır. Kaptan Walton’un gemisinin adı senaryo boyunca “Alexander Nevsky”dir (Darabont ve ark., 1993: 1). Filmde Frankenstein çalışmalarında yalnızken Walton -gemisindeki denizcilerle zaman zaman ters düşse de- ancak bir ekip halinde yoluna devam edebilmektedir. İki de ölümsüzlük ve güç peşindedir; ancak peşinden koştuğu dava Frankenstein’ı yok ederken, Walton hayatta kalmayı başaracaktır (O’Flinn, 2002: 107).

Romanda ölümüne bir hırsa sahip olduğuna dair güçlü bir iz bulamasak da, filmin ilk dakikalarında -Walton’un denizcilerinden biriyle yaptıkları tartışmayı, planlandığı gibi Kuzey’e ilerleyeceklerini belirten bir cümleyle sona erdirmesinden- kararlı duruşunun ilk ipuçlarını alırız. Romanda Walton ve Frankenstein’ın karşılaşmaları nezaket kuralları çerçevesinde gelişir.

Filmde aralarında kısa süren bir iktidar mücadelesi ve şiddet varken romanda ve senaryoda böyle bir şey yoktur. Filmde aralarında geçen diyalogda Frankenstein “Çılgınlığımı paylaşıyor musun?”(4) diye sorar. Bu soru ikisinin de hayata karşı paralel giden bir yaklaşımlarının olduğunu göstermektedir.

Günlüğü Victor’ın en yakın arkadaşı ve sırdaşıdır. Zaman zaman ona içli bir şekilde dert yanar. Kimsenin onu anlamadığından bahseder. Ama aslında kendisi hiçbir zaman çevresindeki insanları anlama çabası göstermez. Amacına ulaşmak için onları birer materyal olarak değerlendirir. Babasının dileğinin aksine günlüğün sayfaları acı ve utancın belgeleri haline gelecek ve yaratığın eline geçtiğinde Frankenstein’ın acılarını artırmada ona yol gösterecektir.

Victor, Henry ve Waldman birlikte yedikleri son yemekte “Ölümü aldatıp yaşam yaratabiliriz”(5) der, Henry’nin Tanrı’nın tek olduğunu söylemesi üzerine tanrıyı konu dışı tutmasını ister. Çalışmalarındaki motivasyonunun önemli bir kısmı Tanrı’yı bir rakip olarak görmesinden kaynaklanmaktadır.

Şehirdeki kolera salgına karşı halkın aşılınması gerekmektedir. Aşılama çalışmaları esnasında Waldman öldürülür. Katil darağacına çıktığında romanda yer almayan bir konuşma yapar: “Kötüsünüz! Ölmeyi hak eden sizsiniz. Tanrı sizi cezalandıracak”(6) der. Bu kehaneti gerçekleştirecektir. Victor tanrıya meydan okuyacak ve insan imal etme çalışmalarına başlayacaktır. Romanda ise Waldman yaşamaya devam eder, Victor’ın çalışmalarının anatomiye kaymasıyla deneylerinin başlaması filmde olduğu gibi hocasının dramatik ölümüyle değil düşünsel bir gelişim sürecinin sonucu şeklinde verilir. Filmde değer verilen birinin kaybının taze acısı güçlü bir motivasyon yaratır.

*“Yaşam ve ölüm bana varlığı çevreleyen kusursuz sınırlar olarak görünüyordu, önce onu delip geçecek, sonra da içinde bulunduğumuz karanlık dünyayı bir ışık seline boğacaktım. Yeni bir canlı türü beni yaratıcıları olarak kutsayacak, birçok mutlu ve mükemmel yaratık varlıklarını bana borçlu olacaktı. Hiçbir baba evlatlarının şükranını benim onlarinkini hak ettiğim gibi hak edemezdi” (Shelly, 2004: 54).*

Victor katilin bedenini darağacından çalar, koleradan ölmüş insanların bedeninden gerekenleri kesip alır. Hocası Waldman’ın mezarını açarak yarattığı için en kaliteli beyni(7) de alarak çalışmalarına koyulur. Oysa Whale’in filminde beyin olarak bir suçlunun tercih edilmiştir. Böylelikle yaşananlar mantıklı bir zemine oturtulmuştur. Burada filmin ilerleyen sahnelerinde kötülük dolu işleri gerçekleştirecek yaratığın beyninin en üst

kalitede olması dikkate değerdir. İnsanda iyi olanla kötü olan arasındaki sınırın belirsizliği bir kez daha karşımıza çıkmıştır. Victor çalışmalarını yürütürken son derece soğukkanlıdır. İnsan bedenlerine projesinde kullandığı hammaddeler olarak bakar.

Filmde, Waldman sağlığında başarısız olan deneylerine dair notların olduğu günlüğü Victor'ın görmesine izin vermez. Victor hocasının ölümünden hemen sonra gizlice onun mekânına girer ve günlüğünü ele geçirir. Burada Victor'ın kendisi dışındakilerin mahremiyetlerine olan kayıtsızlığının bir örneğini görmekteyiz. Senaryoda ise doğal bir şekilde kendisini hizmetçinin karşılaşmasıyla içeri girerek önce tamamlanan madalyonu daha sonra notları alır.

Senaryoda Victor'ı ziyarete gitmeye karar veren Elizabeth'i Justine kolera tehlikesiyle ilgili olarak uyarırken - ki romanda da Justine'in kıskançlığıyla alakalı ayrıntılar var - filmde ümitsiz görünen Elizabeth'i gitmeye ikna eden Justine olur. Elizabeth Victor'ı ziyarete geldiğinde perişan halini görerek kendisinden daha önemli olduğunu anladığı çalışmalarıyla Victor'u baş başa bırakıp acı içinde geri döner.

Filmde Victor yarattığı dirilttiğinde onu ayağa kaldırmak için uğraştığı sahnede oluşan manzara senaryoda Michelangelo'nunPieta heykeli olarak tanımlanmıştır (Darabont ve ark., 1993: 46). Teninin altından damarlarının gözükmesi romanda da yer alan bir ayrıntıdır ancak fiziksel görünümünün romandaki diğer tanımlamalarla pek bir ilgisi yoktur. Ancak her ikisi de amaçlanan iyi ve güzel kavramının çok uzağındadırlar. Daha sonra Victor yarattığı zincirlere astığında yanlışlıkla kayıp düşerken yarattığın takıldığı düzenek yukarı çıkmaya başlar, bu esnada yarattığın başına bir ağırlık çarpar. Yaratık yüksekte hareketsiz vaziyette asılı kalır. Victor dehşete kapılmış bir vaziyette "Ne yaptım ben?"(8) der. Senaryoda paniğe kapılıp çekiçle yarattığın kafasına vurduktan sonra bu sözleri sarf eder (Darabont ve ark., 1993: 52).

Başlangıçta yarattığın doğasındaki iyiliği belirten ayrıntılar senaryoda, romanda ve filmde farklı bir biçimde yer alır. Romanda boğulmaktayken kurtarmaya çalıştığı, Whale'in filmde çiçek gibi yüzün diye suya attığı, ancak yüzemeyince çaresizce ne yapacağını bilemediği küçük kızla ilgili bölümün yerine senaryoda -filmde yer almayan- bir yavru geyiğin kurtarılmaya çalışılması eklenmiştir (Darabont ve ark., 1993: 59). Bu ayrıntılar yarattığın başlangıçtaki masumiyetinin temsilini örneklendirmektedir.

Elizabeth Willie'nin cesedini bulduğunda evvelce bahsedilen Pieta göndermesini daha belirgin bir biçimde William'ın cesedini kucağında tutan Elizabeth'te görürüz.(9) Giysisi, William'la arasındaki bedensel oran gibi

birçok ayrıntı Michelangelo'nun heykelini çağrıştırır. Heykeldeki Meryem gibi Elizabeth de film içinde zaman zaman hem anne figürünü ikame eder hem de gerçek anlamda cinsel birlikteliği yaşamaması açısından da bekâretini korur.

Romanda Victor, yaratığı dirilttikten sonra hareketsiz kalmasından dolayı öldüğünü düşünmüş ve sonrasında uykuya dalmıştır. Rüyasında Elizabeth'in annesinin cesedine dönüştüğünü gören Victor (Shelley, 2004: 60) “yaratığı nişanlısı Elizabeth'in üreme işlevini dışlayarak yaratmış, böylece onun anneliğini yok etmiştir.” (Özdemir, 2004: 27). Elizabeth son kez Victor'ı terk etmeye karar verdiğinde onun çocukça ve çaresizce yalvarışlarıyla karşılaşır. Hayatla ölüm arasındaki çizgi üzerinde Victor'dan yana bir seçim yapar ve sevgilisine sarılıp onu bir anne şefkatiyle teselli eder. Adeta yaramazlık yapmış bir çocuğun annesi tarafından affedilişini izleriz. Böylelikle elinden alınan özellik iade edilmiştir. Sonrasında Elizabeth kadının geleneksel konumuna uymayan cesur bir ifade kullanır. Victor'dan kendisiyle evlenmesini ister. Filmde, Branagh'ın oyuncuların kendi diyaloglarının bir bölümünü yazmalarına olanak tanınması sonucu Helena Bonham Carter'la birlikte ortaya çıkarılan bir konuşmadır bu. İlk önce TriStar bir kadının evlenme teklifinde bulunmasına karşı çıkar ancak son olarak bu sahnenin kalmasına karar verilir (Hruska, 1994). Böylelikle aile içi cinselliğe gönderme yapan karakter özelliklerinin yanında, o ana kadar erkeğin duruşu karşısında özne olamayan kadın karakterin erkek kimliğine büründüğünü görülür.

Justine'in asıldığı günün gecesinde yaratık Victor'ın yanına gelir. Kuzey Buz Denizi'nde buluşacaklarını söyleyip gider. Romanda ikinci cildin başına denk gelen bu bölümde randevulaşma yoktur. Ertesi gün Victor yaratıkla buluşmak üzere yola çıkmak için hazırlanır. Senaryoda detaylı biçimde üzerinde durulan çifte revolverini -1820 Model Collier- yanına alır. Yola çıkmadan önce bu işi polise bırakması söylendiğinde “Anlamazlar”(10) der. Elizabeth “Ben de anlamıyorum” dediğinde Victor kuru bir ses tonuyla “Öyleyse kabul et sadece” der. Zaten Elizabeth dâhil tüm kadınların kaderi kabul etmek üzerine kuruludur. Sadece Elizabeth diriltildiğinde kendini yakma kararı verdiği anda bu çemberi kırar.

Yaratık için bir dişi yaratılması kararı verildiğinde, romanda evden uzakta uzun bir çalışma dönemi yer alır. Victor kendi vicdanının sesini dinleyerek belli bir aşamaya gelmiş dişi yaratığı parçalara ayırarak çalışmalarına son verir (Shelley, 2004: 208). Yaratık ceza olarak çocukluk arkadaşı Henry Clerval'i öldürür. Victor'ın acısını ifade etmekte kullandığı sözler yine Prometheus'a bir gönderme olarak değerlendirilebilir: “Ben nasıl bir maddeden yapılmıştım ki, ıstırabımı bir tekerleğin dönüşü gibi sürekli yenileyen bunca sarsıntıya dayanabiliyordum?” (Shelley, 2004: 221).



Filmde Victor yaratık için yaratacağı dışıde Justine'in vücudunu kullanmak istemez. Yaratık Victor'a mağaradaki sözlerini hatırlatır. Kendisini oluşturan parçaları 'malzeme' olarak niteleyen Victor'ı köşeye sıkıştırmıştır. Victor sözünü tutmayacağını söylediğinde "Düğün gecemde olmazsan, ben seninkinde olacağım!"(11) der. Yaratık Victor'ın aksine yaratık sözünü tutar.

Romanda erkek egemen sistemin doğaya dışıl bir varlık olarak yaklaşması gündeme getirilmiştir. Victor bunu şu sözleriyle örnekler: (Özdemir, 2004: 26) "Yalnızca benim sahip olacağım bir gize erişmek kendimi adadığım umuttu... Bunun için doğanın gizli yerlerini aradım (I pursued nature to her hiding-places)." (Shelley, 1994: 32-33'ten akt. Özdemir, 2004: 26). Böylelikle Shelley kadını ve doğayı kontrolü altına almaya çalışan ataerkil sistemi eleştirmiştir (Özdemir, 2004: 26).

Romanda da ifade edildiği gibi yaratık ile Victor'un buluşması esnasında yaratık bir canavara ait olamayacak anlamlarla yüklü sözler sarf eder. Bunlardan bazıları: "Bu duyguları bana sen verdin. Ama nasıl kullanacağımı söylemedin."; "Ya benim ruhum? Ruhum var mı? Yoksa eklediğin bir parça mı?"; "Hatırladığım kadar şey öğrenmiyorum."; "Bana hayat verdin ve sonra beni ölüme terk ettin. Kimim ben?"; "İçimde hayal bile edemeyeceğin şeylerin sevgisi var. Ve inanamayacağın şeylere duyduğum hiddet. Birini tatmin edemezsem kendimi diğerine teslim edeceğim." Bu şiir gibi konuşmaların kaynağı büyük ihtimalle yaratığın okuduğu kitaplardır. Filmde yaratığın okuduğunu söylediği kitapların yaratık tarafından tam olarak nasıl ele geçirildiği net değil. Romanda aileye yardım için ormana gittiğinde bir çanta içinde *Kayıp Cennet*, *Hayat Hikâyeleri* ve *Werter'in Acıları*'nı bulur (Shelley, 2004: 154-155). Romanda yaratık böylesi etkili söz söyleme yeteneğini amaçlarını elde edebilmek için kurnazlıkla kullanan bir şahsiyette tanımlanmıştır.

### **Filmin Dramatik Yapısı ile Romandaki Anlatı Arasındaki İlişkiler**

Romanda olduğu gibi filmde de olaylar, Kuzey Buz Denizi'ndeki bir geçidi keşfetme hayalinin peşinden koşan kaptan Walton, kendini ölümü ortadan kaldırma tutkusuna adayan Victor Frankenstein ve yaratığın kendisi tarafından anlatılır. Romanda mektupların ardından gelen 1. Bölüm, Walton'un Frankenstein'in anlattıklarını yazdığı günlüğüne dayanır. Filmde bu bölüm sadeleştirilir. Kuzey Buz Denizi'ndeki karşılaşmanın ardından 1793 yılına bir geri dönüşle Cenova'daki mutlu günler verilir. Frankenstein ile annesi arasında ilginç bir diyalog geçer. Victor'ın çocukluğunda okurken ışık vermeleri için ateşböceklerini yakalamaya çalışmasından ve onları yakaladığında ölmelerinden bahsedilir. Bir bakıma bazı şeylerin 'erişilmez' kalmalarının daha iyi olduğuna dair bir mesaj vardır. Elde edildiğinde bir

hükmü kalmayan, hatta derin bir acıdan başka bir şey getirmeyen sırlar gibi... Bu durum aynı zamanda Prometheus mitine de bir gönderme içerir.

Victor'ın annesinin doğum yaparken öldüğü esnada Frankenstein'in evinin önündeki ağaca yıldırım düştüğünde yaşam ile ölüm tanrısal bir dokunuşla yer değiştirir. Burada Victor'ın ilk ciddi isyanını ve hayat amacının belirlendiğini görüyoruz. O andan itibaren ölümün kabul edilmesi gereken bir son olmaması gerektiği fikri eylemlerinin temel motivasyonu haline gelecektir. Filmde romandan farklı olarak olayların bu şekilde gelişmesi aslında Shelley'nin çocukluğunda yaşadıklarını çağırıştır. Frankenstein annesinin ölümüyle kinlendiği Tanrı'ya "yağmacı" der (Shelley, 2004: 42). Burada Mary Shelley'nin kendi yaşadıklarıyla ilgili filmde olmayan önemli bir ayrıntı ise dört yaşındayken babasının - yine önadı Mary olan biriyle - tekrar evlenmesidir. Senaryoda filme yansımayan bir bölümde annesi Victor'ı gece şimşekten korkan Elizabeth'in yanına gönderir. Elizabeth "Bize zarar vermeyeceğinden emin misin?" (Darabont, 1993: 12) diye sorar. İlerde şimşeğin sahip olduğu enerji tüm ailenin ve sevdiklerinin felaketine sebep olacaktır. Anne'nin ölümünün üzerinden üç yıl geçtikten sonra Victor annesinin mezarı başında "Asla ölmemeliydin. Kimsenin ölmesi gerekmiyor! Bunu sona erdireceğim"(12) diyerek tanrıyla oynayacağı satrançta ilk hamlesini yaparak dramatik yapıdaki en önemli kırılma noktalarından birini oluşturur.

Filmde Victor Waldman'dan çalışmalarıyla ilgili bilgi ister. Henry Waldman'ın laboratuvarının kapısını kapatırken Vinci'nin "*Study of Man*" çizimini görürüz. Bu çizim daha sonra yaratığın canlandırılma sekansında üzerine elektrik akımının verileceği yerleri belirten kırmızı noktalar eklenmiş halde tekrar karşımıza çıkacaktır.

Başarısız yaratma deneyinin ardından Victor notlarının bulunduğu günlüğünü ertesi gün ortadan kaldırmak üzere giysisinin cebine koyar. Bitap halde uykuya dalıyor. Gördüğü kâbusta hocası Krempe "Bu şeyin sana teşekkür edeceğine inanıyor musun? Kötü intikamını alacaktır. Tanrı sevdiklerini korusun!"(13) diyor. Romandaki kâbus ise daha korkunçtur. Victor Elizabeth'e sarılır. Onu öptüğünde annesinin cesedine dönüştüğünü görür, elbisesinin kıvrımlarında mezar kurtçukları dolanmaktadır (Shelley, 2004: 60).

Filmde Frankenstein yaratığı canlandırmada tamamen başarısız olduğunu düşünüp uykuya dalar. Duyduğu bir ses üzerine uyandığında yaratıkla göz göze gelir ve önce ondan kaçır. Daha sonra eline bir balta geçirerek öldürmek için yaratığın peşinden gider. Bu arada yaratık cebinde günlüğün olduğu giysiyi bulup giyerek kaçır. Günlüğün el değiştirmesi filmde bakış açısının da değiştiği noktaya denk gelmektedir. Buradan

itibaren filmde çizgisel olarak var olan bölüm, ancak yaratığın William'ı öldürdükten sonra, doğumundan itibaren başından geçenleri Victor'a anlatmasıyla okuyucuya sunar. O ana kadar yaratığın bakış açısını romanda göremiyoruz. Bu yüzden filmde yaratıkla özdeşleşmemiz daha kolay olur.

*“Korku sinemasında yaygın olarak kullanılan günlükler, genital ve genital öncesi yaşam anılarının yazılıp çizildiği kitapçıklar olarak karşımıza çıkar. Bir bakıma günlükler, psikoseksüel gelişim döneminde tutulmuş zihinsel notları dönüştürüp onları farklı bir içerikte yeniden üretirler. Bu epistemofilik durum, korku filmlerinde kitabı tıpkı kapı gibi çözümü saklayan bir arketip olmaya indirger. Bir nesne olarak kitap şeytansı güçleri temsil ederken, aynı zamanda bu kötülüğün sona ermesine yardım edecek gücü de taşır”* (Demirci, 2006: 21).

Romanda ve senaryoda (Darabont ve ark., 1993: 58) yaratığın kendi yansımasını görebilme korkusuyla ilgili bir bölüm varken bu ayna etkisi, yaratığın günlükte bahsedilenin kendisi olduğunu anladığı ana kadar ertelenmiş ve böylece bu etkinin gücü artırılmıştır. Yaratık günlük vasıtasıyla elde ettiği bilgilerden yaratıcısının kimliği ve adresini bularak Cenova'ya ulaşır. Romanda Cenova'ya gidip Willie'yi öldürmesinden önce James Whale'in de biraz farklılaştırarak filmine aldığı suda boğulan kız hikâyesi vardır. Romanda kız kendisi suya düşüyor ve yaratık onu kurtarmaya çalışır. Yanan kulübenin önünde edilen intikam yemininin ardından böylesi masum bir çabanın yer alması filmin dramatik yapısı açısından gereksiz görüldüğünden bu bölümün filme alınmadığı düşünülebilir.

Victor ve Elizabeth son derece sade bir törenle evlenip yola çıkarırken yaratık az önce öldürdüğü Victor'ın babasının penceresinden onları gözler. Senaryoda takip eden bölümde yaratığın Victor'la Elizabeth'in izini nasıl bulduğuna dair filmde yer almayan bir ayrıntı vardır. Cinayete tanık olan rahip tehdit altında gittikleri yeri söyler (Darabont ve ark., 1993: 101).

Elizabeth'in kendini yakmasının ardından filmin başlangıcına geri dönülür. Kuzey Buz Denizi'ne Walton'ın kamarasında Victor, “Bir zamanlar sevdiğim herkes benim yüzümden şimdi mezarda”(14) der. Victor ölünce Walton dışarı çıkar. Duydukları garip sesler üzerine adamlarıyla birlikte kamaraya geri döndüğünde Yaratık Frankenstein'in ölüsü başında ağlamaktadır. Walton sen kimsin diye sorduğunda “Bana isim vermemişti”(15) der. Burada MarryShelly'nin kendi isimsizliğine de bir gönderme vardır. Ağlamasının sebebi sorulduğunda ise Frankenstein'in babası olduğunu söyler.

Frankenstein için tören düzenlenir. Walton İncil'den dokunaklı bir metin okur. Frankenstein'ın cesedi ateşe verilmek üzereyken buz kırılır ve cesedin bulunduğu parça ayrılır. Yaşanan karmaşada yaratık meşaleyi alarak cesedin bulunduğu buz parçasının üzerine çıkarak kendisiyle birlikte babasını ateşe verir. Yaratık kendisine gösterilmeyen şefkati babasına gösterecek, onu göğsüne yaslayıp onunla bir bütün olduğu alevlerin ortasında kaybolacaktır. Olanları uzaktan izleyen Walton'a nereye gidileceği sorulduğunda Frankenstein'la aynı kaderi paylaşmayacağını anlarız. Şahit olduğu olaylar onu davasından dönecek kadar etkilemiştir. Ölümsüzlüğü yakalamak için içinde bulunulan zamanın sunduğu mutluluk fırsatını geri çevirmeyecek, romanda kardeşine yazdığı mektupta da belirttiği gibi kendisi ve beraberindekiler için en doğru kararı verecek, o anda gereken şeyin bir yuvanın sıcaklığı olduğuna hükmedecektir. Romanda daha önce zaten verilmiş olan eve dönüş kararı filmde dramatik yapının sonundaki ikinci çözüm noktası olarak son sözleri oluşturur.

## Sonuç

Çalışmada romanı yazan Mary Shelley'nin hangi duygusal ve düşünsel şartlar altında eserini yaratmış olabileceği üzerinde durulmaya çalışılmıştır. Shelley tanıma fırsatı bulamadığı feminist bir yazar olan annesi ile romanını ithaf ettiği babasının eserlerinin yanında, döneminin düşünce ve sanat ikliminden yoğun biçimde faydalanma imkânı bulmuştur. Eserinde sadece babanın varlığında yetişmenin ruh haliyle, üç çocuğunun ölümü, doğum ve insanın fiziksel ve ruhsal dönüşümünün izleri görülür.

Bilimin insanın yaratılış süreci üzerindeki müdahale kapasitesinin arttığı günümüze yakın bir tarihte çekilen Branagh'ın filmi, Shelly'nin romanının ruhundaki birçok kavramı yansıtmaktadır. Film zaman zaman romanla bire bir gitmese de, hatta Elizabeth'in katlinden sonra filme tamamen farklı bir bölüm eklendiği halde, bu kavramların -bu bölüm de dâhil olmak üzere- önemli ölçüde korunduğu düşünülmektedir. Ancak özellikle Frankenstein'ın kendi eylemine karşı ahlaki duruşu romandakine göre çok daha geri planda kalmıştır.

Filmde gerek Yaratık'ın, gerekse Frankenstein'ın kişiliklerinde insan ruhunun karanlık ve aydınlık yönleri etkili bir biçimde verilmiştir. Romanın özündeki Tanrı'nın evren üzerindeki kontrolüne dair sorgulama filme de yansımıştır. Genel olarak bu sorgulamanın ve Tanrı'ya isyanın neticesinde ortaya çıkan yaratım sürecinin bilimsel arka planı filmde romana göre daha detaylı işlenmiştir.

Öykünün kimin bakış açısına göre anlatılacağı, dramatik yapıdaki kırılma noktalarını da inşa etmede en etkili unsurlardan biridir. Filmde bakış

açısının belirlenmesinde Victor Frankenstein'ın günlüğü önemli bir rol oynamaktadır. Frankenstein'ın eğitim için evden ayrılması şerefine verilen baloda babası, annesinin asil bir hayatın erdemleriyle doldurulmak üzere kendisine verilmesini istediği günlüğü takdim eder. Romanda bu bölüm yer almamaktadır. Ancak filmde de romanda da olay örgüsündeki nedenselliği kurmada günlük önemli bir öge olarak yer almıştır. Victor'ın, günlüğü ileride bilimsel çalışmaları bir felakete dönüştüğü -içindekilerle birlikte yok edilmesine karar verdiği- ana kadar yanından ayırmamış olması filmin anlatısına önemli bir katkı sağlamıştır.

Yaratığın Elizabeth'i öldürmesinden sonra filme, romanda olmayan bir bölüm eklenmiştir. Kadının arzulandığı ölçüde felaketlerin de simgesi olması ve erkek egemen dünyayı tehdit etmesi, gerek Shelly'nin romancılığında gerekse filmin genel anlatısında önemli bir rol oynamaktadır. Frankenstein Tanrı'nın esirgemesinden mahrum bırakılmışlığı kadına karşı takındığı tavırla, dışı olana yüklediği kabullenme göreviyle bertaraf etmeye çalışır. Onda Tanrı'da imrendiği yaratma eyleminin benzeri doğum yapabilme yeteneğini kıskanır. Onu (Elizabeth'i ve onun kimliğinde doğayı ve tanrısal gücü taşıyan 'kadın' imgesini) dize getirip kendine tabi bir kula dönüştürmeyi ister. Dostu Henry Clerval ona engel olmaya çalışır. Aralarında ilginç bir diyalog geçer. Victor babasının da aynı şekilde davranacağını söylediğinde Henry babasının öldüğünü söyler. Victor "Kaybedecek bir şey kalmadı o zaman." der, Henry ise "Ruhundan başka hiçbir şey."(16) diyerek Frankenstein ile Goethe'in Faust'u arasında bir ilgi kurar. Victor Elizabeth'i dirilttiğinde onu sadece kendisine ait bir yaratık olarak kendi ismiyle kutsar. Filmdeki bu bölüm romanda Victor karakterinde net olarak gözlemlenmesek de Mary Shelley'nin bütünsel mesajıyla tutarlı tarafları olan bir bölümdür. Ancak romandaki Victor filmdeki aksine karısını yeniden diriltmeyi asla denemez, aynı hatayı tekrarlamayacak vicdani kaygılar taşımaktadır. Filmdeki Frankenstein için yaratma eyleminin ahlaki boyutu daha geri plandadır. O içinde bulunduğu anın gerektirdiği bir çözüm olarak, rahatlıkla harekete geçip Justine'in bedeninden parçaları da kullanarak karısını diriltir. Oysa yaratığın alaylı biçimde sadece malzeme olduğunu hatırlattığı parçaları önce kullanmak istememişti. Kendisi söz konusu olduğunda ise bu durum önemini yitirmiştir. "Yaratığın kendisine eş olarak yaratıcısının karısını, yani bir bakıma annesini istemesi ise oedipus kompleksinin kitapta olmayan bir yansımasıdır" (Erus, 2005: 77).

Filmde Frankenstein'ın evi, karakterin bilim hırsının yanında, felaketin habercisi olabilecek ensest temasını da cisimleştirmekte, bu yönüyle tekinsizliğe dair önemli bir rolü üstlenmektedir. Ruh olmayan bir varlığın öngörülemez eylemleri de tekinsizliği güçlendiren unsurlardan biri olarak dikkate alınmıştır. Bu varlık, gerçek ve doğal olan deneyimlerin yerine

bastırılmış isteklerin bir sembolü olarak hem romanda hem de filmde yerini almaktadır.

## SONNOTLAR

- (1)Bkz. (Branagh 1994: 59:00).
- (2) Bkz. (Branagh 1994: 21:22).
- (3) Bkz. (Branagh 1994: 15:00).
- (4) Bkz. (Branagh 1994: 06:16).
- (5) Bkz. (Branagh 1994: 29:46).
- (6) Bkz. (Branagh 1994: 32:30).
- (7) Filmde belli değil, ancak senaryodan (Darabont ve ark. 1993: 97) anlaşıldığına göre asılmayla beyin kökü zarar görüyor. Ellerle ayaklar daha çabuk bozulduğundan tazeleriyle değiştirilmeleri gerekiyor.
- (8) Bkz. (Branagh 1994: 46:58).
- (9) Michelangelo'nun bu heykeli çarmıha gerildikten sonra Meryem'in kollarındaki İsa'yı tasvir eder. Rönesans'ın klasik uyum, güzellik ve acıyı sükûnetle karşılamayı temsil eder. 1499'da tamamlanmıştır ve 18. yüzyılda Roma'daki St. Peter Bazilikası'na taşınmıştır.
- (10) Bkz. (Branagh 1994: 01:18:35).
- (11)Bkz. (Branagh 1994: 01:28:24).
- (12) Bkz. (Branagh 1994: 12:19).
- (13) Bkz. (Branagh 1994: 49:22).
- (14)Bkz. (Branagh 1994: 01:45:50).
- (15) Bkz. (Branagh 1994: 01:48:52).
- (16) Bkz. (Branagh 1994: 01:37:38).

## KAYNAKÇA

- Abisel, N. (1995). Popüler Sinema ve Türler. İstanbul: Alan Yay..
- Allen, R. (1995). "Reading Frankenstein." The Realist Novel. Dennis Walder (ed.) içinde. New York: Routledge, 61-96.
- Arpaç, O. (1997). "Korku Sinemasına Bir Bakış Denemesi." Antrakt Aylık Sinema Dergisi (Şubat). İstanbul: Leya Yayıncılık.
- Bak, C. (2002). Aksak Sekans. İstanbul: Cem Bak Yapım.
- Branagh, K. (1994). Mary Shelley's Frankenstein. TriStar Pictures.
- Çetin, Z. (1999). Bir Anlatı Formu Olan Romanın Sinemaya Uyarlanması, Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sos. Bil. Enst..
- Çetin Erus, Z. (2005). Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar. İstanbul: Es Yay..
- Darabont, F. ve ark. (1993). Mary Shelley's Frankenstein. 2<sup>nd</sup> Revised Draft. <http://www.movie-page.com/scripts/Frankenstein.htm>. Erişim tarihi: 20 Ocak 2012.
- Demir, M. (2001). Modern Toplum ve Korku Sineması. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demirci, T. T. (2006). Korku Sinemasının Psikanalizi. İstanbul: Es Yay..
- Dorsay, A. (1999). Yüz Yılın Yüz Filmi, İstanbul: Remzi Kitabevi Yay..
- Evans, W. (1998). "Canavar Filmleri: Cinsel Bir Teori." Y. Gürhan Topçu (çev.). 25. Kare (23): 72-76.
- Hayward, S. (2000). Cinema Studies: Key Concepts. Florence, KY, USA: Routledge. <http://site.ebrary.com/lib/ticaret/Doc?id=5001587&ppg=130>. Erişim tarihi: 31 Aralık 2012.
- Hruska, B. (1994). It's Alive!, San Francisco Chronicle. <http://www.branaghcompendium.com/artic-sfchron94.htm>. Erişim tarihi: 20 Aralık 2012.
- Kadioğlu, A. (2006). Zaman Lekesi, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay.,
- Katz, E. (2001). The Macmillan Film Encyclopedia, Londra: Macmillan Publishers.

- Lyons, P. (2004). “Giriş.” Shelley, M.. Frankenstein içinde. Elif Özsayar (çev.). İstanbul: Arion Yay..
- O’Flinn, P. (2002). “Production and Reproduction, the Case of Frankenstein.” Horror, the Film Reader. Mark Jancovich (ed.) içinde. New York: Routledge. 105-114.
- Onaran, A. Ş. (1986). Sinemaya Giriş. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Oskay, Ü. (1994). Çağdaş Fantazy Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması. İstanbul: Der Yayınları.
- Özdemir, E. (2004). Frankenstein’ın Yazarı Mary Shelley’nin Romancılığı. İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yay..
- Özkaracalar, K. (2005). Gotik. İstanbul: L&M Yay..
- Özgüç, A. (2005). Türlerle Türk Sineması. İstanbul: Dünya Yayıncılık.
- Özön, N. (1984). 100 Soruda Sinema Sanatı. İstanbul: Gerçek Yay..
- Praz, M. (1968). “Introductory Essay.” Walpole, H., Beckford, W. ve Shelley, M. Three Gothic Novels: TheCastle of Otranto, Vathek, Frankenstein, Midlesex-İngiltere: Penguin Books. 7-34.
- Roloff, B. ve G. Seeßlen (1995). Ütopik Sinema. Veysel Atayman (çev.). İstanbul: Alan Yay..
- Shelley, M. (2004). Frankenstein. Elif Özsayar (çev.). İstanbul: Arion Yay..
- Urgan, M. (1991). İngiliz Edebiyatı Tarihi Cilt III. İstanbul: Altın Kitaplar.
- Wollen, P. (2004). Sinemada Göstergeler ve Anlam. Zafer Aracagök, Bülent Doğan (çev.). İstanbul: Metis Yay..