

**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**Aylin GENÇTÜRK**

**DEZAVANTAJLI GRUPLARIN SİNEMADAKİ TEMSİLLERİNDE DEĞİŞİM:  
EN POPÜLER YENİDEN YAPILMIŞ AMERİKAN FİLMLEİ ÜZERİNDEN  
KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ**

**Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Antalya, 2016**

**AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**Aylin GENÇTÜRK**

**DEZAVANTAJLI GRUPLARIN SİNEMADAKİ TEMSİLLERİNDE DEĞİŞİM:  
EN POPÜLER YENİDEN YAPILMIŞ AMERİKAN FİLMLERİ ÜZERİNDEN  
KARŞILAŞTIRMALI BİR ANALİZ**

**Danışman**

**Prof. Dr. Nurdan AKINER**

**Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Antalya, 2016**

Akdeniz Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne,

Aylin GENÇTÜRK'ün bu çalışması jürimiz tarafından Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Programı tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Prof. Dr. Bilal ARIK (İmza)

Üye (Danışmanı) : Prof. Dr. Nurdan AKINER (İmza)

Üye : Yrd. Doç. Dr. Abdülkadir GÖLCÜ (İmza)

Tez Başlığı : Dezavantajlı Grupların Sinemadaki Temsillerinde Değişim: En Popüler Yeniden Yapılmış Amerikan Filmleri Üzerinden Karşılaştırmalı Bir Analiz

Onay: Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Tez Savunma Tarihi : 22/01/2016

Mezuniyet Tarihi : 22/01/2016

Prof. Dr. Zekeriya KARADAVUT  
Müdür

## İÇİNDEKİLER

TABLolar LİSTESİ.....	i
GÖRSELLER LİSTESİ.....	ii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	iii
ÖZET.....	iv
SUMMARY.....	v
ÖNSÖZ.....	vi
GİRİŞ.....	1

### BİRİNCİ BÖLÜM

#### MEDYA VE ÇEŞİTLİLİK BAĞLAMINDA SİNEMADA TEMSİL

1.1. Sinema Temsil İlişkisi.....	4
1.1.1. Temsilin Tanımı.....	4
1.1.2. Kültür Bağlamında Temsil Kavramı.....	5
1.1.3. Temsilde Dil, Anlam ve Yeniden Üretim Süreci.....	5
1.2. Güç, Hegemonya, İdeoloji İlişkisi ve Temsil.....	6
1.2.1. Öteki'nin Medyada Temsili ve Yeniden Üretimi.....	6
1.2.2. Filmlerde Temsil ve Temsil Örnekleri.....	7
1.3. Medya ve Çeşitlilik Bağlamında Dezavantajlı Gruplar.....	8
1.3.1. Medyada Çeşitlilik Kavramı.....	9
1.3.2. Film-Temsil İlişkisi: Dezavantajlı Grupların Temsili ve Stereotipler.....	9

### İKİNCİ BÖLÜM

#### TEZİN ŞEKLİ VE KAPSAMI

2.1. Metin Tipi, Dezavantajlı Gruplar, Metin Seçim Yöntemi ve Metinler.....	10
2.2. Metodoloji ve Yöntem.....	12
2.3. İzlenimlerin/Analizin Kaydedilişi ve Bilgilerin/Bulguların Kodlanması.....	13

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

#### FİMLERİN ANALİZİ

3.1. The Hunchback of Notre Dame (Notre Dame'ın Kamburu: 1923, 1939, 1996, 1997).....	14
3.1.1. Temsil İncelemesi.....	16
3.1.1.1. Bedensel Fark.....	16
3.1.1.1.1. Doğuştan Fark.....	16

3.1.1.1.2. Sonradan Edinilmiş Fark .....	19
3.1.1.2. Irksal Fark.....	19
3.1.1.3. İkili Karşıtlıklar .....	21
3.1.1.4. İlişki Nitelikleri .....	21
3.1.1.5. Huchkin'in Metin-Düzeyi Konseptleri.....	25
3.1.2. Sektör İncelemesi .....	28
3.2. The Phantom of the Opera (Operadaki Hayalet: 1925, 1943, 1983, 1989, 1990).....	29
3.2.1. Temsil İncelemesi.....	32
3.2.1.1. Bedensel Fark .....	32
3.2.1.1.1. Doğuştan Fark .....	35
3.2.1.1.2. Sonradan Edinilmiş Fark .....	37
3.2.1.2. Irksal Fark.....	39
3.2.1.3. İkili Karşıtlıklar .....	40
3.2.1.4. İlişki Nitelikleri .....	40
3.2.1.5. Huchkin'in Metin-Düzeyi Konseptleri.....	43
3.2.2. Sektör İncelemesi .....	46
3.3. King Kong (1933, 1976, 2005).....	46
3.3.1. Temsil İncelemesi.....	48
3.3.1.1. Bedensel Fark .....	48
3.3.1.2. Irksal Fark.....	48
3.3.1.3. İkili Karşıtlıklar .....	54
3.3.1.4. İlişki Nitelikleri .....	55
3.3.1.5. Huchkin'in Metin-Düzeyi Konseptleri.....	55
3.3.2. Sektör İncelemesi .....	58
3.4. Willy Wonka/Charlie and the Chocolate Factory (Çikolata Fabrikası: 1971, 2005) .....	59
3.4.1. Temsil İncelemesi.....	60
3.4.1.1. Bedensel Fark .....	60
3.4.1.1.1. Doğuştan Fark .....	60
3.4.1.1.2. Sonradan Edinilmiş Fark .....	63
3.4.1.2. Irksal Fark.....	63
3.4.1.3. İkili Karşıtlıklar .....	71
3.4.1.4. İlişki Nitelikleri .....	71
3.4.1.5. Huchkin'in Metin-Düzeyi Konseptleri.....	74
3.4.2. Sektör İncelemesi .....	76

3.5. Snow White (Pamuk Prenses: 1916, 1937, 1987, 1997, 2001, 2012, 2012) .....	77
3.5.1. Temsil İncelemesi.....	79
3.5.1.1. Bedensel Fark .....	79
3.5.1.1.1. Doğuştan Fark .....	79
3.5.1.1.2. Sonradan Edinilmiş Fark .....	85
3.5.1.2. Irksal Fark.....	85
3.5.1.3. İkili Karşıtlıklar .....	90
3.5.1.4. İlişki Nitelikleri .....	94
3.5.1.5. Huchkin'in Metin-Düzeyi Konseptleri.....	95
3.5.2. Sektör İncelemesi .....	98
3.6. Bulgular .....	99
<b>SONUÇ .....</b>	<b>114</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>117</b>
<b>EK 1 - Temsillerdeki Değişim.....</b>	<b>124</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ .....</b>	<b>125</b>

**TABLolar LİSTESİ**

Tablo 3.1. Quasimodo'nun Versiyonları.....	17
Tablo 3.2. Esmeralda'nın Versiyonları.....	18
Tablo 3.3. Operadaki Hayalet'in Versiyonları.....	33
Tablo 3.4. Irkların Temsilleri.....	49
Tablo 3.5. Kong'un Versiyonları.....	51
Tablo 3.6. Yerlilerin Versiyonları.....	52
Tablo 3.7. Diğer Irkların Versiyonları.....	54
Tablo 3.8. Oompa Loompa Versiyonları.....	62
Tablo 3.9. Cücelerin Versiyonları.....	83
Tablo 3.10. Snow White'ta Renk Karşıtlığı (1916).....	90
Tablo 3.11. Snow White'ta Renk Karşıtlığı (1937).....	90
Tablo 3.12. Snow White'ta Renk Karşıtlığı (1987).....	91
Tablo 3.13. Snow White'ta Renk Karşıtlığı (1997).....	91
Tablo 3.14. Snow White'ta Renk Karşıtlığı (2001).....	92
Tablo 3.15. Snow White'ta Renk Karşıtlığı (2012 M).....	92
Tablo 3.16. Snow White'ta Renk Karşıtlığı (2012 H).....	92
Tablo 3.17. Gruplar ve Filmler.....	110
Tablo 3.18. Gruplar ve Filmler.....	110

## GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 3.1. Kameranın Quasimodo'ya Genel Bakışı (1997).....	24
Görsel 3.2. Kameranın Quasimodo'ya Bakışı (1997).....	24
Görsel 3.3. Kameranın Frollo'ya Bakışı (1997).....	24
Görsel 3.4. Esmeralda'nın Quasimodo'ya Son Bakışı (1939).....	27
Görsel 3.5. Hayalet (1925).....	35
Görsel 3.6. Hayalet (1990).....	35
Görsel 3.7. Şeytan Cüce (1989).....	36
Görsel 3.8. Hayalet (1943).....	38
Görsel 3.9. Hayalet (1983).....	38
Görsel 3.10. Hayalet (1989).....	38
Görsel 3.11. Heykellerin Bakışları ve Heykellere Bakış (1983).....	43
Görsel 3.12. Heykellere Bakış (1990).....	44
Görsel 3.13. Dudak Resmedilişi (1933).....	49
Görsel 3.14. Alman'ın Versiyonları (1971, 2005).....	65
Görsel 3.15. Augustus, Annesi ve Domuz Yansımaları (2005).....	67
Görsel 3.16. Augustus, Annesi ve Domuz Yansımaları (2005).....	67
Görsel 3.17. Oompa Loompa Çizimleri (1964, 1967, 1973, 1973, 2001).....	70
Görsel 3.18. Filmlerde Oompa Loompalar (1971, 2005).....	70
Görsel 3.19. Wonka'nın Talimat Verişi (2005).....	73
Görsel 3.20. Hikâyeyi Anlatan Oompa Loompa (2005).....	75
Görsel 3.21. Doğulu ve Batılı Etek Altında (2012 Mirror).....	89



**KISALTMALAR LİSTESİ**

ABD	Amerika Birleşik Devletleri
BFI	Britanya Film Enstitüsü
BK	Birleşik Krallık
BM	Box Office Mojo (web sitesi)
CDS	Critical Discourse Studies (Eleştirel Söylem Çalışmaları)
CGI	Bilgisayar-Kaynaklı Görseller
IMDB	İnternet Movie Database
NAACP	Siyahları Geliştirme Ulusal Derneği
ör.	Örneğin
ses.	Seslendirme
TN	The Numbers (web sitesi)
vb.	ve benzer
vd.	ve diğer(leri)

## ÖZET

İnsanların ekrandaki temsilleri, gerçek hayatta nasıl algılandıkları, muamele gördükleri ve davrandıklarına aktif bir şekilde katkıda bulunmaktadır. Film sanatı, bir takım gerçekleri yansıtabildiği kadar inşa edebilme ve yeniden üretilmelerine katkıda bulunabilmektedir. Film metinleri, içinde yapılmış oldukları dönemin koşulları ve zamanın ruhuyla bağlantılı olan yasal, sosyal, kültürel vb. tür kodlanmış bilgiler barındırmakta olarak görülebilmektedirler. Film aracı ayrıca belli gruplara karşı geçmişte nasıl davranıldığı konusunda bir araştırma alanı olarak işlev görebilir. Bu çalışmanın amacı, ABD çapında en iyi tanınan veya en yüksek gişe yapmış yeniden yapılmış filmler ve orijinallerinde, iki dezavantajlı grubun temsilinde zaman içerisinde nasıl bir değişim görülebildiğini belirlemektir. Bu kategorideki başlıca beş film izlenip, dezavantajlı gruplar şöyle belirlenmiştir: görülebilir bedensel farklılıkları olanlar (doğuştan: cücelik, deformasyon; sonradan edinilmiş: engellilik, yara izleri) ve görülebilir ırksal farklılıkları olanlar (siyahi, Çinli, Avrupalı, Hispanik, İranlı, Alman, Hintli, çingene, soluk beyaz). Metin incelemeleri, Teun van Dijk'ın Eleştirel Söylem Çalışmaları çerçevesinde Thomas Huchkin'in modeline göre yapılmıştır. Zaman içerisindeki değişim, belirtilmiş olan dezavantajlı gruplar açısından ortak bir *adil ve eşit temsil* anlayışı bağlamında not edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Yeniden Yapılmış Filmler, Temsil, Dezavantajlı Gruplar, İlerleme, Irksal, Bedensel, Eleştirel Söylem Analizi, Huchkin

## SUMMARY

### “CHANGE IN THE FILMIC REPRESENTATION OF DISADVANTAGED GROUPS: A COMPARATIVE ANALYSIS OF WIDELY-KNOWN AMERICAN REMAKES”

The representation of people on screen actively contributes to the way in which they are perceived and treated in the real world. Film art is capable of creating and reproducing certain realities as much as it is capable of reflecting them and contributing to their reproduction. Film texts can be seen to contain legal, social, cultural and other types of coded information concerning the conditions and spirit of the time in which they were produced. The medium can also serve as grounds for exploration regarding the ways in which certain groups have been treated in the past. The aim of this study is to determine the nature of the change visible over time in the representation of two disadvantaged groups in the most well-known or domestically highest-grossing U.S. remakes and their originals. Upon viewing the top five films in this category, the focus groups were specified as those with visible corporal differences (from birth: dwarfism, deformities; result of injury: disabilities, scarring) and those with visible racial differences (black, Chinese, European, Hispanic, Iranian, German, Indian, gypsy, pale white). The chosen texts were analyzed according to Thomas Huchkin's model in the framework of Teun van Dijk's Critical Discourse Analysis. Change over time was noted in the context of a common sense of progress in fair and equal representation of the specified focus groups.

**Keywords:** Remakes, Representation, Disadvantaged Groups, Progress, Racial, Corporal, Critical Discourse Analysis, Huchkin

## ÖNSÖZ

Çoğunluğu oluşturduğu düşünölen grupların yakından tanımaya fırsat bulamadıkları (veya tanımak için motivasyonlarının/zorunluluklarının olmadığı) bir takım azınlıktaki gruplar, bu yabancılık durumu sayesinde haklarındaki oluşın gizem ve korku nedeniyle ekranlarda pek sık olumsuz şekillerde sunulmaktadır. Çoğunluktaki gruplar için bu dezavantajlı gruplar hakkındaki tek veya ana bilgi kaynağının ekrandaki resmedilişleri olmasının, bu dezavantajlı grupların gerçek hayatta nasıl algılandıklarını, muamele gördüklerini ve kendileri hakkındaki düşüncelerini adaletsiz biçimde etkilemekte olduğu söylenebilir. Bu yabancılıktan kaynaklanan gizem/korku olgusunun veya diğeri varoluş şekli sayılabilen onları aşırı fedakâr veya alay konusu olarak resmetme eğilimi olgusunun ekranlarda hat safhaya geldiği mekân, yaratıcılığın kapital düzende en güçlü rekabet koşulları altında seyir malzemesi şeklinde en yüksek sayıda insana ulaşabildiği yer olan sinemadır.

Bu tez çalışması da bir takım dezavantajlı grupların ekrandaki resmedilişlerini kronolojik biçimde inceleyerek, onların yeniden yapılmış ve yüksek gişe yapmış Amerikan filmlerindeki temsillerinde zaman içerisinde ne tür değişiklikler görülebildiğini ortaya çıkarmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda dezavantajlı grupları içeren en yaygın popüler hikâyeler ve defalarca yeniden yapılmış filmleri analiz edilmiştir.

Bu tez çalışmasını hazırlamamda yol gösteren değerli hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Nurdan AKINER'e ve bana iletişim bilimini anlamamda katkılarını sunan diğeri hocalarım olan Prof. Dr. Bilal ARIK, Doç Dr. Emine UÇAR İLBUĞA, Oğuzhan ERSÜMER ve Yrd. Doç. Dr. Abdülkadir GÖLCÜ'ye de teşekkür ederim. Ayrıca desteklerinden dolayı aileme şükran borçluyum.

**Aylin GENÇTÜRK**  
**Antalya, 2016**

## GİRİŞ

Amerika'nın kurucularından biri olan Thomas Jefferson, 1776 tarihli The Declaration of Independence adlı bağımsızlık bildirisinde, tüm insanların eşit yaratılmış olduklarını yazmıştır. Bu inancın sosyal haklara ve kültürlere yansımaları, belgenin yazılmış olduğu dönemin koşullarında günümüz bakış açısıyla görmek zordur. Kadınların, birçok siyahinin, Kızılderililerin, mal sahibi olmayan birçok beyaz grubun bile oy verme hakları çok daha sonradan gelmiştir. 1700'lerden bugüne dek Jefferson'ın idealindeki Amerikan demokrasisi modeli doğrultusunda çok değişimin gerçekleşmiş olduğu şüphesizdir. Ancak, çoğu Amerikalı bazı grupların hâlâ daha fazla hak ve güvenliğe sahip olduklarının farkındadırlar. Eşitsizliğin sürmesinin bir nedeni medya kurumlarına kazanç sağlayan statükoyu (mevcut durumu) korumaya yönelik değişimlere ayak uydurmakta yavaş davranan sektörel yapılardır. Bir başka nedeni de halkın bilincinde eşitsizliğin iyi olduğuna dair bir takım bilgisizlik veya önyargı-kökenli inançların pekiştirilmiş bulunup sunulan iletilere isyan edenlerin azınlıkta olmalarıdır. Bu tür inançların bugün en önemli kaynağı medya, medyanın en yaygın tüketilen formu da multimedya olmak üzere başlıca televizyon programları ve filmlerdir.

Medya farklı sosyal, kültürel ve etnik grupların birbirleri hakkında bilgi edinmelerini sağlayan önemli bir mekanizmayı temsil etmektedir. Özellikle izleyicileri ekran karşısında ilgili tutabilmek için aksiyon ve menfaat çatışmalarını ön planda tutan tipik Hollywood-tarz film sanatı, içerdiği grupları “iyiler” ve “kötüler” kategorileri altında kutuplaştırabilme potansiyeline sahip, sosyal stereotipleri pekiştiren ve geniş kitlelere yayan bir medya formudur. Film izlenimi süresince—ve filmin akılda bıraktığı kalıntılar nedeniyle sonrasında da—dayanışma grubu ve “öteki” sayılan gruba bağlı olarak edinilen anlayışlar, bu sanatın kurgusal dünyasında en güçlü duyguları harekete geçirebilen unsur olan özdeşleşme eylemi sayesinde olur. Grupların filmlerde temsil edilişleri, gerçek hayattaki algılara yön vermekte ve bunun sonuçları herkesi bir şekilde etkilemektedir.

Popüler hikâyelerin zaman içerisinde nasıl yeniden yorumlanıp değiştirilmiş oldukları, toplumun egemen ideolojisinin evrimine dair anahtar bilgiler barındırmaktadır ve bu çalışma onları ortaya çıkartmayı hedefler. Bu tezin cevaplamayı amaçladığı sorular aşağıdaki gibidir:

- 1.) Eski hikâyelerin ekran için tekrar tekrar yeniden üretilmelerinde, dezavantajlı grupların filmlerdeki temsillerinde zaman içerisinde nasıl bir değişim görülebilir? (nasıl bir değişim görülür?)

2.) Orijinal filmler ve yeniden yapımları kıyaslandığında, zaman içerisinde dezavantajlı gruplara yönelik yaklaşımların değişiminde günümüz ilerleme anlayışı doğrultusunda olumlu gelişim görülebilmekte midir?<sup>1</sup>

Foucault'ya göre, olayların gelişiminde anlam ve tarihi süreçte bir ilerleme aramaktan vazgeçmeliyiz. Kendisi değişik koşullar, zamanın “ruhu,” farklı imkânlar ve hedefler gibi faktörlerden dolayı cahil bir geçmişten gelişmişliğe ilerlemekte olduğumuzu düşünerek sadece kendimizi kandırabileceğimizi ima etmektedir. Oysa medyadaki çeşitliliğin söz konusu olduğu çoğu metinde ilerlemeden sıkça bahsedildiği görülür. Yeni filmler eskilere kıyaslandıklarında daha demokratik bir konuma doğru ilerlemekte olduğumuzu umduğumuz ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden ilerleme kavramı bu tezin kapsamında objektif olarak yok, fakat subjektif olarak var sayılacaktır. Subjektif ilerleme, zamanımızın (2015 yılı) ruhuna ve koşullarına ait algılar ve beklentiler çerçevesinde eşitliliği savunanlar tarafından hoş karşılanan yenilikler olarak nitelendirilebilir.

Söz konusu subjektif ilerlemenin ölçümü, geçmiş filmleri kronolojik sıralamaya göre (mevcut algılar, talepler ve beklentiler çerçevesinde) kıyaslayarak ekranda görülen temsiller açısından istenen yönde bir değişimin meydana gelmiş olup olmamasının tespitini aramakla gerçekleştirilir. Bu çalışma kapsamında “ilerleme” kelimesi kullanıldığında ifade edilen soru şeklindeki beklenti şöyledir: Dezavantajlı grupların en büyük gişe yapmış ve en çok sayıda yeniden yapılmış filmlerdeki temsillerinde zamanla anlayış ve eşitliğe doğru bir değişim görülebilir mi? Yani kontrol dışı fiziki farklılıklardan dolayı herhangi bir grubun bir başkasına göre daha üstün/çeşitli/becerikli/güçlü/özgür vs. olduğu veya olması gerektiğinin düşünüldüğü gibi imaların azalmakta olduğu söylenebilmekte midir?

Çalışmanın sınırları ve hesaba katılmayan etkenler de vardır. Sadece ulusal faktörlerin dikkate alındığı için bu çalışmada, Amerika'nın kapalı bir sistem olduğu farz edilir: filmlerin sadece kendi ülkesi için üretildiği ve kendi ülkesinin tepkilerine göre şekillendiği farz edilir. Bu yüzden çalışma sırasında belirlenen (uluslararası dâhil) kazanç teşvikleri ve arz-talep dengeleri vs. kapsamlı veya gerçekçi olmayacaktır. Bir başka sınır da, analizlerdeki odak sınırındır. Yazarlar, yönetmenler, şirket sahipleri, hissedarlar, vb. birey veya kurumsal düzeydeki diğer faktörlere fazla dikkat edilmemiş, metinlerin kendileri ön planda tutulmuştur. İdeolojilerin üretimi, nedenleri ve nasıl olmaları gerektiğinden ziyade popüler filmleri izleyen seyirciler tarafından algılanabilen mesajlara yoğunlaşmıştır.

Teun Van Dijk, söylemin katılımcılarının söylediklerini bilinçli olarak kastediyor olup olmamalarına işaret ederken “niyet” kavramını dile getirmektedir. Van Dijk (2006, s. 127) der

<sup>1</sup> “İlerleme”/“olumlu gelişim” bir sonraki paragrafta tanımlanır.

ki, “önemli olan, (iyi veya kötü) niyet değil, (öngörülebilir) toplumsal neticelerdir.” Çoğunlukla söylem katılımcıları, kültürleriyle o kadar birleşmişlerdir ki katılım sürecinde yer aldıklarının farkında değildirler. Oysa O’Donnell’in (2013, s. 6) yazdığı gibi, “ahlak, güvenerek izleyen seyirciler tarafından üretilir, yeniden üretilir ve sorgulanmaz.” Böylece, niyetli veya niyetsiz olarak film sektörünün çoğunlukla geleneksel kalmış yapısında imtiyazlı bir azınlık tarafından üretilen metinlerin içerilerindeki kodlanmış ideolojiler, kitlelere yayılıp eşitsiz bir güç dengesi oluşturmaya katkıda bulunmakta oldukları düşünülebilir. Rigel (2005, s. 318) yazar ki, Zizek, Adorno’nun bile, ideolojinin bir doğruluk iddiasında—yani basitçe bir yalan değil, doğru diye yaşanan bir yalan—olduğu sonucuna varmış bulunduğuna dikkat çeker. Arık (2011, s. 133) şöyle der: “İletişim sürecinde, temsil etme gücünü elinde bulunduranlar, temsil edileni kendi söylemi doğrultusunda bizzat inşa etmekte ve ‘halktan daha çok halk olma’ çabalarını ortaya koyarken, aslında temsil edilenin halkın çıkarları değil, aksine, belli bir ideolojik ve ekonomik yapılanmanın bir sonucu olarak ortaya çıkan bir medya manipülasyonuna [yani hileli yönlendirmeye] dönüşmektedir.” Bu çalışmanın kapsamında, temsil etme gücünü elinde bulunduranlar tarafından ortaya koyulmuş olan temsillerden, izleyicilerin bu dezavantajlı gruplarla ilgili ne tür mesajlar alabildikleri ve zaman içerisinde dezavantajlı grupların temsillerinde kendileriyle ilgili mesajların kendi lehlerine eşitliğe doğru mu, yoksa aksine eşitsizliğe doğru mu gelişim görülebildiği sorularına cevaplar aranır.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### MEDYA VE ÇEŞİTLİLİK BAĞLAMINDA SİNEMADA TEMSİL

#### 1.1. Sinema Temsil İlişkisi

Film, televizyon, popüler kitaplar vd. medya türleri izleyiciler için sadece eğlence malzemeleri değil, aynı zamanda belli durum ve koşullarda nelerin öngörülmesi gerektiğini ve nasıl davranılacağını öneren eğitici araçlar olarak da rol almaktadırlar. Reynolds (2014, s. 1) tarafından da belirtildiği gibi, çok sayıda araştırma, popüler kültürün izleyiciler ve tüketiciler üzerindeki etkisini, verdikleri kararlarda, sergiledikleri davranışlarda ve benimsedikleri bakış açılarında tespit etmiştir (ör. Anderson ve diğerleri, 2003, 2010; Bleakley, Hennesy, Fishbein ve Jordan, 2008; Gomillion ve Guiliano, 2011; Huessmann, Moise-Titus, Podolski ve Eron, 2003; Jernigan, Ostroff ve Ross, 2005; Russel, Russel ve Grube, 2009; Signorielli, 2010; Taylor, 2005; Villiani, 2001; Ward ve Friedman, 2006).

#### 1.1.1. Temsilin Tanımı

Temsil, dil vasıtasıyla anlam üretimi olarak tanımlanabilir (Hall, 1997, s. 14). Shorter Oxford İngilizce Sözlüğü temsil (representation) kelimesi için iki ilgili anlam sunar:

- 1.) Bir şeyi temsil etmek onu anlatmak, göstermek veya hayal gücü kullanma vasıtasıyla anımsatmak; zihnimizde veya duyularımızda ona benzer bir şekil oluşturmak; ör. şu cümledeki gibi: “Bu resim, Abel’in Cain tarafından öldürülmesini temsil eder.”
- 2.) Bir şeyi temsil etmek aynı zamanda bir şeyi sembolize etmek, simgelemek veya eş anlam sunmak; ör. şu cümledeki gibi: “Hristiyanlıkta, haç, İsa’nın zulmünü ve çarmıha gerilerek ölmesini temsil eder.”

Resimdeki figürler, Cain ve Abel’in hikâyesini temsil eder, haçı oluşturan iki tahta parçası ise Hristiyanlık bağlamında Tanrı’nın Oğlu hakkında daha geniş bir takım anlamlar içermektedir ve bu kavram kelimeler ve görsellere dökülebilen bir olgudur. Yani dil, sözde ‘gerçek’ dünyadaki nesnelere, insanlar ve olayları sembolize etmek için kullanılabilir. Aynı zamanda, maddi dünyamızın belli şekilde parçaları olmayan hayaller, kurgusal dünyalar ve soyut kavramlara işaret edebilmektedirler (ibidem).

Hall (1997, s. 10-11), temsilin tanımlanmasında genel olarak üç yaklaşım olduğunu belirtir. *Yansıtıcı yaklaşım*, anlamın nesne, insan, fikir veya olayın içinde bulunduğunu, gerçek anlamını hazır var olduğu şekliyle bir ayna gibi *yansıtma*ya işlediğini öne sürer. Yani bu kuram, dilin var olan gerçeği sadece yansıttığını veya taklit ettiğini iddia eder. *Kasıtlı yaklaşım* tersini—asıl konuşanın, yazarın kendi özel anlamını dünyaya yüklediğini—ileri sürer. *Yapıcı*



*yaklaşım*, dilin sosyal niteliğini kabul eder. Anlamın nesnelere kendilerinde bulunmadığını, bir anlatan tarafından da onlara anlam yüklenilmediğini öne sürer. Bu yaklaşıma göre nesnelere kendileri bir *anlama gelmezler*: biz anlamı—kavramlar ve işaretlerden oluşan temsil sistemleriyle *inşa* ederiz.

İnsanların sinemadaki temsilleri kavramı, her şeyden çok kültürel kimlikle ilişkili bir olgudur. Hall’ın kimlik kavramı hakkındaki bir sözü temsil olgusunu anlamak için anahtardır (Hall, 1996, s. 210):

“Kimlik, zannettiğimiz kadar şeffaf veya sorunsal olmayan bir şey değildir. Belki kimliği yeni sinematik söylemlerin sonradan temsil ettikleri hazır başarılmış olan bir tarihsel gerçek olarak görmek yerine, hiçbir zaman tamamlanamayan, hep süreçte olan ve hep temsilin dışında değil içinde olan bir ‘üretim’ olarak görmeliyizdir. Ancak, bu görüş ‘kültürel kimlik’ teriminin hak iddia ettiği otorite ve sahiliği sorunsal hale getirir.”

Kendisi, kültürel kimliğin geçmişe ait olduğu kadar geleceğe de ait olduğunu, mekân, zaman, tarih ve kültürü aşan, hazır var olan bir şey olmadığını belirtir. “Sürekli hafıza, fantezi, anlatım ve mit vasıtasıyla inşa edilmektedir” der (s. 212-213).

### 1.1.2. Kültür Bağlamında Temsil Kavramı

Toplumun sosyal kültür yapısı ve popüler kültür ürünlerinde gruplar arasındaki ilişkilerin temsilleri birbirleriyle sürekli bir etkileşim içerisindedirler. Film sanatının başlangıçlarında, Amerika’da kölelik ve cinsiyet eşitsizliği oluşu vd. tarihsel koşullar nedeniyle, film endüstrisi çoğunlukla beyaz erkeklerin egemenliği altında gelişip onların ideolojileri, değerleri ve görüşleri doğrultusunda şekillenmiştir.

### 1.1.3. Temsilde Dil, Anlam ve Yeniden Üretim Süreci

Dil, tamamıyla sosyal bir sistemdir (Hall, 1997, s. 11). Konuşma, yazı, görsel ve davranış dâhil pek çok işaret şeklini içerir. Jonathan Culler’a (1976, s. 19) göre Saussure için, anlamın üretimi dile bağlıdır: dil bir işaretler sistemidir. Sesler, görüntüler, yazılar, fotoğraflar vs. *sadece* düşünceler iletmeye hizmet ettiklerinde gördüklerinde dil içinde işaretler olarak işlev görmektedirler. Düşünceleri iletmek için, işaret sayılabilecek şeylerin herkesçe kabul edilen bir düzenler sisteminin parçaları olmaları gerekir (ibidem).

Dilin filmlerdeki varoluş biçimi, bilinen her tür işaret sistemini içerebilmektedir. İçerik olarak filmdeki hikâyeler, söylenen veya yazılı sözler, duyulan sesler, müzikler, olaylar, ekrandaki görülen her şey, hangi oyuncuların oynadıkları, filmin almış olduğu ödüller, filmin tipi, destekleyicileri vb. bilgiler çok yüksek sayıda ve çeşitli mesajlar içerir. Bazı unsurların belli bir eserde sadece var veya eksik olmalarını bile bir mesaj veya yorumdur.

Filmlerin yatırımcılarına en fazla kazanç sağladığı düşünülen veya tespit edilen öğeler, karışımlar ve şekil düzenekleri, taklit edilerek moda oluşturmaya ve bazı durumlarda kültüre mal olmaya en meyilli unsurlardır. Temsillerin, anlamların ve stereotiplerin yeniden üretiminde bu başarılı unsurlar önemli bir rol oynamaktadır.

## **1.2. Güç, Hegemonya, İdeoloji İlişkisi ve Temsil**

Sosyal kültürün temelini oluşturan hikâyeler ve görseller, kültür endüstrilerinde çalışan insanların değerleri, ideolojileri ve yaklaşımları üzerinden oluşarak kristalleşmiştir. Amerika'nın popüler kültür ürünleri—hikâyeler, görseller, kültürler hakkında mitler, vs.—tarih boyunca çoğunlukla beyaz adamlar tarafından düzenlenmiştir. Kadınlar, etnik/ırksal azınlıklar vd. dezavantajlı gruplar bu kültürel üretim sürecinde göreceli olarak çok az derecede rol alabilmişlerdir. Akademisyenler, sektörde çalışanlar, sosyal haklar toplulukları ve diğerleri Hollywood film ve televizyon endüstrilerine onlarca yıldır, çeşitli gruplara kapılarını açmaları için baskı yapmaktadırlar. Buna rağmen son yirmi senedir görülen değişim çok az derecede ve yavaşça medyana gelmiştir. Bu kültürel üretim sürecinde dezavantajlı grupların az ve küçük roller almakta olmaları ve yaratılan sosyal kültür arasında önemli bir bağ vardır. Bu süreçte neredeyse tamamen beyaz adamlardan oluşan karar verme yetkileri olan insanlar—senaristler, yapımcılar, yönetmenler vs.—dezavantajlı grupları istedikleri gibi temsil edebilme gücüne sahiptirler. Dezavantajlı gruplar hakkında az bilip onları anlamadıkları için olsun, dolaylı yoldan edindikleri fikirlerden dolayı şahsi taraflılık veya önyargı olsun, dezavantajlı grupları ekranda temsil etmeye gelindiğinde çoğunlukla temsilleri tek-boyutlu basit karakterler olan stereotipler oluşturulmuştur.

### **1.2.1. Öteki'nin Medyada Temsili ve Yeniden Üretimi**

İkili karşıtlıklar, Ferguson'a (1998, s. 66) göre, bir farklılık mefhumu oluşturur ve anlam üretimi için gereklidir. Örneğin, bir şeyin soğuk olduğunu, sadece sığa kıyaslayabildiğimiz için bilebiliriz. Ötekiler, belli bir grup izleyiciler için normal sayılanın genellikle tersini canlandıran karakterler olarak meydana gelirler. Anormal olarak gösterilmelerine en büyük katkı sağlayan unsurlardan biri, “öteki” karakterler hakkında az bilgi sunulması ve isteklendirmelerinin tam anlaşılmasındadır. Bu nedenle ötekiler genelde tek-boyutlu, negatif niteliklerin yüklenmiş olduğu, çoğunlukla stereotip sayılabilen karakterler olarak resmedilir. Biz/ötekiler karşıtlığı, belli bir grup içerisinde birlik sağlamak için de işlev görebilir ve kullanılmakta olan bir unsur. Martin (2011, s. 185), her ne şekilde olursa olsun bir grubu bir arada tutan unsurların, “öteki,” yabancı, barbar olarak algılanan ve genelde “bizim gibi

olmayanlar”ın reddedilmesinde zemin bulunduğunu ifade eder. Sinemadaki temsillerde bu karşıtlığın oluşturulmasını, çoğunlukla orantısız bir biçimde sektördeki egemen grubun lehine olup dezavantajlı grupların temsilleriyle ilgili sorunlar oluşturmuş olduğu söylenebilir.

### 1.2.2. Filmlerde Temsil ve Temsil Örnekleri

Hansen ve Hansen (1988, s. 290), izleyicilerin medya vasıtasıyla edindikleri bilgileri diğer bağlamlara da transfer ettiklerini ileri sürer. Etkinleştirme ile harekete geçirilen müteakip bir uyarının çarpık değerlendirmesinin bilinçli olarak düzeltilmesinin muhtemel olmadığını yazar. Başka bir deyişle, mesela, belli bir etnik/kültürel kökenli oyuncuların ağırlıkta olduğu bir gangster film izlenirken edinilen intibalar normalde bilinçli şekilde düzeltilmemekte, temsil edilen grubun görünümü vd. unsurlarla birleştirilmekte, gerçek hayattaki algılar ve davranışları da etkilemektedir. Edinilen bilgilerin, her ırkın yer alabileceği gangster film türü bağlamında anlamlandırılmalarından daha çok, gruplarla ilişkilendirilmeleri muhtemeldir. Önemli sayıda araştırmalar, siyahileri otomatik olarak “düşmanca,” “tehlikeli,” “tembel” ve “aptal” olarak algılandıklarını ima eder (Dijksteruis & van Knippenberg, 1998; Fazio, Jackson, Dunton & Williams, 1995; Wittenbrink, Judd & Park, 1997). Bu demektir ki stereotipi hangi tip olursa olsun, bir siyahinin sadece var olması bile negatif bir his tetiklemektedir. Bu olgu, böyle önyargılardan dolayı bir çeşit gizli ırkçılığa yol açabilmektedir. Irksal ve bedensel farklılıkları olan insanların stereotiplenmeleri, genelde cinsiyet stereotiplemesinden daha zararlı olarak görülebilir, çünkü çocuklar başta olmak üzere birçok insanın o gruplarla ilgili tek deneyim şekli olabilmektedir. Bu nedenle irksal ve bedensel yönden farklı gruplar hakkındaki önyargılara meydan okunabilme ihtimali daha azdır.

Irksal yönden farklı insanların bazı olumsuz temsillerinin örnekleri şunlardır: *The Sheik* (1921) filmindeki “Arap”lar,<sup>1</sup> *The Mask of Fu Manchu* (1938) filmindeki “Çinli” Fu Manchu (Boris Karloff), *The Littlest Rebel* (1935), *Song of the South* (1946), *Breakfast at Tiffany’s* (1961) filmindeki “Japon” Bay Yunioshi (Mickey Rooney),<sup>2</sup> *The Planet of the Apes* (1968) filmindeki açık-renk maymunların koyu-renk maymunları yönetmeleri, *Goodbye Uncle Tom* (1971), *Mandingo* (1975), *The Toy* (1982) filminde Richard Pryor’un zengin bir beyaz çocuğun oyuncuğu olarak kiralanması, *White Dog* (1982),<sup>3</sup> *Indiana Jones and the Temple of Doom*

<sup>1</sup> Araplar hakkında olumsuz stereotipler içermesine rağmen başrol kadın karakter başrol erkek “Arap” karakter (George Valentino) ile âşık olup evlenir ve mutluca evli kalır. (Bu liste boyunca oyuncuların gerçek hayatta temsil ettikleri gruptan olmadıkları durumlarda ırk ilgili tanımları işareti içerisinde belirtilmiştir.)

<sup>2</sup> Yellowface, yani Asyalılara benzemek amacıyla yapılan makyaj ve kozmetik eklemeler kullanılmıştır.

<sup>3</sup> Hikâyede beyaz bir köpek Afrikalı-Amerikalıyı öldürme âlemine çıkar ve bir siyahi karakter bu köpeği sahiplerinin ekmiş olduğu ırkçılık hastalığından iyileştirmeye çalışır. Irkçılığa karşı bir duruş olarak amaçlanmış, filmi yayınlama hakları NBC tarafından satın alınmış ve film hazırlanmış, fakat bu mesajın yanlış anlaşılma

(1984) filmindeki “Hintli”ler, *Soul Man* (1986), *North* (Rob Reiner, 1994) filmindeki “Eskimo”lar, *The Last Samurai* (2003) filmindeki halaskar beyaz kahraman Nathan Algren (Tom Cruise), *White Chicks* (2004) filmindeki siyahi ajanların whiteface<sup>4</sup> kullanmaları, *You Don’t Mess With the Zohan* (2008) filmindeki “Orta Doğulu”lar, *The Love Guru* (2008) filmindeki “Hintli”ler. Bu filmler dönemlerinde zararsız eğlence öğeleri olarak görülmüştür fakat bugün çoğunun katı, indirgeyici stereotipleme içerdikleri söylenmektedir. Bedensel yönden farklı insanların bazı olumsuz temsilleri şöyledir: *Freaks* (1932), *The Wizard of Oz* (1939) filmindeki korkak ve çocuksu ninni ve lolipop şarkıları söyleyen cüce Munchkin’ler, *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964) filmindeki kötü adam (Peter Sellers), *Hook* (1991) filmindeki “tek elleri” kötü kaptan, *Twin Peaks: Firewalk with Me* (1992) filminde kötü adam olan Man from Another Place (Başka Yerden Gelmiş Olan Adam) adlı cüce<sup>5</sup> (Michael J. Anderson), *The Fugitive*’daki “tek kollu” katil, *Leprechaun* (1993, 94, 95, 97, 2000, 03,14) filmlerindeki cüce katiller, *The Wild Wild West* (1999) filmindeki “tekerlekli sandalyeli” Dr. Miguelito Loveless (Kenneth Branagh) adlı kötü adam, *Austin Powers* (1997, 1999, 2002) filmlerindeki Mini-Me (Küçük Versiyonum) adlı sessiz ve kolayca kontrol edilebilir cüce (Verne Troyer), ve *Avatar* (2009) filmindeki yalnız ve mutsuz olup film sonunda yürüyebilen bir uzaylı vücudunu ve yaşamını seçen “tekerlekli sandalyeli” Jake Sully (Sam Worthington). Bu iki dezavantajlı grubu olumlu temsil ettiği söylenebilen de çok film ve filmlerden sahne örnekleri vardır.

### 1.3. Medya ve Çeşitlilik Bağlamında Dezavantajlı Gruplar

Medyadaki temsiller konusundaki güç ölçümü, Erigha’nın (2015, s. 79) sayısal temsil, temsil niteliği ve temsil merkezियeti diye belirttiği üç kavramla özetlenebilir. *Sayısal temsil*, bir grubun ekranda veya kamera-arkası pozisyonlarda varlığı/yokluğu ve genelde belli bir meslekteki varlık/yokluk orantısı olarak tanımlanır. Birkaç araştırma Hollywood’u çoğunlukla beyaz ve erkek gruplardan oluşan bir atmosfer olduğunu belirtmiştir (Bielby ve Bielby, 2002; Erigha, 2014; Lauzen, 2008, 2009a, 2009b, 2012; Smith ve Choueiti, 2011a, 2011b; Smith vd. 2014). *Temsil niteliği*, grupların ekranda ve kamera-arkası pozisyonlardaki aldıkları rol türlerini içerir. Oyuncular stereotipik rollerden ziyade çok-boyutlu, çok-yönlü karakterler canlandırmayı tercih ederler (Shohat ve Stam, 1997). Yönetmenler ve yapımcılar da, belli bir mevkide sınırlı kalmak yerine çeşitli film türlerinde yer almayı tercih ederler (Yuen, 2010). *Temsil merkeziyeti*

---

ihtimalinin yüksek olup etkisinin yarardan daha çok zararı olma ihtimalini gören NAACP’nin tepkisi nedeniyle yayını iptal edilmiştir (Sastry, *The Business Insider*).

<sup>4</sup> Beyazlara benzemek için kullanılan makyaj.

<sup>5</sup> Görünümü cüce gibidir fakat aslında boyu, osteogenesis imperfecta adlı bir hastalığı olduğu için kısadır.

ise, endüstrinin merkezi kuruluşlarında bu dezavantajlı grupların ne kadar merkezde veya sınırlarında olduklarını belirtir. Dezavantajlı gruplar çoğunlukla sayısal temsil açısından toplumdaki varlıklarıyla orantısız biçimde sektörde az sayıda, temsil niteliği bakımından (oyuncular olarak) tek-boyutlu, stereotipik rollerde, (yapımcı/yönetmen olarak) belli mevkilerde sınırlı imkânlarla ve temsil merkezियeti konusunda endüstri merkezinin kuruluşlarından uzak bulunmaktadır.

### **1.3.1. Medya ve Çeşitlilik Kavramı**

Çoğunlukla ekonomi-politik bir çerçeve içinde çalışan, bu eğilimleri takip edip kayıt altına alan medya eleştirmenleri, şunu öne sürerler: çoklu sahiplik, medyanın içerikleri üzerinde merkezi kontrol, devlet kurumlarının baskıları ve benzer güçlerin medya şirketlerini daha az çeşitlilik ve daha az riske doğru yöneltirken geliştirmekte olan sanatkârların ve yeni sanat türlerinin izleyici bulmalarını zorlaştırmaktadırlar (Tepper, 2008, s. 371). Erigha'nın yukarıda belirtilmiş olan üç kavramı ve ilgili araştırmalar, dezavantajlı grupların ekranda çok-boyutlu karakterler rollerinde görünmelerinin, çeşitli film türleri üretmelerinin ve endüstrinin merkezine erişmelerinin genelde zor olduğuna işaret etmektedir.

### **1.3.2. Film-Temsil İlişkisi: Dezavantajlı Grupların Temsili ve Stereotipler**

Bölüm 1.2'de açıklandığı gibi, film endüstrisindeki egemen grup hala çeşitliliğe tümüyle kucak açmış değildir. Sektör, toplumsal çeşitliliği orantısız bir biçimde barındırmakta olmakla ekrandaki temsillerde de eşitsizliğe yol açmaktadır. Berger (2012, s. 165) stereotipi, yani basmakalıp önyargıyı, belli gruplar hakkında aşırı basitleştirilmiş bir inanç veya düşünce olarak tanımlar ve o grupların tüm üyeleriyle ilişkilendirilen bir imge olduğunu belirtir. Lippmann da stereotipi, bir insanın zihnindeki çarpık bir imge olarak görür. Bu imgenin şahsi deneyime dayalı değil, kültürden türetilmiş olduğunu belirtir. Bunların bir nedeni, insanların dünyanın karmaşıklığı içerisinde diğer insanların veya kültürün hazır sunduğu özetler ve basitleştirilmiş imgelerden yararlandıklarını düşünüyor olmalarıdır. Bireyler de bu imgeler aracılığıyla hareket etmektedirler (Hinton, 2000, s. 8). Berger, çoğu stereotipin görsel işaretlere dayanıyor olmasının, bu imgelerin kolayca ayırt edilebilen, anlaşılabilen (ve akılda kalıcı) unsurlar haline getirmektedir (2012, s. 165).

## İKİNCİ BÖLÜM

### TEZİN ŞEKLİ VE KAPSAMI

#### 2.1. Metin Tipi, Dezavantajlı Gruplar, Metin Seçim Yöntemi ve Metinler

En fazla sayıda izleyici bulmuş filmlerin ve bu filmlere işaret eden göstergelerin, toplumun egemen ideolojilerini şekillendirmekte büyük rolleri vardır. Kazanç başarılarından dolayı da gelecek filmlerin benzer yönlerde şekillendirilmelerine de etkin rol oynarlar.

Bu yüzden bu kategorideki üretim gücü dağılımı, yapısal faktörler ve benzeri unsurlar, toplumda gerçek demokrasi olabilmesi için gözetim altında bulundurulup sıkça sorgulanarak güncellenmelidirler. En fazla izleyiciye ulaşmış yeniden yapılmış filmler, aynı temaları farklı dönemlerde yeniden yorumlayarak, toplumsal ideolojinin zaman içerisindeki değişimi konusunda anlayışımıza katkıda bulunabilecek bir alan oluşturmaktadırlar. Çoğunlukla fantezi olarak nitelendirilen bu incelenecek filmler, tarihten bağımsızlaşarak herkesin yararına yönelik algılar oluşturmaya büyük katkıda bulunabilecek bir güce sahiptir. Bu filmler, sosyokültürel açıları ve pedagojik imaları bakımından değerlendirilmeye tabi tutulmalıdırlar ve geleceği şekillendirmekteki önemleri göz ardı edilmemelidir.

Bu çalışmadaki dezavantajlı gruplar, (a) görülebilir bedensel farklılıkları olanlar ve (b) görülebilir ırksal<sup>6</sup> farklılıkları olanlar olarak sınırlandırılmıştır.<sup>7</sup> Tez kapsamında, film tarihinin başlangıcından 2014 yılına dek (sadece) ABD yapımı olup ABD çapında en çok bilinen, en fazla sayıda izleyiciye ulaşmış yeniden yapılmış filmlerin hikâyeye sadık kalmış türleri tespit edilip incelemeye alınmıştır. Filmlerin tespit edilmesindeki kullanılan yöntem aşağıdaki gibidir:

- 1.) İlk filminde en az bir dezavantajlı grup içeren, ABD versiyonlarının toplamıyla ülke çapında sinemalarda en yüksek gişe kazancı sağlamış olan ve en fazla sayıda yeniden yapılmış filmler belirtilmiştir:<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Azınlık grupları 2014'te ABD Nüfus Müdürlüğü, Hispanikler/Latinolar (17.4%), Afrikalı-Amerikalılar (13.2%), Uzak Doğulular (5.4%), Kızılderililer/Alaska Yerlileri (1.2%), Hawaii yerlileri/Pasifik Ada yerlileri (0.2%)—bu ırkların sahip oldukları şirketleri 2007'de aynı sıralamada yüzde 8.3, 7.1, 5.7, 0.9 ve 0.1 olarak tespit etmiştir.

<sup>7</sup> Bir altgrup olan engelliler hariç her alt gruba ait bireyler/karakterler genelde bir bedensel dezavantajlı değil, (bedensel-fark-kökenli) sosyal dezavantajlı sayılır. Grupların karakterler üzerinden temsil edilişleri ele alınır.

<sup>8</sup> Şu şekildedir: [filmlerin ortak adı], [orijinal dâhil toplamda kaç ABD yapımı olduğu], [ABD yapımlarının ülke çapındaki gişe toplamı]. Dipnotlardaki belirtilen film bilgileri (başka türlü belirtilmediği sürece) BoxOffice® Media, LLC.'nin [www.pro.boxoffice.com](http://www.pro.boxoffice.com) sitesinden alınmıştır.

- a. Snow White (7)<sup>9</sup>: 405.002.264 \$+<sup>10</sup>
- b. King Kong (3)<sup>11</sup>: 280.749.609 \$+
- c. The Karate Kid (2)<sup>12</sup>: 267.407.176 \$
- d. Willy Wonka / Charlie and the Chocolate Factory (2)<sup>13</sup>: 210.459.076 \$
- e. The Hunchback of Notre Dame (4)<sup>14</sup>: 197.438.341 \$+
- f. Ocean's Eleven (2)<sup>15</sup>: 195.743.150 \$
- g. The Manchurian Candidate (2)<sup>16</sup>: 73.655.630 \$
- h. The Phantom of the Opera (5): 3.953.745<sup>17</sup> \$

2.) Yukarıdaki filmlerin ek gelir kaynakları ve hikâyelerini/karakterlerini yaymaya yardımcı olan araçları<sup>18</sup> tespit edilmiş, toplamda en fazla insana ulaşmış olduğu görülen ilk beş hikâyenin filmleri incelemeye alınmıştır.

Seçilmiş olan beş filmin en yeni Amerikan versiyonları şöyledir: *Snow White and the Huntsman* (Rupert Sanders, 2012), *King Kong* (Peter Jackson, 2005), *Charlie and the Chocolate Factory*

<sup>9</sup> 1937 yapımı *Snow White and the Seven Dwarfs* (Disney/RKO) 184.925.342 \$, 2012 yapımı *Snow White and the Huntsman* (Universal) 155.136.755 \$ ile zamanların en yüksek gişe satışlarını gerçekleştirmiş filmler arasında 187. ve 275. sırada bulunurlar (1937 yapımı, enflasyona göre ayarlandığında 970.712.000 \$ kazanımıyla 8. sıradadır). 2012 yapımı *Huntsman*, gösterime çıktıktan sonra 11 gün içerisinde 100 milyona ulaşarak 100 milyona en kısa zamanda erişmiş filmler arasında 173. sıradadır.

<sup>10</sup> Bazı eski filmlerin gişe bilgileri bulunmamaktadır, kaynaklarda tahmin şeklinde yazılmış veya sadece televizyonda/video şeklinde sürüme çıkmıştır. Böyle durumlarda bu listedeki film gişe başarıları bilgilerine hiç katılmamıştır. 1980'lerde başlayarak dev gişe başarıları olan *Batman* (251 m \$), *Jurassic Park* (357 m \$), *Independence Day* (306 m \$) ve *The Phantom Menace* (430 m \$) enflasyon nedeniyle büyük görünmektedir, fakat giriş bilet satış adetleri bakımından *Gone With the Wind*, *Snow White and the Seven Dwarfs* ve *The Sound of Music* filmleriyle kıyaslanamayacak kadar küçük kalmaktadırlar (Chapman, 2004, s. 142).

<sup>11</sup> 2005 yapımı *King Kong* (Universal) 218.135.164 dolar ile en yüksek gişe yapmış 128. filmidir (enflasyona göre ayarlandığında 285.515.000 \$ kazanımıyla 257. sıradadır). Gösterime çıktıktan sonra 12 gün içerisinde 100 milyona ulaşarak 100 milyona en kısa zamanda erişmiş filmler arasında 188. sırada, 200 milyona erişenler arasında (32 gün içerisinde) 99. sıradadır.

<sup>12</sup> 2010 yapımı *The Karate Kid* (Sony/Columbia) 176.591.618 \$ ile 217. en yüksek gişe yapmış filmidir; gösterime çıktıktan sonra 10 gün içerisinde 100 milyona ulaşarak 100 milyona en kısa zamanda erişmiş filmler arasında 164. sıradadır. 1984 (Sony Pictures) yapımının gişe bilgisi [www.boxofficemojo.com](http://www.boxofficemojo.com) (bundan sonra "BM") ve [www.the-numbers.com](http://www.the-numbers.com) (bundan sonra "TN") sitelerinden alınmıştır (90.815.558 \$).

<sup>13</sup> 2005 yapımı *Charlie* (Warner Bros.), 206.459.266 \$ gişesiyle 149. sırada, enflasyona göre ayarlandığında 270.233.000 \$ kazanımıyla 287. sıradadır. En kısa zamanda 100 milyon dolara ulaşarak (9 günde) 131. sırada, 200 milyona en hızlı ulaşanlar arasında da yine 131. sıradadır (51 günde).

<sup>14</sup> 1996 (Disney) yapımı 100.138.341 dolarla en yüksek gişe yapmış 629. filmidir. Uluslararası çapta 100'den fazla film/dizi-bölümü bulunur, video-oyunları vardır, birçok yerde müzikal tiyatro gösterisi yapılmaktadır, vs.

<sup>15</sup> 2001 (Warner Bros.) yapımı olan *Ocean's Eleven*, 183.417.424 dolarlık kazanımıyla en yüksek gişe yapmış filmler arasında 192. sıradadır. Enflasyona göre ayarlandığında 272.367.000 dolarlık kazanımıyla 281. sıradadır. 19 gün içerisinde 100 milyon dolara ulaşmış olarak, en kısa zamanda 100 milyona ulaşmış filmler arasında 294. sıradadır. 1960 yapımı (Warner Bros.) doğrudan televizyon ve kaset için yapılmış veya hiçbir gişe bilgisi bulunmamaktadır.

<sup>16</sup> 1962 yapımı (MGM) *The Manchurian Candidate* 7.716.923 dolar (TN), 2004 yapımı (Paramount) 65.948.711 dolar (TN)/65.955.630 (BM) gişe kazancı elde etmiştir.

<sup>17</sup> 1989 yapımı 3.953.745 \$ gişe yapmış; 1925 versiyonu hakkında net gişe bilgileri elde edilememekte olduğu için dâhil edilmemiştir. Dünya çapında (birinci Disney'nin *Lion King* müzikali) *Phantom* ikinci en yüksek kazanç sağlayan Broadway müzikali olarak sahnede görülmeye devam etmektedir (Cole, 2014).

<sup>18</sup> Franchise'lar, kitaplar, videokasetleri/DVD'leri, müzik albümleri, oyuncakları, video oyunları, parkları, kostümleri, tiyatro gösterileri, kırtasiye malzemeleri, giysiler vs. içerir.

(Tim Burton, 2005), *The Hunchback of Norte Dame* (Peter Medák, 1997) ve *The Phantom of the Opera* (Tony Richardson, 1990).

## 2.2. Metodoloji ve Yöntem

Teun Adrianus van Djik'in (1943--) Eleştirel Söylem Çalışmaları,<sup>19</sup> çok disiplinli Söylem Çalışmaları (CDS) içerisinde analiz, teori ve uygulamalar içeren bir eleştirel yaklaşımdır ve bu araştırma için seçilen yöntemin çerçevesini oluşturur. CDS bilgileri genellikle söylemin, egemenliği—bir başka deyişle bir grubun başka bir grup üzerindeki güç/iktidar suiistimalini—nasıl (yeniden) ürettiği ve bu egemenliğin altındaki grupların bu suiistimale karşı nasıl direndikleriyle ilgilenirler. CDS, bazı metin ve konuşma formlarının adaletsiz olabildiği varsayımına dayanır ve bu adaletsizlikleri ortaya çıkarıp ortadan kaldırmaya hizmet etmeyi amaçlar. Adaletsiz söylem, bu bağlamda, uluslararası tanınan insan haklarını ihlal eden ve toplumsal eşitsizliğe katkıda bulunan söylem olarak tanımlanır. Van Dijk'a göre güç/iktidarlık, gruplar-arası ilişkilere işaret eden sosyal güçtür ve söylem analizinde anahtar bir rolü vardır: hegemonyayı ve elitlerin iktidarını eleştirmekte kullanılır (Van Dijk, 2009: 63). Eleştirel söylem analizi bir yaklaşım, metinlere bakış şekli olarak bu çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturur; sistematik bir analiz metodu değildir (Huchkin, 2002: 12).

Temsil incelemesi (1) Bedensel Fark, (2) Irksal Fark, (3) İkili Karşıtlıklar, (4) İlişki Nitelikleri ve (5) Huchkin'in Metin-Düzeyi Konseptleri başlıkları altında sıralanmıştır. Eleştirel Söylem Çalışmaları düşünürü Thomas Huchkin'in "Critical Discourse Analysis and the Discourse of Condensation" adlı makalesinde belirtilen metin-düzeyi konseptler (kavramlar) listelerindeki maddelere (2002: 9-12) göre yapılmıştır. Huchkin, bu listelerdeki her maddenin kullanılmasını tavsiye etmez, sadece analiz edilecek metine uygun görülenlerin seçilmesini önerir (12). Bedensel Fark'ın alt başlıkları, "Doğuştan Fark" ve "Sonradan Edinilmiş Fark"tır. Irksal Fark'ın alt başlıkları köken belirleyici veya ten rengi tanımlayıcı ifadelerden oluşur. İkili Karşıtlıklar en belirgin olarak algılananlardır. İlişki Nitelikleri, "Karakterler arasındaki ilişkiler" ve "Karakterlerin kamera ile ilişkileri" alt başlıklarını içerir. Huchkin'in Metin-Düzeyi Konseptleri, kendisinin sunmuş olduğu tariflerle şöyledir: Film tipi<sup>20</sup> (Genre): bir söylem parçasının bünyesindeki tanınabilir metin türlerine işaret eder; benzer retorik durumlara karşı oluşmuş bir kalıplaştırılmış tepkidir; retorik etki için manipüle edilebilir; Uzatılmış metaforlar<sup>21</sup> (Extended metaphors): tek bir cümleden öteye devam edenlerdir, metinsel tutarlılığa katkıda bulunabilirler ve çerçeveleme aygıtları olarak hizmet edebilirler; Ek

<sup>19</sup> İngilizce adı Critical Discourse Studies'dir, kısacası CDS.

<sup>20</sup> Film tipi nitelendirmesi bu çalışma boyunca İnternet Movie Database'de yazılı olduğu gibi not edilmiştir.

<sup>21</sup> Mecaz veya eğretilenme anlamına gelir.



süslemeler (Auxillary embellishments): bir metnin dilsel olmayan yönleridir—grafikler, ses efektleri vesaire. Dikkat çektikleri için hızlıca ve güçlü bir intiba yaratabilirler; Ön/Arka planda bulundurmak (Foregrounding/Backgrounding): metnin parçalarına—fiziksel yerleşimi, boyu, dil yoluyla vurgulama açısından vesaire—verilen önem hakkında bilgi verir; İhmal (Omission): ilgili bilgiyi metinden çıkarmak, arka planda bulundurmanın nihai şeklidir; bazı durumlarda bu tür metinsel sessizlikler geniş bir ideolojik tarzıdır, diğer durumlarda ise daha taktikseidir; durum her ne olursa olsun, söylenmeyen genelde söylenenden daha önemlidir; Heteroglossia: konuşmada farklılıkların dâhili, saygınlık derece değişimleri veya metinde birden fazla “ses;” bu farklı sesleri belirlemek analistin metinler-arası bağlantıları tespit etmesini sağlar, böylece metni daha sağlam bir şekilde bir sosyokültürel bağlama oturtur.

Son olarak Sektör İncelemesi kısmında filmlerde yer alan oyuncular vb. bilgiler not edilir. Bu incelemedeki aranan bilgiler, (yukarıdaki belirtilmiş olduğu gibi, başka bir deyişle) seçilen filmlerde dezavantajlı grupların kontrol dışı fiziki farklılıklarından dolayı diğer gruplar ile eşit olmadıkları veya olmamaları gerektiği düşünüldüğü gibi imaların azalmış olup olmadığına işaret eden bilgilerdir.

### **2.3. İzlenimlerin/Analizin Kaydedilişi ve Bilgilerin/Bulguların Kodlanması**

Film gruplarının (ör. *Snow White* filmleri, *Phantom* filmleri) sırası, en eski yapımdan en yenisine doğru, film izleme sırası da her film grubunun en eski filminden en yenisine doğrudur. Önce her film seyredilmiş, şahsi izlenimler kaydedilmiştir; daha sonra mevcut akademik yazılar okunarak başka görüşler dikkate alınmıştır. Önceki yapılmış olan film incelemelerine dair bu araştırma süresinin ertelenişi, taze bir bakışla tarafsız ve güncel bir izlenimi çalışmaya dâhil etmek amacıyla yapılmıştır. Aşağıda izlenimler ve araştırma sonucu bulgular bir araya getirilerek sunulmuş, şahsi izlenim olmayan ifadelerin kaynakları belirtilmiştir.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### FİMLERİN ANALİZİ

#### 3.1. The Hunchback of Notre Dame (Notre Dame’ın Kamburu: 1923, 1939, 1996, 1997)

Hikâye özetle şöyledir: on beşinci yüzyılda Paris’te üç adam bir çingene kadına âşık olur—bir başdiyakoz/yargıç Frollo, onun kambur evlatlığı Quasimodo ve (bazı versiyonlarda) Frollo’nun altında çalışan bir kaptan veya bağımsız hatip veya şair. Frollo şehvet duygularından dolayı Esmeralda ve cennet arzuları arasında ikiye bölünür. Esmeralda’yı cadı/suçlu durumuna düşürerek onun üzerinde bir egemenlik kurmaya çalışır. Ona kendisi “ya da ölüm” arasında bir seçim verdiğinde Esmeralda ölmeyi tercih eder ve kilise çancısı Quasimodo onu son dakikada kurtarır. Sonunda Esmeralda, ya âşık olduğu yakışıklı kaptanın tuzağına düşerek öldürülür ve Quasimodo onun cesedine sarılarak susuzluktan ölür, ya da kaptanla veya hatiple kavuşarak kamburu arkada bırakır (kilisede/ölümüne/halkına). Versiyonlar arasındaki görülen farklar aşağıda özetlenmiştir.

Hikâyenin orijinali, 1841 yılında Victor Hugo tarafından yazılan *Notre-Dame de Paris*, yani “Paris’in Notre-Dame Kilisesi” adlı tarihsel bir romanıdır. Hugo bu hikâye ile Orta Çağ sırasında XI. Louis’nin egemenliği altındaki Paris’te Frollo ve Kaptan Phoebus’ın temsil ettikleri, Quasimodo ve Esmeralda’ya ıstırap çektiren bir toplumu kınar.<sup>22</sup> Hugo tarihi ve mimari açılarından kiliseyi şiirsel bir dille anlatmıştır; halkın dikkatini bu kilise vb. ihmal edilmiş yapılara çekip onların sadece yıkımdan değil, onarımdan da korunmalarının gerektiği konusunda halkın anlayış kazanmasına katkıda bulunmuştur (Hollier, 1994, s. 612). Neredeyse her film versiyonu katedralin sıra dışı mimari niteliklerine karşı Hugo’nun hayranlığına benzer bir yaklaşım sergiler, fakat az sayıda film kilisenin burjuvaları ve kraliyet ailesinin mensup dışındaki herkesin hayatında merhametli bir rolü olmuş olduğunu doğru bir şekilde resmeder (Avery, 13). Kitaptaki hikâyenin Amerikan film versiyonlarından en büyük farkı, kitabın sonunda Esmeralda’nın, (muhtemelen karşılıksız) âşık olduğu Kaptan Phoebus ile bir araya gelemeden idam edilip Quasimodo’nun hayatta kalmasıdır. Esmeralda’yı kurtaramadığına çok üzülen Quasimodo, suçlu insanların cesetlerinin atıldıkları mezarlığa gidip Esmeralda’nın cesedine sarılarak kendisini ölüme teslim etmiştir. Yaklaşık on sekiz ay sonra, tesadüfen bulunan iskeletlerden erkek ve deformasyonlu olan diğerine öyle sıkı sarılmıştır ki ayırmaya çalıştıklarında sarılanın kemikleri tuza dönüşmüştür.

<sup>22</sup> Encyclopedia Britannica içerisinde “Victor Hugo” (2015).

Victor Hugo'nun *Notre-Dame de Paris* hikâyesi, 1923'ten önce en az 9 defa filme uyarlanmıştır. Hikâyenin var kalabilmiş olan ilk<sup>23</sup> Amerikan film versiyonu (Wallace Worsley, 1923) yapımı çıkınca öncekiler unutulmuş ve film haftada 10.000 dolar kazanan Lon Chaney'i bir yıldızdan bir süper yıldız statüsüne yükseltmiştir.<sup>24</sup> Chaney'nin sıklıkla dilini çıkarıp sokmasıyla filmin ağır/ciddi sahneleri, komikleştirilerek, hasara uğramış ve bununla birlikte bunun bir sessiz film oluşu, ilk sesli film şeklindeki yeniden yapımı olan 1939 versiyonunun 1923 yapımını gölgede bırakmasına neden olmuştur (Senn, 131). 1925 yapımı 2014'te Flicker Alley şirketi tarafından DVD olarak yeniden dolaşıma çıkartılarak video satışlarından ülke çapında 127.366 dolar<sup>25</sup> elde edilmiştir. Bu versiyondaki dram, Esmeralda'nın (Patsy Ruth Miller) kaptana kavuşup bıçaklanmış Quasimodo'yu (Lon Chaney) görmeyip onu unutarak gittiği sahnede meydana gelir. Romansın, Esmeralda ve kaptan (Norman Kerry) arasındaki aşkı dolayısıyla olduğu söylenebilir. Ayrıca, bu filmde Jehan (Brandon Hurst), çingeneler kralı ile birlikte Esmeralda'yı geri kazanmak için bir çingene isyanı gerçekleştirir (aslında kendisine almak için). Quasimodo unutulmuş ve arkada bırakılmış şekilde trajik kahraman olarak bıçak yarısından ölürlen bu sefer kendi ölümü için çan çalar.

Quasimodo 1925 yapımında bir yan karakterken, hikâyenin 1939 yapımı (William Dieterle) filmde acayip ve gülünç davranışlar sergilemekten çok ıstırap çekerek merhamet duyguları uyandırmakla daha ön plana çıkan bir karakter haline gelmiştir. Dram, korku ve romans olarak nitelendirilen bu yapımın gişe başarısı enflasyona göre hesaplanmadan 3.820.000 \$ (günümüze göre 95.800.000 \$) olup, 2015'te video şeklinde satışa çıkarılarak ülke çapında 25,644 \$ kazanç sağlamıştır. Karakterler arasındaki ilişkilerden çok bu filmde söz konusu sorun, dönemde adalet sisteminin batıl inançlara göre uygulanmış olmasının korkunçluğudur. Esmeralda'nın (Maureen O'Hara) onun hayatını kurtarmış olduğu kocası hatip Gringoire (Edmond O'Brien), kötü niyetli Frolo (Cedric Hardwicke) tarafından yasaklanmış olan matbaa makinesini gizlice kullanarak özgür ifade sağlayıp masum insanların işkence ve ölümden kurtarılmasını mümkün kılar. Esmeralda'nın hayatını herkesten daha fazla kurtarmaya çalışıp kurtararak kendi hayatını riske atan Quasimodo, filmin sonunda arkada ilgisiz bırakılır ve oluklar gibi taştan yapılmış olmayı diler.

1996 versiyonu (Gary Trousdale ve Kirk Wise) animasyon, dram ve aile olarak nitelendirilmiş, en yüksek gişe yapmış versiyonudur (100.138.341 \$). Ek olarak

<sup>23</sup> Dünyadaki ilk film versiyonu *La Esmeralda* (Alice Guy-Blaché, 1905) adlı bir Fransız sessiz film, *The Darling of Paris* (J. Gordon Edwards, 1917) ise hikâyenin ilk ABD yapımı olan sessiz filmidir. Bu yapımın sonunda Esmeralda ve Quasimodo evlenmişlerdir.

<sup>24</sup> 1.250.000 dolarlık gişe başarısı o günlerde daha önce duyulmamış bir fiyattı (Senn, 131).

<sup>25</sup> TN sitesinden 10 Aralık 2015 tarihinde erişilmiştir.

video/DVD'leri, oyuncakları, parkları, vb. ürünleri bulunur. Bu yapımda çoğu versiyonda olduğu gibi Esmeralda'ya (ses. Demi Moore) âşık üç kişi vardır: Kaptan Phoebus (Kevin Kline), Frollo (Tony Jay) ve Quasimodo (Tom Hulce). Frollo Esmeralda ile evlenmeye ya da onu öldürmeye çalışırken Quasimodo ve Kaptan, Esmeralda'yı ve diğer masum insanları kurtarırlar, Esmeralda Kaptan'ın eşi olur ve Quasimodo halk tarafından kabul edilir. Disney, çoğu tarihi unsurları hikâyeden kaldırıp hikâyeyi günümüze uyarlayarak modernleştirmiştir. Bu olgu, özellikle çocuklara yönelik bir film olduğu için, Quasimodo'nun zulmünün olağan olarak algılanmasına sebep olabilmektedir.<sup>26</sup>

1997 yapımı (Peter Medák) bir dram, korku ve romans filmidir. Bu film dezavantajlı gruba giren cüceleri de içerir (Temsil'e bakınız). İsmi *The Hunchback*'ten (*Kambur*) belli olduğu gibi bu filmin yıldızı Quasimodo'dur (Mandy Patinkin) ve kendisi her anlamda bu filmin en büyük kahramanıdır: sevgi dolu, cesur, bilgili, aydın, yazılılarıyla masumları savunan, birçok insanı idamdan kurtaran biridir. Filmin sonunda kötüyü affettiği için bıçaklanarak ölür.<sup>27</sup> Esmeralda (Salma Hayek), Hatip Gringoire (Edward Atterton) ve Frollo (Richard Harris) karakterleri önceki filmlere benzer roller oynarlar.

### 3.1.1. Temsil İncelemesi

Versiyonlarının toplamında görülebilir bedensel ve ırksal farklılıklar olarak dezavantajlı gruplara dâhil olan üç tür insan görülebilmektedir: kambur/deformasyonlu, çingene ve cüce.

#### 3.1.1.1. Bedensel Fark

Bedensel farklılıkların alt grubundan sadece doğuştan farklılar,<sup>28</sup> doğuştan farklılar arasında ise bir kambur ve birkaç cüce<sup>29</sup> tespit edilmiştir.

##### 3.1.1.1.1. Doğuştan Fark

**Kambur:** Kambur Quasimodo'nun zaman içerisindeki değişimi ilk bakışta genel olarak olumlu gibidir: zekâsı, bakımlılığı veya genel görünümü, anlayışlılığı, duygudaşlık kabiliyeti,

<sup>26</sup> Bunun gibi bir filmin gerçek hayattaki benzer dezavantajlılar için somut etkileri olduğu, Britanya Film Enstitüsü tarafından yayınlanmış bir raporda görülebilir. Yazılıdır ki, Disney'nin *The Hunchback of Notre Dame*'ı sinemalara çıktığından beri kullanım dışı bırakılmış olan "hunchback" (kambur) kelimesi belkemiği eğriliği (scoliosis) olan kişilere karşı bu sefer küçültücü bir şekilde kullanılmak üzere halk diline yeniden yayılmıştır. Britanya Scoliosis Topluluğu, Engelliler Kişiler Bakanı'na, filmin sinemalara çıktığından beri scoliosis hastalarına karşı saldırılar yüzden fazla defa meydana gelmiş olduğunu ifade eden bir şikâyet mektubu yazmıştır. "Önceki altı ay içerisinde, hiç saldırı olmamıştır" (BFI, "Distorting Images").

<sup>27</sup> Ölürken yanlarında Esmeralda ve onun sevgilisi vardır, fakat Esmeralda neredeyse bir yaş bile dökmeden "Arkadaşların senin için şarkı söyler" deyip onun için sevgilisiyle birlikte bir çan çalar.

<sup>28</sup> Doğuştan ayrıksılık her yıl doğan bebeklerin 3%'ünde meydana gelmektedir.

<sup>29</sup> ABD'de yaklaşık 30,000 cüce bulunur. Cüceliğin 200'den fazla türü vardır; bazı türler genetik, bazıları değildir.

masumları korumaya ve demokratikleşmeye yönelik eylemciliği, sorun çözme yeteneği, cesareti, fedakârlılığı ve (suçlunun gerçeği itiraf edip zulümlerinin sonuçlarına katlandığı takdirde) affediciliğinde artış görülebilmektedir.<sup>30</sup> Çingenelerin davranışlarında artan masumiyet, zekâ ve iyi niyetin Quasimodo'nun değişimiyle belki neredeyse el ele geliştiği de söylenebilir. Quasimodo'nun versiyonları arasındaki bazı farklar aşağıdaki tabloda görülebilir.

**Tablo 3.1. Quasimodo'nun Versiyonları**

Yapım Yılı	Quasimodo'nun Özellikleri, Öldürdükleri, Frollo'yu Nasıl Öldürdüğü ve Kendisinin Nasıl Öldüğü
	<b>Özellikleri</b>
1923	Öfkesini rahatça ifade eder, sevgiye gelince tıkanır, üzülür, fedakâr, doğal, trajik kahraman, hayvansı ve çocuksu davranır, Frollo'yu dinleyerek Esmeralda'yı kaçırmayı zekâsıyla doğru orantılıdır
1939	Çekingen, özgüvensiz, daha fazla düşünür, duygusal, daha fedakâr, Esmeralda'dan hoşlandığını daha çok belli eder, insansı davranır, Frollo'yu dinleyerek Esmeralda'yı kaçırmayı verdiği zekâ imajıyla orantısızdır
1996	Sevgisini kuşa ve biblolara ifade eder, fedakâr, Esmeralda'dan hoşlandığı daha bellidir, daha çok ümitlenir, hayal kırıklığına uğrar, zekâsı sıradandır, Frollo'dan daha fazla korkar, affedicidir, üç kahramandan biridir <sup>31</sup>
1997	Okumuş, yazar, bilge, cesur, fedakâr, affeden; ana kahraman
Değişim	İlk film nötr olup değişim: negatif – nötr – pozitif olarak görülmektedir
	<b>Öldürdükleri</b>
1923	Frollo, belki yanlışlıkla birkaç çingene
1939	Frollo, belki yanlışlıkla birkaç çingene
1996	Belki 3'ten daha fazla kötü asker <sup>32</sup>
1997	Belki 1-3 "kötü" asker; üzerlerine kaynayan kurşun döker
Değişim	(Ölçülemez)
	<b>Frollo'yu Nasıl Öldürdüğü</b>
1923	Quasimodo bıçaklanır, Frollo'yu binadan atar
1939	Quasimodo bıçaklanmadan Frollo'yu binadan atar
1996	Quasimodo onu kurtarmaya çalışır, ama Frollo'nun üzerinde durduğu heykel kırılır, Frollo düşer
1997	Quasimodo Frollo'yu affettiği için tarafından bıçaklanır, onu (neredeyse kendisiyle beraber) binadan atar
Değişim	İlk film nötr olup değişim: negatif – pozitif – pozitif
	<b>Nasıl Öldüğü</b>

<sup>30</sup> Aşağıda, Temsil İncelemesi kısmında "Ön/Arka Planda Bulundurmak" başlığı altında, ikinci bakışta bu değişimin neden net bir şekilde olumlu olarak nitelendirilemediği açıklanır.

<sup>31</sup> Çoğunlukla kendi durumuna acıdığı, Phoebus'u kıskanmasından dolayı ona kaba davrandığı ve Esmeralda ve Phoebus'ın Quasimodo'nun yardım ettiğinden daha fazla insana yardımcı olabildikleri için, daha az insan öldürdükleri/incittikleri için vesaire, Quasimodo üçüncü en büyük kahraman durumunda görünmektedir. Her neyse, filmin sonunda Esmeralda'nın onu halka bir kahraman olarak kabul edilmesini sağlamasıyla Quasimodo'nun kahramanlık ışığının çalınmış olması durumu telafi edilir.

<sup>32</sup> Kiliseye tırmanmak için kullandıkları kancalı ipi bir delikten çekerek askerlerin kilise tepesinden düşmelerine sebep olur—fakat askerler zarar görmeden suya düşerler. Quasimodo'nun heykellerinin attıkları şeyler ve kendi attığı taştan dolayı da düşürülenler olur, fakat ciddi bir şekilde vuruldukları veya yere vurdukları görülmez. Tablodaki muhtemel kelimesi, o şekilde algılanabilme ihtimalinden dolayı seçilmiştir. Esmeralda ve Phoebus'ın insanlara verdikleri zarar derecesi ve sayısı daha azdır; ayrıca, onların zarar verişleri komikleştirilerek daha da yumuşatılmış, Quasimodo'nun zarar verişine ise hiçbir zaman güldürmez.

1923	Bıçaklanır, Esmeralda onu unutup gider, Quasimodo kendi çanını çalarak ölür
1939	Yalnız bırakılır, Esmeralda ona mesafeli bakar, Quasimodo üzgün yaşar
1996	Halk onu sever, kendisine dâhil eder ve Quasimodo mutlu yaşar
1997	Bıçaklanır, ikinci derecedeki film kahramanları (Esmeralda ve kocası) onun yanındayken ölür
Değişim	İlk film negatif olup değişim: nötr – pozitif –nötr

**Tablo 3.2. Esmeralda'nın Versiyonları**

Yapım Yılı	Esmeralda'nın Kökeni, Quasimodo'ya Davranışları, Âşık Olduğu ve Kahramanı
	<b>Kökeni</b>
1923	Bebekken çingeneler onu Fransız annesinden kaçırmıştır; beyaz görünümlüdür
1939	Bir çingene gibi göç etmiş olduğu görülür, fakat çok açık tenli ve saçları açık kumraldır <sup>33</sup>
1996	Romalı bir çingenedir; esmer ve koyu tenli, yeşil gözlüdür
1997	Ebeveynlerinin hayatta olmadıklarını ve onları hiçbir zaman tanımadığını dile getirir; Hispanik-görünümlüdür
Değişim	İlk film negatif olup değişim: pozitif – pozitif – nötr
	<b>Quasimodo'ya Karşı Davranışları</b>
1923	Kibirli davranır, acıyıp su verir, kendisini kurtardığında onu okşayarak teşekkür eder, normal gibi davranır, unutup gider
1939	Acır, çekinir, korkar, dokunmaz, ilgilenmez
1996	Başta korkar, özür diler, kibardır, içtenlikle davranır, yanağından öper, boş yere ümitlendirir, arkadaş olur
1997	Başta korkar, özür diler, kibardır, normal ve saygılı davranır, arkadaş gibi olur
Değişim	İlk film nötr olup değişim: negatif – pozitif – pozitif
	<b>Âşık Olduğu Kişi</b>
1923	Karşılıklı olarak Kaptan'a
1939	Karşılıksız olarak Kaptan'a (Kaptan ölünce Hatibi sever)
1996	Karşılıklı olarak Kaptan'a
1997	Karşılıklı olarak Hatip'e
Değişim	(Ölçülemez)
	<b>Kendisine Göre Kahraman</b>
1923	Kaptan
1939	Hatip ve <i>belki</i> çok az Quasimodo (ama Esmeralda ona soğuk davranır)
1996	Kaptan, Quasimodo
1997	Quasimodo, Kaptan
Değişim	İlk film negatif olup değişim: nötr – pozitif – pozitif

Yukarıdaki tablolardan da anlaşıldığı gibi, metinlerdeki ortak unsurlar bir bir ayrılıp kıyaslandıklarında zaman içerisinde dezavantajlı gruplar açısından olumlu bir değişimin gerçekleşmiş olduğu görülebilir. Aşağıda, İkili Karşıtlıklar, İlişki Nitelikleri, Huchkin'in

<sup>33</sup> Renklerinden dolayı zamanının çingenelerine benzememektedir. Kitapta Hugo Esmeralda'yı bebekken sarışın, yetişkinde siyah saçlı olarak resmetmiş, fakat film versiyonlarında çingenelerden farklı gösterilmeye çalışıldığı dikkat çeker.

Metin-Düzeyi Konseptleri ve Sektör İncelemesi başlıkları altında, yukarıdakiler dâhil benzer unsurların *grupça* ele alındıkları takdirde versiyonlar arasında görülebilen farklar incelenir.

**Cüce:** 1997 yapımında cüceler, budalalar festivali katılımcıları olarak, Quasimodo'nun kırbaçlandığı sahnede seyircilerin ön sırasında ve çingenelerin özel gizli sığınağında kalabalığın ön sırasında görülürler. Ekrandaki görüldükleri süre her bir sahnede birkaç saniyeyi geçmediği için karakter nitelikleri, davranışları ve insanların onlara karşı davranışları hakkında pek bilgi edinilememektedir. Bu nedenle mevcut bilgiler (göründükleri sahnelerin nitelikleri, ortalama-boy insanlara ilişkin nasıl konumlandırıldıkları, hangi eylemleri yaptıkları görüldüğü vs.) değerlendirilmiştir. Ortalama-boylu insanlar arasındaki tek farkları, daha sık olarak gergin ve üzüntülü sahnelerde görülmeleri nedeniyle (filmin sonunda doğru olan zafer sahnesinden ziyade), bu grubun görsellerine ortalama-boy çingenelerden az daha negatif bir ton yüklenmiş olduğu görülmektedir.

### 3.1.1.1.2. Sonradan Edinilmiş Fark

Bu filmlerde sonradan edinilmiş bedensel farklılıklar görülmez.

### 3.1.1.2. Irksal Fark

ABD *Hunchback* filmlerinde tek tespit edilebilmiş olan irksal fark, bir irksal fark olarak algılanabilecek çingeneliktir.

**Çingene:** Kitapta çingeneleri her şeyden çok tanımlayan, dolaşan, seyahat eden, göçebe yaşam tarzları olduğu söylenir. Hugo, İspanya, Katalonya, Sicilya, Cezayir, Arnavutluk, Yunanistan, Konstantinopolis'e kadar çok ülkeden bahsederek bu çingenelerin kökenlerini çoğunlukla belirsiz tutar. Fakat Esmeralda'nın çok küçükken Macaristan'dan gelmiş olduğunu ifade eder (Malvinni, 32) ve kitabın sonuna doğru Frolo Esmeralda'ya sinirlendiğinde ona tekrar tekrar "Mısır'ın küçük kızı" der (Hugo). Bir sunulan bilgi daha, Esmeralda'nın bir bebekken çingeneler tarafından kaçırılıp yerine bir çingenenin bebeği olan Quasimodo'nun bırakılmış olmasıdır. Zaman ile versiyonlar arasında Esmeralda'nın gerçek bir çingeneye doğru irksal değişim geçirdiği görülür. Kitaptaki bu bebek-değişimi unsuru ve Esmeralda'nın çingeneler arasında büyümüş olmasına rağmen karakter, ahlak, dürüstlük ve şarkı/dans yeteneğiyle diğer çingenelere hiç benzememesi, çingeneliği doğuştan sonra edinilen bir kültür/yaşam tarzından ziyade bedene yerleşik bir kod şeklinde resmetmektedir. Böylece kitap, etik/ahlaki bakımdan bugün hoş karşılanmadığı kadar çağdaş bilimsel anlayışlara da çoğunlukla aykırı olduğu düşünülen biyolojik belirlenimcilik inancını desteklemekte olduğu görülen bir ima içerir. Bu nedenle bu genç, güzel, ahlaklı, yetenekli Esmeralda'nın, biyolojik anlamda irksal açıdan

çingenelerden her ne kadar uzak olarak resmedilirse o kadar *gerilik*, her ne kadar gerçek bir çingene kızı olarak resmedilirse dezavantajlı grup açısından çingenenin temsilinde o kadar *ilerleme* görülebildiği düşünülebilir. 1923 filminde Esmeralda'nın bir beyaz ve Fransız olduğu belli edilir: küçük çocukluğunu görerek izleyici, çingenelerin Esmeralda'yı evden kaçırmalarına tanık olur. Kahrolmuş bulunan annesi, yetişkin Esmeralda'yı kendi kızı Agnes olarak tanıyamayıp onu *bebek katili çingene* gibi ifadeler kullanarak lanetler. Esmeralda annesini bulmayı çok ister fakat demirler arasından bağırان kadının annesi olduğunu bilmemektedir. Sevgilisi annesinden kalmış olan kolyeye bakıp onu Esmeralda ile birlikte öper, annesini bulmasını kendisi de diler. Esmeralda annesini bulma ümidini bakireliğine bağladığı için Kaptan Phoebus ile beraber olmaz. Annesi Esmeralda'yı kolyesinden dolayı tanıyınca "Bebeğim!" diye peşinden koşarak bayılıp yere düşer, idamdan kurtaramaz (Quasimodo gelir). 1939 versiyonunda Esmeralda'nın ebeveynlerinden bahsedilmez ve annesinden verilmiş bir kolyesi yoktur veya belirtilmez. Kökeni hakkında tek bilinen, festival sırasında bir karavan sayesinde saklanarak bölgeye gizlice girdiğidir. Bununla birlikte, çok açık tenlidir ve saçları açık kumraldır ve bir çingenenin Esmeralda'ya onun artık onlardan biri olduğunu söyleyerek kucakladığı görülür. Bu nedenle, çingene bir aileye doğmuş olmadığının ima edildiği algılanabilir. 1996'da Disney Esmeralda'yı koyu tenli yaratmış ve ebeveynlerinin hikâyesine hiç değinmemiştir. 1997 filminde Esmeralda, sadece, ebeveynlerinin hayatta olmadığını ve hayatında onları hiç tanımadığını Quasimodo ona sorduğunda dile getirir.

Edmund Husserl, *The Crisis of European Science* (Avrupa Bilimlerinin Krizi) kitabından önceki aynı adlı konferans konuşmasında, hikâyenin geçtiği zaman ve mekân olan Orta Çağ Fransa'daki "yabancılar"ın durumuna, günümüze daha uygun bir anlayışla ışık tutabilecek bir bakış açısı sunar (Bauböck, 2007, s. 400):

Şu soruyu sunarız: Avrupa'nın ruhsal/manevi şekli nasıl karakterize edilmelidir? Böylece, Avrupa'nın bir haritadaki yeri gibi coğrafi olarak nasıl anlaşıldığına değil, bölgede bir arada yaşayan insanların Avrupa insanlığını nasıl tanımladıkları sorulur. Ruhsal/manevi anlamda İngiliz hükümetleri, Amerika Birleşik Devletleri, vs. belli ki Avrupa'ya aittir [ve bu nedenle] panayırarda meraklılara sunulan Eskimolar ve Hintliler/Kızılderililer veya durmadan Avrupa'yı dolanıp duran Çingeneler, ait değillerdir. Burada, "Avrupa" derken belli ki bir ruhsal/manevi yaşamın birliği, etkinlikleri, [üretim/yaratıcılığı] ve bunların tüm sonuçları, menfaatleri ve [gayretleri/girişimleri], işlevsel aktivite ürünleri, [kurumlar/aygıtları] ve örgütlerinden bahsedilmektedir.

Husserl'in bakış açısı *Notre-Dame* kitabının yazılmış olduğu dönemin yabancı düşmanlığıyla ilgili ideolojileri etkisi altındaki toplumun bakış açısına kıyaslandığında, bugün Hugo'nun zamanından çok daha yaygın bir bakış açısı olduğu algılanır. Çağımız insanların (ırktan ziyade) değerleri vb. manevi paylaşımları üzerinden birbirlerinde aidiyet bulabildikleri görüşünü savunur. Dönemlerine ait güçlü bakış açılarını temsil ettikleri düşünülebilen bu karşıtlıklar



versiyonların kronolojik sıralamasında Esmeralda ve çingenelerin temsillerindeki görülen değişimlerde de paralellerini bulabilmektedirler.

### 3.1.1.3. İkili Karşıtlıklar

İkili karşıtlık genel olarak iyiler tarafındaki Esmeralda, Quasimodo, bazen Hatip veya Kaptan ve yoksul halk, kötüler tarafında ise Frollo, günün zenginleri ve sadece egemen bir azınlığın işine gelen bir adalet sistemi olarak görülebilmektedir. Film versiyonlarının tümüne bakıldığında en belirgin ve sıkça görülen fark Quasimodo ve Frollo arasındadır. 1996 Disney yapımının başında çingeneler kralı Clopin, elinde Frollo’yu ve bebek Quasimodo’yu temsil eden kuklalarla sokaktaki çocuklara şarkılı bir gösteri sunar. Şarkıda bu iki karakterin bir araya nasıl geldiklerini anlatır ve çocuklara bir bilmece olarak, hangisinin canavar ve hangisinin adam olduğunu sorar. En büyük karşıtlığın Quasimodo ve Frollo’nun karakterleri/yürekları arasında meydana geldiği söylenebilir.

Quasimodo ve Esmeralda arasında fiziksel ve kişilik olarak yapısal karşıtlıklar görülebilir. Mesela, ikisi de iyi yürekli, dışlanmış, hor görülmekte, görünüşlerinden dolayı zorluk çekmekte ve adaletsizliğe maruz bırakılmaktadır. Quasimodo genel olarak çekingen, utangaç, kendisine güvensiz, söz dinleyendir ve Esmeralda özgüvenli, asi, içi dışı bir (riyasız) bir insandır.

### 3.1.1.4. İlişki Nitelikleri

**Karakterler arasındaki ilişkiler:** Quasimodo ve halk arasındaki ilişkiler özellikle ilgi çekicidir. 1923 yapımında Quasimodo, sadece halkın onu “insanlık dışı bir ucube” olarak gördüğü için onları onlardan nefret ettiği söylenir. Duygularını dil çıkararak, çirkin suratlar yaparak ve küçümseyici gülüşlerle ifade eder. Quasimodo olaysız ve itirazsız bir şekilde budalar kralı yapıldığında çekimler ve tüm insanların ifadeleri sıradandır. Gündelik karşılaşmalarından dolayı halk ve Quasimodo birbirlerini neredeyse sıradan bir şekilde karşılarlar. Ayrıca, onun kolundan tutarak yol gösterir ve sadece birkaç saniye de olsa davranışlarını temkinli karşılarlar. Quasimodo’nun festivalde yer alması, Frollo için bir sorun değildir. Kırbaçlanma sahnesinde cezasının sebebi, (Frollo’nun emri üzerine) Esmeralda’yu kaçırmaya çalışmış olmasındandır—“gece saldırısı ve Majesteleri, Kral[larının] huzurunu bozduğu için.” Quasimodo’nun kırbaçlanma sırasında halk neşeli görünür, eğlenir, bir kadın kırbaçlayana öpücük gönderir, bir erkek bir kadını öper ve aralarında konuşurlar. Kimse Quasimodo’nun yüzüne herhangi bir şey atmaz. Esmeralda su verdikten sonra Quasimodo’yu geri giydirir. Quasimodo’nun zincirleri, beyazlar içinde olan başpsikopoz tarafından çözülür ve

sahne biter. Quasimodo, Esmeralda'yı idamdan kurtardığında görünürde kötü askerler dışında hiç kimse yoktur. Halkla arasındaki son etkileşim, Esmeralda'yı idam etmek için geldiklerini düşündüğü çingeneler grubu üzerine kütükler ve taşlar atmasıdır. Hem bunu Esmeralda'yı korumak için yaptığından dolayı memnuniyetle yaptığı, hem de halka filmin başındaki gösterdiği nefretle ilişkilendirilerek zevkle yaptığı düşünülebilir. Esmeralda onu durdurmaya çalıştığında, Quasimodo ona niyetini ve başka seçimleri olmadığını belirterek (kiliseye zorla girmeye çalışanların üzerlerine) taşlar atıp kaynayan kurşun dökmeye devam eder.

1939 yapımında Quasimodo Esmeralda'yı önceki filmdeki gibi Frollo'nun emri üzerine kaçırmaya çalışıp yakalanarak başı belaya girer. Quasimodo kırbaçlanmadan önce kırbaçlayacak kişi platforma çıkar, kalabalık onun için alkışlar ve Quasimodo kırbaçlanırken izleyen insanların özellikle gülme sesleri ağır basar. Kırbaçlandıktan sonra bekleme sırasında insanlar Quasimodo'nun yüzüne birçok şey atar,<sup>34</sup> Quasimodo su istediğini söylediğinde halk onu birlik içinde alay edercesine söylemini tekrarlar. Bir adam bir bezi yerdeki kirli su birikintisine batırıp alaycı bir şekilde "Al işte, su" diyerek ıslak bezi yüzüne atar. Esmeralda su vermek için Quasimodo'nun yanına gittiğinde izleyici tarafından kemanlı bir duygusal müzik duyulur. Platformdan inip kiliseye zar zor yürürken büyük bir kalabalığın ondan geri çekildiği görülür. Kalabalık ve Quasimodo arasındaki çok büyük bir mesafe olmasına rağmen halkın çığlıklar kendi çığlıkları eşliğinde ondan koşarak daha da uzaklaştıkları fark edilir. Esmeralda masum olup Kaptan Phoebus'ı öldürmekle suçlandığında Quasimodo onun engizisyon mahkemesine hışımla girerek suçu kendi üzerine almaya çalışır ama kimse inanmaz, birçok insan güler. Quasimodo Esmeralda'yı idamdan kurtardığında insanlar önceki filmlerden daha bile sevinir, şükreder ve kutlarlar. Baygın Esmeralda'yı kilisenin tepesinde havaya kaldırarak halkın neşeli sesler ve alkışları eşliğinde "Sanctuary!" (dokunulmazlığı olan kutsal yer, korunaklı yer, sığınak) diye anons eder. Bu filmde de Quasimodo'nun bu sahneden sonra kiliseden çıktığı görülmez. Kiliseye zorla girmeye çalışan çingeneleri tanımayıp Esmeralda'yı korumaya çalışarak üzerlerine taşlar atan Quasimodo, Esmeralda'yı az bilgili şekilde odada bırakmıştır. Taşların insanlar üzerine düşerek ciddi zarar verdikleri, kaynayan kurşunun da insanları öldürüp eritmiş olduğu izleyici tarafından görülür. İlk başta endişeli, kurşunu döktüğünde ise (Esmeralda'yı kurtarmayı başardığını düşünerek) mutlu görünür.

1996 Disney yapımında, Esmeralda'yı ilk gördüğünde Esmeralda onun maske zannettiği yüzünü çıkarmaya çalışır. İnsanlar önce onun, onun gerçek yüzü olduğuna şaşırır,

<sup>34</sup> Tam bu sırada Frollo'nun Quasimodo'yu görüp tepkisiz bir şekilde yoluna devam ettiği Quasimodo, Çingeneler kralı Clopin ve Esmeralda'nın kocası hatip tarafından fark edilir. Hatip Frollo'nun davranışına şaşırdığında Clopin hatibe der ki, "Burun delikleri küçük ve ince dudaklı adamlara asla güvenmeyeceksin."

onun “Çok çirkin” olduğunu söyleyenlerin sesi duyulur. Çingeneler kralı Clopin’in, Quasimodo’ya budalalar kralı olmasına onay vermesiyle halk Quasimodo’yu giydirip kutlamaya başlar. Quasimodo’nun korkusu yavaşça geçer, kendisi gülümser ve güzel vakit geçirir ve herkes onun ismini hep bir ağızdan neşe ile tekrarlar. Bir kötü asker, “Şimdi çirkin olduğunu düşünüyorsunuz; bir de buna bakın” diyerek Quasimodo’nun yüzüne bir domates atar. Bir başka asker de katılınca Quasimodo kendisine atılan meyve-sebzelerden dolayı dengesini kaybedip düşer ve anında halk da gülmeye başlayıp “Nereye gidiyorsun kambur? Eğlence yeni başlıyor” gibi şeyler söyleyerek ilk olarak boynuna, sonra her tarafına halatlar atarak bağlayıp yüzüne yemekler atmaya devam ederler. Esmeralda su vermek yerine Quasimodo’nun yüzünü silip bütün gösteriyi koltuğundan izlemiş olan Frollo’nun emirlerine ters düşerek Quasimodo’nun halatlarını keser. Bu filmde Quasimodo ne bir suç işlemiştir, ne de kırbaçlanır, fakat bu alay sahnesi diğer yapımlardaki kırbaçlanma sahnesi ile neredeyse aynı işlevi görür. Quasimodo’nun Esmeralda’yı yakılmaktan kurtardığı sahnede Quasimodo, Esmeralda, çingeneler ve halk birlik içinde Frollo, askerleri ve mevcut “adalet” sistemine karşı savaşırlar. İyiler arasında hiçbir yanlış anlaşılma görülmez ve zafer başarıyla kazanılır.

1997 yapımında Quasimodo’nun kırbaçlanmasının sebebi, Esmeralda’yı geceliğin sokakta yakalayıp kaçırmaya çalışan adamlara karşı çıkararak askerler tarafından görülüp suçlu sanılmasıdır. (Daha sonra Esmeralda’nın kocası olan) Hatip de aynı şekilde Esmeralda’nın çığlığını duyup yardımına koşarak olayın gerçeğine şahit olmuştur. Frollo, Esmeralda’yı sıkıştıran bu adamları onu kendisine getirmeleri için para karşılığında görevlendirmiştir. Esmeralda, Quasimodo’yu kırbaçlanırken gördüğünde krala onun masum olduğunu, bırakılması gerektiğini söyler; tepki alamayınca kendisi su istediğini dile getiren Quasimodo’ya su götürmeye gider. Bu arada bir çocuk, “Al sana, su!” diyerek Quasimodo’nun suratına ıslak bir bez atar. Ceza bitince Quasimodo’nun halatları çözülüp kendisi özgür bırakılır ve diğer yapımlardaki gibi doğrudan kiliseye gider. Düşerek, sendeleyerek kiliseye doğru yürürken görevde duran askerler kımıldamaz, halk sadece sessiz ve sakince Quasimodo’yu kilise kapısına kadar takip edip girişini izler. Önceki versiyon olan Disney filminde de görüldüğü gibi, iyiler arasında bir yanlış anlaşılma meydana gelmez. Quasimodo, Esmeralda, kocası ve çingeneler, matbaa makinesiyle Quasimodo’nun (masum insanların haklarını koruyan bir adalet sistemi üzerine yazdığı) kitapçıklarını çoğaltmakla halkın da taraftarlığını kazanarak bir tür devrim gerçekleştirirler.

Versiyonlar arasında halkın Quasimodo ile ilişkisi, belki en belirgin olarak, kırbaçlandığı veya yüzüne yemek atıldığı sahnelerde fark gösterir. Bazı filmlerde (1923, 1939) Frollo’nun emrini yerine getirmeye çalıştığı için kırbaçlanan suçlu durumuna düşmüş, bir

filmde çirkinliği ile alay edildiği için bağlanılıp yüzüne yemek atılmış (1996), birinde de Esmeralda'yı ona saldıranlardan korumak için onlarla savaşırken suçlu kişi zannedilip kırbaçlanmıştır (1997). Quasimodo ceza platformundan inip kiliseye yürürken görülmez (1923), zar zor yürürken insanlar ondan korkup çığlıklar eşliğinde uzağa koşarlar (1939), insanlar sadece bakışları ve hareketleriyle değil, sözleriyle de çirkinliğini, iğrendiklerini belirtirler (1996), sessiz ve sakin bir şekilde onu takip kiliseye doğru takip ederler (1997).

Griffiths, engellinin veya bedensel farkı olana *dokunma çekingenliği*nin, *Frankenstein* filminde görüldüğü gibi 1996 filmde de Quasimodo'ya karşı görülebildiğini yazar (80-81). Örnek olarak verdiği sahne, küçük bir kızın Quasimodo'nun—onun "normal" olarak kabul edildiğini göstermek için—yüzüne dokunarak kendisine karşı duran toplumsal sınırları geçtiği sahnedir. Yeni kazanılmış özgüveninin Quasimodo'ya risk alabilme ve mücadelelere meydan okuyabilme kabiliyeti vermiş olması, sonunda onu kız için daha çekici bir hale getirmiştir. Hambrook, gerçek, dış dünyadaki insanların onu olduğu gibi kabul etmelerinin meydana geldiğini yazar.

**Karakterlerin kamera ile ilişkileri:** Belki en belirgin karakter ve kamera ilişkisi farkı, 1997 yapımında kameranın Quasimodo'ya tüm diğer filmlerde olduğundan daha aşağı dereceden yakın çekimlerle sıkça göstermesidir. Bu filmdeki Quasimodo'nun diğer versiyonlarından daha ciddi derecede kambur olması, bunun tek nedeni olarak görülmemektedir.

Bir diğer neden olan onu üstün gösterme çabası, aşağıdaki karelerde görülebilir. Quasimodo'ya ekmek verilip Frollo'ya vermekten vazgeçildiği bu sahnede kamera Quasimodo ile göz hizasında, Frollo'ya ise tepeden bakarak onu hor gördüğünü ima etmektedir.



**Şekil 3.1. Kameranın Quasimodo'ya Genel Bakışı**



**Görsel 3.2. Kameranın Quasimodo'ya Bakışı (1997)**



**Görsel 3.3. Kameranın Frollo'ya Bakışı (1997)**

### 3.1.1.5. Huchkin'in Metin-Düzevi Konseptleri

**Film tipi (Genre):** ABD yapımı filmler, dram ve romans (1923), dram, korku, romans (1939), animasyon, dram, aile (1996), dram, korku, romans (1997) olarak nitelendirilmişlerdir. Tüm versiyonlarının ortak olduğu tip dramdır, fakat bu tipolojinin unsurları her birinde farklı yönlerde kullanılmıştır. 1923'ün sessiz filminde dram, Esmeralda'nın haksız yere cezalandırılması, Phoebus ile sınıf farklılıklarından dolayı beraberliklerinin engellenmesi ve Quasimodo'nun iki defa kahraman olup bıçaklanmış olmasından dolayı ölüirken bir de özellikle Esmeralda tarafından unutulup yalnız bırakılmasıyla yaratılır. Bu versiyonda izleyici Quasimodo'nun arzuları, korkuları ve sevgi anlamında iç dünyasından kopuk kaldığı için Quasimodo'ya pek üzülemez. 1939 versiyonunda, Esmeralda çok yüzeysel bir aşk yaşarken hatip Gringoire ve Quasimodo Esmeralda'ya karşı derin sevgi duymaktadırlar. Quasimodo'nun sevgisi ve fedakârlıkları bu versiyonda çoğalmış da olsa karşılığını hiç alamaz, hatta Esmeralda'nın Quasimodo'nun katil olabileceği ihtimalini bile sorguladığı düşünülür. En çok bu versiyonunda vurgulanan batıl inançların yönettiği mantıksız ve merhametsiz adalet sisteminin kötülüğü de Esmeralda'nın masumiyetini bildiğimiz için dramatik ironi ile her versiyonunda dram yaratır. Quasimodo'nun sevgisi, arzuları ve cesareti gösterildiği için hayatta kalmasına rağmen Quasimodo için belki daha acı bir son oluşmasına sebep olur. 1996 Disney yapımındaki dram, her şeyden çok Quasimodo'nun yalnızlığı, görünümünden dolayı dışlanması ve karşılıksız aşkıyla yaratılır. Quasimodo'nun arzuları, aşkı ve umudu izleyici tarafından en çok bu versiyonda görülür. Filmin sonunda bu istek karşılanmaz—hatta Esmeralda'nın başlarda “Geceleri sana ziyarete gelirim” deyip yanağından öpmesinin yanlış umut vermesi ve sonlara doğru Quasimodo'nun önünde Phoebus ile öpüşmesini göstermekle Disney izleyiciyi Quasimodo'nun kalp kırıklığına ve acısına defalarca tanıklık ettirir. Çocukların uzak olduğu Orta Çağ tarihi, şehvet duyguları, din yasakları, riyakârlık, bedensel farklar, ırkçılık, sınıf hiyerarşisi, adalet sistemi, aşk, soyut canavarlık vb. kavramların çakışmalarından konu oluşturan bu çizgi film, Disney'nin almış olduğu en büyük risklerden biridir. Çocuk filmi olarak bakıldığında, oldukça korkunç bir devirde nedeni belli olmayan bir deformasyona sahip bir adamın iyi kalpliliğine rağmen insanların ona kötü davranışları, iyi kalpli Esmeralda'nın bile yanlış ümit vererek kalbini kırması, halkın ona aşırı sevgi ve aşırı nefret göstermek arasında sürekli gidip gelmesi vb. unsurlar, sadece sıradan vücutları olan insanlar için akıl karıştırıcı değil, deformasyonlu insanlar için de kaygı oluşturabilen unsurlardır. Filmin sonunda tek gerçekleşmeyen dilek Quasimodo'nun karşılıklı bir aşk yaşama dileğidir ve bunun olmamasının tek sebebi, görüldüğü gibi, içine doğmuş olduğu bedensel durum olarak algılanabilir. Neyse ki daha uzun zamandır istemiş olduğu halkına kavuştuğu söylenebilir, fakat arz-talep açısından

yine de kendisi günümüze dek Disney'nin en acımasızlık göstermiş olduğu kahraman sayılabilir. 1997 versiyonunun da Quasimodo'ya diğer versiyonlardan daha kibar davrandığı net değildir. Quasimodo bu filmde hem en duyarlı, en fedakâr, en cesur, herkesi en içten seven ve en büyük—belki tek gerçek—kahramandır, hem de Esmeralda onun kan ve gözyaşları içerisinde masada ölmesini izlerken hiç duygusal acı duyduğunu ifade etmez. Ona çoğunlukla ifadesiz şekilde bakar, biraz gülümser, yüzünü hiç kırıştırmadan hafifçe kaşlarını kaldırır ve derin bir nefes verir. Kırbaçlanmış Quasimodo'ya su verirken ki ifade ettiği merhamet derecesinden önemli bir farkı yoktur. Bu sefer zekâ düzeyinde hiçbir anormalliği olmayan—hatta çok akıllı ve zeki—bir insan tarafından su vermek kadar küçük bir iyiliğe karşılık olarak aşırı fedakârlıkların gösterilmesi ve tam anlamıyla bir kahraman olmasına rağmen ölürken kendisi için tek bir gözyaşın bile dökülmemesine şahit olunur. Büyük şehvet ve sevgi dengesizlikleri bu hikâyeleri dram yapan başlıca unsurdur, fakat filmlerin bedensel yönden dezavantajlı izleyicilere genel olarak kitaptan daha karamsar imalarda buldukları söylenebilir.

**Uzatılmış metaforlar (Extended metaphors):** Yukarıda İkili Karşıtlıklar başlığı altında da belirtildiği gibi, 1996 Disney yapımı başta olmak üzere çoğu film Quasimodo'nun dış yüzü ve Frollo'nun iç yüzü arasında canavarlık kavramı üzerinden mecazi bir bağ kurar.

**Ek süslemeler (Auxillary embellishments):** 1939 yapımında filmin süresine göre dakik ve rahatlatıcı—yavaşça ortaya çıkan muhteşem kilise mimarisi manzarasına yakışan—fakat hikâyenin gidişatına göre ilgili dezavantajlı grup açısından en zamansız/yersiz müzik seçimi olan Alfred Newman'ın “Hallelujah” parçasının en coşkulu anı, güçlü bir intiba bırakarak çevresel algılama (peripheral processing) yoluyla tehlikeli tohumlar ekme potansiyeli olan bir süstür. Kambur Quasimodo'nun filmin sonunda Esmeralda tarafından kilise tepesinde bırakıldığı bu yapımın son sahnedeki bir belirsizliğe ışık tutulması gerekmektedir. Kral Esmeralda'yı affederek idam cezasını kaldırdığında ve çingenelerin Fransa'da özgürce yaşayabilme haklarını kazandıklarında, Esmeralda Quasimodo'yu veda etmeden yalnız bırakarak büyük bir mutlulukla rahiplerle birlikte kilisenin merdivenlerinden iner ve dışarı çıkar. Esmeralda Başpiskoposun elini öpüp teşekkür ettiğinde Başpiskopos Esmeralda'ya der ki, “Seni asılmaktan kurtarmış olan Quasimodo'ya teşekkür et ve küçük kâğıtçıklarının seni özgür kılmış olan Gringoire'e teşekkür et.” Gringoire koşarak gelir ve Esmeralda ile sarılırlar. At arabasına binip kiliseden uzaklaşırken sadece izleyici tarafından duyulabilen duygusal olarak algılanabilecek bir yaylı çalgılar senfoni müziği çalar. Esmeralda, ancak neredeyse görülemeyecek kadar uzaklaştığında, Quasimodo'ya doğru bakarak—teşekkür gibi algılanamayan—ifadesiz bir yüz takınır. Tam Quasimodo'ya baktığı sırada müzik, korku filmi

müziklerini anımsatan bir ton değişikliğiyle sert bir düşüş yapar. Müzik yavaşça tekrar kibar, duygusal müziğe dönüşürken Esmeralda, kocasına bakarak hafifçe gülümser. Quasimodo acı bir şekilde başını oluğa (gargoyle'a) dayayarak ona, “Ben neden senin gibi taştan yaratılmadım?” der.



### Görsel 3.4. Esmeralda'nın Quasimodo'ya Son Bakışı (1939)

Kamera Quasimodo'dan uzaklaşırken, müzik, sözleri sadece “Hallelujah”dan<sup>35</sup> ibaret olarak tanrıyı öven coşkulu bir hal alır. Hayata kimse tarafından istenmeyecek bir şekilde getirilmiş olup, tüm kahramanlıklarına rağmen dışlandığının, biraz olsun sevgi, saygı ve teşekkür bile alamamanın acısını çeken biri olarak filmde son defa gösterilirken, aynı anda izleyiciye, Tanrı'ya şükreden bir kutlama müziğinin dinletilmesinin günümüzün etik anlayışına göre hoş karşılanmaması gerekir. Fakat filmin kendi diliyle tersinin ima edildiği algılanabilmektedir. Eğer Esmeralda'nın olumsuz bir şekilde bakmasının sebebi Phoebus'in katilinin Quasimodo olduğunu düşünüyor olması ise,<sup>36</sup> bu dramatik-ironi-ötesi duruma ışık tutularak ortalama izleyici tarafından anlaşılabilir bir hale getirilmiş olması dezavantajlı gruplar açısından daha düşünceli bir seçim olabilirdi. Aksi takdirde, yani mevcut halinde, korkunç bir yanlış anlaşılmaya yol açılabilir: *insanın kalbi ne kadar iyi olursa olsun, ne kadar kahraman olursa olsun, eğer şanssız doğmuşsa çirkinliğinden dolayı çaresizdir, sevilmez ve yalnız bir ömür kısmetidir—mesela.*

**Ön/Arka planda bulundurmak (Foregrounding/Backgrounding):** Quasimodo en arka planda (1841), arka planda (1923), az daha ön planda (1939), epey ön planda (1996), en ön plandadır (1997). Quasimodo'nun zaman içerisinde yavaşça en arka plandan en ön plana geçirilmiş olması tek başına bir şey ifade etmez; diğer unsurlarla bir araya getirilip eleştirel bir gözle bakıldığında ön plana geçirilmiş olması, onu daha fazla haksızlığa uğratmak için makul bir mazeret olabildiğine dair ürkütücü bir portre çizebilir. Quasimodo nasıl kırbaçlanmadan önce sahneye çıkartılıp bağlanılıp soyularak *ön plana* getirilmişse, filmlerdeki toplam değişime bakıldığında da Orta Çağ düşünce yapısından rahat bir mesafeye eriştiğimizi söyleyebilmek güçtür.

<sup>35</sup> *Elhamdülillah* terimine benzer bir ifadedir

<sup>36</sup> Quasimodo, Esmeralda'yı idamdan kurtarmaya çalışması sırasında cinayet suçlusunu kendisi olarak ilan etmiştir. Esmeralda'nın, durumun gerçeğini hala anlamamış olma ihtimali vardır.

**İhmal (Omission):** Hikâyeler arasında en belirgin ihmal konusu, Esmeralda'nın soyu konusudur. Kitapta, Esmeralda'nın bebekken çingene kadınlar tarafından kaçırılmış olduğu ve yetişkin Esmeralda'nın annesini bulmayı çok istediği belirtilir. Esmeralda'nın kökenini belirleme konusunu ilk ve belirgin bir şekilde ihmal eden yapım 1996 çizgi filmidir. 1939 ve 1997 yapımlarında Esmeralda'nın ebeveynleri hakkında bir söz geçtiği durumlarda kökeninin belirtmediği bir şekilde bilgi sunulur. İlk ABD film versiyonu olan 1923 yapımı ise, Esmeralda'nın annesini ve çingene kadınlar tarafından kaçırılışını izleyiciye gösterir.

**Heteroglossia:** Egemenlik, güç, korku, önem, kıymet, vb. konularda bilgi kaynağı olan konuşma şekli, alçakgönüllülük, kabalık, ton farkı ve diğer unsurlar bu hikâyede çok önemlidir. Bu dengenin ters teptiği birincil örnek Frollo ve Quasimodo arasındakiidir. Öncelikle, Frollo Quasimodo'yu bir bebekken bulup (kendi cennete girişini garantilemek için) büyütmüş olması, yaşı, gücü ve (Quasimodo kiliseden pek çıkmadığı için) bilgisi nedeniyle Quasimodo üzerinde bir egemenlik kurmuştur. Bu ilişkideki eşitsizlik sıkça şöyle vurgulanır: Frollo'nun sert, otoriter konuşma tarzı, Quasimodo'nun Frollo etrafındaki korkak ve özür diler hareketleri ve ifadeleri, Frollo'nun ceza olarak kullandığı—gözlerini dikerek baktığı—uzun süreli sessizlikler. Bu ilişkideki güç orantısının tersine döndüğü nokta, Quasimodo'nun artık Frollo'nun insafsızlığının hat safhaya geldiğini gördüğünde ondan korkusunun tamamen yok olmasıyla birlikte onu öfkeyle kiliseden aşağı attığı sahnedir. Bu dengenin metinler-arası değişimi genel olarak, Frollo'nun insafsızlığının artması ve Quasimodo'nun iyiliğinin/fedakârlıklarının artmasıyla birlikte Quasimodo'nun lehine doğru gelişir. Kamera, müzik, diğer karakterlerin tepkileri vb. unsurların işaret ettiği bu değişimin sebebi veya sonucu, kısmen Quasimodo'nun ön plana çıkarılmasından dolayı meydana gelmiş olarak görülebilmektedir.

### 3.1.2. Sektör İncelemesi

1923 yapımında Esmeralda'yı canlandıran oyuncu Amerika-doğumlu (St. Louis, Missouri) Patsy Ruth Miller, 1939 yapımında İrlanda, Ranelagh-doğumlu Maureen O'Hara, 1996 yapımında seslendiren Amerika-doğumlu (Rosswell, New Mexico) Demi Moore ve 1997 yapımında canlandıran oyuncu Meksika, Coatzacoalcos-doğumlu Salma Hayek, tarafından canlandırılmıştır.



### 3.2. The Phantom of the Opera (Operadaki Hayalet: 1925, 1943, 1983, 1989, 1990)

İlk eser, Gaston Leroux adlı bir Fransız gazeteci olup dedektif hikâyeleri yazan bir yazarın bir adamın 1911 yılındaki yayınlamış olduğu bir kitaptır.<sup>37</sup> Versiyonlarda hayalet karakterine farklı isimler verilmiş olduğu için bu çalışma süresince kısaca Hayalet lakabı kullanılmıştır. Hikâyenin versiyonlarında iki dezavantajlı grubu—bedensel ve ırksal farklılıkları olanlar—görülür. Doğuştan veya sonradan edinilmiş bedensel farkları olanlar her filmdeki opera hayaleti, 1925 yapımındaki iyi adam Raoul'a yardım eden İranlı ve 1989 yapımındaki bir cücedir.

Leroux'nun hikâyesi, gününün popüler görüşü nedeniyle bir roman olarak pek başarılı olmamıştır. 1925'te Universal Pictures, *The Hunchback of Notre Dame*'in ulaştığı başarıyı tekrar etmek ümidiyle bu hikâyeyi seçmiş ve bu film, tüm zamanların en dayanıklı (Sollars, 457-458) ve günümüze dek en iyi versiyonu olmuştur (Backer, s. 96). 1923'te *Hunchback* filminin başrolündeki kamburu oynadıktan sonra bu teklifi kabul eden Lon Chaney, “bin yüzlü adam” olarak tanınmaktadır. Bu şekilde tanınmasının sebebi, pek çok ikonik Hollywood canavar rolü oynamış olduğu ve kendi icadı olan makyaj türünü kullanmasıdır. Chaney'nin yaratmış olduğu Hayalet'in, Leroux'nun kitabındaki tariflere en yakın görünümü tutturmuş olması, 1925 filminin hikâyenin filme en sadık şekilde uyarlanmış versiyonu olmasına yol açmıştır.

1925 (Rupert Julian) yapımında, yükselen bir genç opera sanatçısı Christine Daae'nin (Mary Philbin) bir yıldız olmasına yardım eden gizemli hayranı olan Hayalet (Lon Chaney) ile nihayet tanıştığında maskesini çıkararak altındaki doğuştan deformasyonlu<sup>38</sup> yüzünü görüp korkar ve karşılıksız âşık olan Hayalet,<sup>39</sup> Christine'i kendisi ile evlendirmek için zorlayarak halk tarafından öldürülene kadar elinden gelen her şeyi yapar. Christine'in yardımına Raoul (Norman Kerry) ve İranlı Ledoux (Arthur Edmund Carewe) koşar ve Hayalet halk tarafından linç edilir.

1943 (Arthur Lubin) yapımının, kitaptaki ve 1925 filminden daha modern ve renkli bir düzeni vardır. Yükselen bir genç opera sanatçısı Christine Daae (Susanna Foster), şan derslerinin gizemli bir hayranı olan Eriq (Claude Rains) tarafından finanse edildiğinin

<sup>37</sup> İlk film versiyonu genelde *Das Phantom der Oper* (Ernst Matray, 1916) olarak kabul edilmekte ve son sinema filmi 2004 yılına ait İngiliz bir yapımdır. Fakat bunlar ve 1962 (BK), 1986-88 (tiyatro çekimi, BK ve ABD), 1987 (İtalyan korku), 1988 (İrlandalı çizgi filmi), 1992 (Alman korku), 1998 (İtalyan korku), 2011 (tiyatro çekimi, BK) vd. yapımlar Amerikan yapımları olmadıkları veya teatral oldukları için bu çalışma kapsamında dikkate alınmamıştır. İncelenen yapımları, çalışma boyunca olduğu gibi, ABD yapımlarıdır.

<sup>38</sup> Kitapta yüzü neredeyse aynı şekildedir.

<sup>39</sup> Operadaki hayalet filmelerde farklı isimleri vardır, fakat basitlik için bu çalışmada hakkında bahsedildiğinde *Hayalet* lakabı kullanılmıştır.

farkında değildir. Erique, yetenekli bir kemancıdır ve müzik notlarını çaldığını düşündüğü bir adam ile kavga ederken adamın sevgilisi Hayalet'in yüzüne bir kimyasal madde boca eder. Polisler tarafından aranırken opera evinin altında saklanıp orada yaşamaya başlar. Christine'i kaçırap onunla baş başa kaldığında Christine yüzündeki maskeyi çıkarıp altındaki kimyasal yanığını görür. Tam o sırada Christine'e âşık olan diğer iki adam Raoul (Edgar Barrier) ve Anatole (Nelson Eddy) Christine'i kurtarmaya gelir ve üçü kaçarken Hayalet yıkılan opera evinin altında kalarak ölür.

1983 (Robert Markowitz) yapımında, Budapeşte Opera Evinin orkestra şefi olan Sándor Korvin (Maximilian Schell), eşi Ilona'yı (Nóra Németh) *Faust* performansında başrol için yetiştirmiş, Ilona gösteriden sonra Kraus (Philip Stone) adlı bir eleştirmenin acı bir yazısına tepki olarak kendisini suda boğmuştur. Sándor, bu acı eleştiriyi yazmış olan Kraus ile kavga ederken odada yangın çıkar ve operanın sıçan yakalayanı sadece Sándor'u kurtarabilir, fakat aşırı derecede yanıklar meydana gelmiştir. Sıçan yakalayanın opera evi altındaki yaşadığı yerde beraber kalırlar ve beş sene sonra Sándor operada sorunlar çıkaran Hayalet olur. Ölü eşine çok benzeyen bir genç opera sanatçısı Maria'yı (Jane Seymour) görüp ona dersler vermeye başlar, Ilona'nın ölümü için Kraus'un yazısının arkasındaki kötü niyetli Baron Hunyadi'den (Jeremy Kemp) intikam almak ve Maria'yı Ilona'nın olamadığı yıldız haline getirmek ister. Maria'nın yeni sevgilisi Hartnell'i (Michael York) kıskanır ve Maria'yı kendisine sadık kalması için tehdit eder. Maria kaçır ve Hayalet onu yakalar. Maria ile Hayalet baş başayken Maria onun maskesini çıkarır, Hayalet bağırarak uzaklaşır ve öfkeyle geri döner. Bu yaptığından dolayı artık Maria'nın bir daha özgür olamayacağını söyler. Hayalet, bu güne kadar saklamış olduğu Ilona'nın cesedini Maria'nınki olarak Tuna Nehri'ne atacağını ve artık Maria'nın isminin Ilona olacağını söyler. Hayalet ortalıkta yokken, Maria'nın İngiliz sevgilisi onu kurtarır. Bir sonraki performansta Maria korkusundan dolayı sahneye çıkmaz, seyirciler arasında yer alır. Hayalet, isteklerinin opera müdürleri tarafından yerine getirilmediği için kızıp avizenin seyircilerin üzerine düşmesi için zincirini kesmeye başlar. Az sonra, tesadüfen, Maria yer değiştirdiğinde avizenin tam altına oturur. Hayalet bunu fark edince Maria'yı korumak için avizenin düşüşünü engellemeye çalışır, fakat çok geçtir, başaramaz. Maria son anda kaçarak kurtulmayı başarır ve Hayalet kazayla avizeyle birlikte düşerek ölür.

1989 (Dwight H. Little) yapımında, yükselen bir genç opera sanatçısı Christine Daae (Jill Schoelen) şancıların seçimi için bir kütüphanenin nadir girilen bir bölgesinde "Don Juan Triumphant" müzik parçasının notalarını bulur ve öğrenir ki bestecinin yeteneği, kötü namından dolayı gölgede kalmıştır. Şancıların seçiminde bu parçayı güzelce söylerken başına sahne üstünden bir kum torbası düşerek onu bir müddet bayıltır. Rüyasında izleyici tarafından

görülen olaylar şöyledir: düşen torba için suçlanan fon değiştiricisi, Hayalet'in (Robert Englund) yaptığını söyler ve ona inanmayan iş arkadaşları ona gülerler. Daha sonraki bir sahnede Hayalet, kendisini suçlayanı öldürür. Hayalet, Christine ile odasında aynanın arkasından iletişim kurar. Christine'in babasının, ölüm döşeğinde ona bir müzik meleği göndereceğine söz verdiğini Hayalet bilir ve Christine'e kendisini "müzik meleği" olarak tanıtır. Zamanla Christine'e ders vererek onu başrol pozisyonuna hazırlar ve ona rakip veya engel olabilecek kişileri çeşitli yollarla ortadan kaldırır. Şan, şöhret ve başrol vaatlerinin yanı sıra Christine'i kendisine eş yapmak da tutkuları arasındadır. Şeytan ile müzikte başarı için yaptığı anlaşma neticesinde feda ettiği yüzünü zamanla bir arada tutabilmek için öldürdüğü kişilerin derilerini yama olarak kullanmıştır. Kamufraj için maske takmak yerine makyajla yüzünü olabildiğince natürel bir görünüme sokmaya her ne kadar gayret etse de karanlık köşelerde ve gözden uzak durmayı tercih etmektedir. Christine'den ve sıçan yakalayan adamdan varlığını gizli tutup ona sadık kalmaları koşulu gerçekleşmeyince çaresizlik ve kızgınlıktan dolayı Christine'i rehin alır ve daha çok insan öldürür. Rüyanın nihayetinde dedektifin cinayet izlerini sürmesi sonucunda Hayalet'e ulaşip onu yakalamak için hayati bir mücadeleye girmesi ve Christine'in dedektif yenilirken düşen tabancasıyla Hayalet'i vurup hayatını sonlandırmasıyla rüyası biter. Christine kendisine geldiğinde, yardımına gelen insanlardan biri rüyasında gördüğü Hayalet olup yüzü kusursuz görünümüdür. Christine, rüyasında gördüğü Hayalet ile olan benzerliği tesadüfünü göz ardı ederek, akşam yemeği davetini kabul eder. Evinde onun hazırlanmasını beklerken müzik notalarına gözü ilişir ve onun seçmelerde söylediği parçanın yazarı katil Erik Destler olduğunu görür. Şaşkınlığını ve korkusunu gizleyemeden Erik aşağıya indiğinde onun Hayalet olduğunu düşünür ve emin olmak için yüzündeki makyajla kapatılmış dokuyu yırtarak çıkarır. Kimliği deşifre olmuş olan Hayalet öfkesinden Christine'e sarılırken yine rüyasındaki gibi Christine tarafından öldürülür.

1990 yapımında (Tony Richardson), Kont Philippe Chagny (Adam Storke) bir yerel fuarda şarkı söyleyen Christine'i (Teri Polo) duyup opera evine Bay Gerard Carriere'den (Burt Lancaster) şan dersleri alması için göndermiştir. Carriere işini yeni kaybetmiştir ve operanın yeni müdürleri Christine'e kostüm bölümünde iş verir. Christine çalışırken şarkı söyler ve onu duyan Hayalet (Charles Dance) yanına gider. Sesini övüp gelişmesinde yardımcı olabileceğini ifade eder. Annesini<sup>40</sup> ses ve yüz olarak çok anımsattığı için ona gizli bir hayranlık duyar ve sesini geliştirebilmesi için ona ders vererek yardımcı olmayı teklif eder. Karşılığında öne sürdüğü tek koşul varlığının gizli tutulmasıdır. Christine'in bilmediği, bu gizemli hayranı,

---

<sup>40</sup> Onu deformasyonu gibi kabul edip çok seven hayatındaki tek kişidir ve Hayalet'in genç yaşlarında hayatını kaybetmiştir.

operanın yeni müdürlerini tehditlerle yöneten (yüzünde deformasyonla doğmuş olan) meşhur “hayalet”tir. Bir zaman sonra, Christine’in Hayalet ile çalışmaları karşılık bularak onu başrol oyunculuğuna kadar yükseltir. Rakiplerinden biri tarafından sabote neticesinde sesi ikinci performansı sırasında kısılır. Sahnede yüzleştiği bu olumsuz durumdan dehşete kapılan Christine, Hayalet’in onu sığınağına kaçırmasıyla bayılır. Uyandığında kendisine çok benzeyen annesinin duvardaki tablosunu görür, aynı zamanda tehlikede olup kaçması gerektiğini söyleyen (Hayalet’in) babası gelir. Oğlunun geçmişiyile ilgili bilgileri vererek artık sığınağını bildiğine göre güvencede olmadığını hatırlatarak ısrarla empoze eder. Her şeye rağmen kalmaya karar veren Christine Hayalet’in dönmesini bekler. Hayalet ile karşılaştığında yüzünü görmek konusunda ısrarı üzerine isteği gerçekleşir ve Christine tepki olarak şoktan bayılır. Hayalet Christine’i dinlediği için kendisine çok kızar, yüzünün ve yaşadığı yerin gizli kalması için onu bir daha asla serbest bırakamayacağını söyler, ama Christine kaçır. Christine gösterdiği tepkiden pişmanlık duyduğunda Hayalet’i bir daha görüp sevgisini ifade edebilmek için operada başrol olarak şarkı söyler. Hayalet üzüntüsünden ölmek üzereyken Christine’in sesini duyup (kendisi için rezerve edilmiş) özel balkonundan performansına eşlik eder. Bu arada yeni müdür Hayalet’i tamamen devre dışı bırakmak için polisleri üzerine salar. Üzerine yağın kurşunlar arasında Christine’i kapıp terasa kaçır. Düşmanlarının eline canlı geçmemek için yaptıkları anlaşma üzerine babasından canını almasını ister. Hayalet babasının kucağında ölürken, sevgisinin gerçek olduğunu ona ifade etmek üzere Christine maskesini çıkarıp yüzünü öper.

### 3.2.1. Temsil İncelemesi

Bu hikâyenin film versiyonlarında görülen dezavantajlı gruplar: doğuştan farkı olan Hayalet, sonradan yüz yarası edinmiş olan Hayalet, bir İranlı ve şeytan rolü verilmiş bir cücedir.

#### 3.2.1.1. Bedensel Fark

Hayalet hem doğuştan farklı (1925, 1990) hem de sonradan bedensel farklılık edinmiş (1943, 1983, 1989) bir insan olarak resmedilmiştir. Her iki grupta da opera evinin altında gizlice yaşamasının sebebi, hoş görünmeyen yüzü nedeniyle önyargı ve şiddete maruz kalarak normal bir yaşantı sürdüremeyeceği fikridir. Bulduğu yerden ayrılma ihtiyacını duymaz—bunun nedenleri, zaten müzik yazarı olması (1943, 1983, 1989) veya orada büyümüş olarak (1925, 1990) operayı sevmesi, tehditle yönetimi karşılığında iyi bir maaşı olması ve âşık olduğu kişinin orada çalışıyor olması olarak görünür. Maske takmasının sebebi, insanları korkutmaktan kaçınmak ve öz güvenini korumak içindir. İletişim, yakınlık, güven, paylaşım, sevgi ve cinsel

beraberlik istediği her filmde bellidir, fakat ümitsizliği ve insanlara güvenmekte zorluk çekmesi onu operayı ve bireyleri zor ve tehditle yönetmesine neden olarak bu isteklerinin gerçekleşebilmesini imkânsızlaştırır.

**Tablo 3.3. Operadaki Hayalet'in Versiyonları**

Hayalet	1925	1943	1983	1989	1990
Bedensel fark	Doğuştan	Kimyasaldan yanık	Yangından yanık	Şeytan ile anlaşma bedeli	Doğuştan
Maskenin, neresini sakladığı	Yüzünün çoğunu	Yüzünün yarısından fazlasını	Yüzünün bütünü	Başının bütünü	Yüzünün yarısından fazlasını
Saç Çekiciliği <sup>41</sup>	Çok az	Normal	Az	Ceset saçı	Normal
Yeteneği	İtici	İtici	İtici	İtici	Çekici <sup>42</sup>
İstedikleri	Beğenilir	Çok beğenilir	Beğenilir	Beğenilir	Çok beğenilir
	Eş	Eş, müzikte başarı	Ölmüş eşinin yerini doldurup onu başarıya ulaştırmak	Müzikte başarı, eş	Annesi gibi onu olduğu şekilde seven bir eş
Öldürme nedenleri	Hedeflerine yaklaşmak, kendisini korumak	Hedeflerine yaklaşmak	Öç almak, hedeflerine yaklaşmak	Yüzü için taze cilt sağlamak, hedeflerine yaklaşmak, kendisini korumak (ruhu şeytan ile "evli"dir)	Kendisini korumak için
Öldürmekten zevk alır mı?	Evet (çok)	Belli değildir	Belli değildir	Evet (çok)	Hayır
Ne kadar zararı olmuştur/olabilir?	2 insan öldürür (eliyle), ağır bir avize düşürür, patlayıcılar döşemiştir	Normal haliyle 1, "Hayalet"ken 3 insan öldürür, ağır bir avize düşürür	Normal haliyle 1, "Hayalet"ken 3 insan öldürür, ağır bir avize düşürür	Normal haliyle 0, "Hayalet"ken 19'dan fazla insan öldürür, avize düşürmez	3-4 insan öldürür (mimari tuzaklarla), çok hafif bir avize düşürür, <i>belki</i> patlayıcılar döşemiştir
Opera müdürleri tarafından yenilgiye uğrar mı?	Hayır, onu halk öldürür	Hayır, dedektifin açtığı ateş tesadüfen ortalığı yıkar	Hayır, kendi hatasından dolayı ölür	Hayır, dedektif ve Christine tarafından vurulur	Hayır, anlaşması üzerine onu kendi babasına vurdurur

<sup>41</sup> Sanatçı'nın Hayalet'e duyduğu düşünülebilir hislere göredir.

<sup>42</sup> Christine'in sevgilisi tarafından ciddi bir rakip olarak görüldüğü defalarca belli edilir.

Kız korkar mı?	Evet (çok)	Evet (az)	Evet	Evet	Hayır
Kızı fiziki yönde zorlar mı?	Evet	Evet (az), nazikçe elinden tutarak yol gösterir, artık beraber yaşayacaklarını söyler	Evet (çok), rehin tutar ve zorla ilişkiye girdiği düşünülür	Evet (çok), rehin tutar ve zorla öper	Hayır, neredeyse hiç
Kız maskesini çıkarınca çığlık atar mı?	Evet	Hayır (üzülerek, korkarak uzaklaşır)	Hayır?	Evet (Hayalet'in kendisi çıkarır)	Hayır (bayılır)
İçtenlikle öpülür mü?	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır	Evet
Sevilir mi?	Nefret edilir	Hayır ama acınılır	Yaralanmadan önce evet ve çok az acınılır	Hayır ve acınılmaz	Çok ve acınılır
Aşkına kavuşur mu?	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır	Hayır
Yardımcısı var mıdır?	Hayır	Hayır	Onu ateşten kurtaran sıçan yakalayan ve karga	Hayır veya şeytan	Babası
Christine'i "Melek" adı altında kandırır mı?	Evet	Hayır	Hayır	Evet	Hayır
Christine ona acır/anlayış gösterir mi?	Hayır	Evet (az)	Hayır	Hayır	Evet (çok)
Film ona karşı acıma duygusu hissettirir mi?	Hayır <sup>43</sup>	Evet (az: çoğunlukla Christine'in ona acıması üzerinden)	Hayır	Hayır (hiç: o ölünce daha rahat hissedilir)	Evet (çok)

<sup>43</sup> Belli noktalarda acınma duyulabilir, fakat filmin sonunda hala bencilce ve başkalarına kötü davrandığı için hakkındaki genel intiba kitaba kıyaslandığında çok daha az acındırır veya hiç acındırmaz.

Doğuştan deformasyonlu ve sonradan yaralanan Hayalet versiyonları arasında bunlar gibi benzerlikler olduğu kadar farklar da görülebilir.

### 3.2.1.1.1. Doğuştan Fark

**Farklı yüzlü:** Orijinal kitapta Hayalet’in annesi onu hiç sevmemiş, ona hiç acımamıştır.<sup>44</sup> Christine de Hayalet’i hiç sevmez, fakat alnından öpmesine izin vermesi sonucunda onunla gerçek anlamda karşılıklı duygusal bir an yaşamaları üzerine Hayalet’in insani duyguları öne çıkar ve hepsini serbest bırakır.

En eskisi olan 1925 yapımında Hayalet’in annesi de Christine de onu hiç sevmemiş ve acımamış, en yenisi olan 1990 yapımında ise ikisi de onu çok sevmişlerdir. 1990 yapımında ayrıca annesi Hayalet’e hiç acımamış, Christine ise onun içindeki derin acıyı hissedebilmiştir. Bu iki filmdeki doğuştan farklı olanın temsillerinden anlaşılan, dışlandıkları, sevgiye büyük açlık duyduğu ve başka insanlara zararsız veya iyi niyetli olması durumunda kabul edilebildiği ve sevebildiğidir.



**Görsel 3.5. Hayalet**



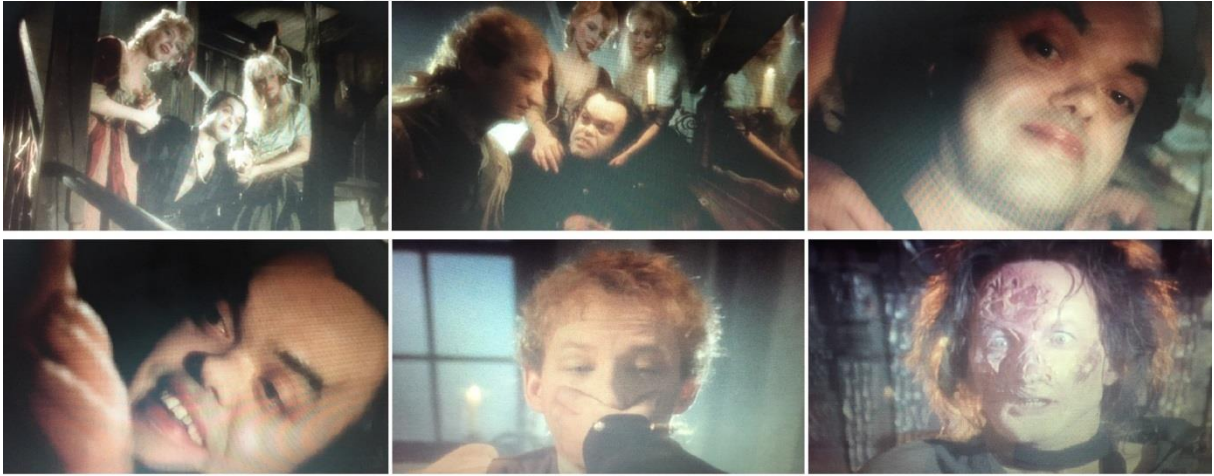
**Görsel 3.6. Hayalet (1990)**

**Cüce:** Doğuştan yüz deformasyonu olan Hayalet ve sonradan edinmiş olanının versiyonları arasındaki farklara değinmeden önce, bu filmlerden birinde görülen bir diğer bedensel farklılığı olan cüce karakterinden bahsedilmelidir.

1989 yapımındaki görülen bu cüce (John Ghavan), Hayalet’in yüzünü bozan şeytani oynar. Hayalet piyano çalarken, fahişeler eşliğinde bu cüce merdivenlerden iner. Kalın bir ses tonuyla Hayalet’in çok güzel çaldığını söyleyip ne olduğunu sorar. Hayalet, kendi yazmış olduğu bir parça olduğunu söyler. “Ama dünyaya ait olmasını istiyorsun” derken cüce elini, Hayalet’in piyano çalan bir elinin üstüne sert bir şekilde bastırır. Hayalet, “Evet, dünyanın beni

<sup>44</sup> Hayalet, annesinin onu öpmesine hiçbir zaman izin vermemiş olduğunu, ondan kaçıp, ona takması için maske fırlattığını söyler (Leroux, 333).

sevmesini istiyorum” demesine yanıt olarak cüce, “Müziğinin, Beethoven, Mozart, ölümsüzler gibi sonsuza dek yaşaması için ne verirdin?” diye sorar. Elini Hayalet’in ikinci diğer çalan eli üzerine de bastırarak durdurur. Hayalet, herhangi bir şeyi, her şeyi vereceğini söyler. “Ruhunu Şeytan ile evlendirir miydin?” diye sorduğunda Hayalet kabul eder.<sup>45</sup> Cüce, “Dünya seni müziğin için sevecek fakat seveceği tek neden bu olacak” diyerek elini Hayalet’in yüzüne bastırır ve elektrik sesi ve şimşek ışıkları eşliğinde Hayalet’in yüzünü bozduğu anlaşılır. Özet olarak cüce, tahakküm edici, sınır tanımayan, toplumca tabu sayılan cinsellik yaşayan (fahişeler, bir hemcinsle “evlenme”), kandırmakta yetenekli, ikna gücü yüksek olan, her yerden derinin altına sızan bir gücü temsil eder. Bu unsurlardan, onun çekici olmadığı, edepsiz, tehlikeli, saldırgan, yoldan çıkarıcı, ikna edici, bağlayıcı, erkekler için cinsel bir tehdit ve zararlı biri olarak algılanabilmektedir. Hayalet’in Şeytan’ın ruhuyla evlenmesinin, iki ruhun aynı bedeni yönetiyor olması olarak algılanabilmektedir. Bu gerçek, Şeytan’ın neden bir cüce vücudundan bir yaralı-yüzlü adamın vücuduna geçmek istediğini sorgulamaya yöneltebilir.<sup>46</sup> Daha önemli bir soru, Şeytan’ın vücut olarak yanındaki çekici bayanlardan biri yerine niçin yaralı-yüzlü bir adamı tercih etmiş olmasıdır.



**Görsel 3.7. Şeytan Cüce (1989)**

<sup>45</sup> Hayalet dileğini söz ile ifade eder. Ayrıca, cücenin kendi elinden bir evlilik yüzüğü çıkarıp altın paralar içeren küçük bir kavanozun içine düşürdüğü ve Hayalet’in (veya flashback sırasında izlemekte olduğu *Faust* operada oyuncusunun) papirüs kâğıdına yazılı bir sözleşmeyi “Dr. Faust” adı altında imzaladığı görülür.

<sup>46</sup> Uzun bacakların, üzerinde yüzü olan bir başa sahip olmak yerine tercih edilmesi—üstelik hiç ekonomik olmayan bir maske yenileme sistemi gerektiren—sanki bir üst basamağa gidişe benzememektedir. Diğer taraftan, cücenin yanındaki bayanların yüzleri ve fiziklerinin kendi istekleri doğrultusunda daha kullanışlı (daha fazla kötülük yapabilmesini, daha güvende hayatta kalabilmesini sağlayacak vücutlar) olup cüceden sonra yaralı-yüzlü bir adam seçmesi, tersine bir alt basamak peşinde olduğunu da ima edebilmektedir. Her ne açıdan bakılırsa, durum şu ki, bu filmdeki Şeytanın, kötü niyetli ruhunun girmesi için aradığı vücut fiziksel yönden dezavantajlı birisine aittir.



### 3.2.1.1.2. Sonradan Edinilmiş Fark

**Yüz yarası:** Hayalet'in yaralı yüz çeşitleri kimyasal yanık (1943),<sup>47</sup> yangından yanık (1983)<sup>48</sup> ve şeytanla anlaşmanın bedeli olarak cilt dokusundan yoksunluğu (1989) şeklinde uyarlanmıştır. Üç yapımda da Hayalet'in âşık olduğu sanatçı onu hiçbir zaman sevmez—1943'te ona biraz acır, 1983'te daha az acır ve 1989'da hiç acımaz. Bu üç filmdeki yaralı-yüzlünün temsillerinden anlaşılabilirler aşağıdaki gibidir.

(1) Bu kişiler kötü niyetli bir davranışta bulunarak yaralanmışlardır. Hayalet 1943 yapımında masum bir adamı suçlu zannettiği için onu elleriyle boğar, bir kadın buna karşılık yüzüne kimyasal döker, yüzünün sağ tarafı ciddi derecede yanar. Buradaki sergilediği kötü niyet, bir yanlış anlaşılma ve aşırı duygusal bir tepkiden dolayı meydana gelmiştir. 1983 yapımında Hayalet'in eşinin performansı hakkında para karşılığında sert bir yorum yazarak eşinin intihar etmesine sebep olan eleştirmenden asıl suçlunun kim olduğunu öğrenmesine rağmen onunla kavga edip bir ateş ve kimyasalın yere düşmesiyle çıkan yangında vücudunun birçoğu yanar ve sadece kendisi (birinin yardımıyla) canlı çıkar. Kötü niyeti, sevdiğini kaybetme acısı, öç alma peşinde koşmak ve hayalini her şeye rağmen gerçekleştirmeye çalışmasından kaynaklanmaktadır. 1989 yapımında, müziğinin tüm dünyada sevilmesi için Şeytan ile bir anlaşma karşılığında yüzün cildini, kulaklarını, dişlerini ve saçlarını verir—yani kötü niyeti, şöhrete erişmek için iyi-kötü ne olursa olsun, kime ne etkisi olursa olsun her şeyini vermeyi, her şeyi yapmayı kabul etmiş olmasıdır. Kötü niyetinin yarısı kişiliğinden (anlaşmayı yaptığına göre), yarısı ruhunu “evlendirmiş” olduğu Şeytan'ın kendisinden kaynaklanmaktadır.

(2) Yarayı saklamaya çalışsalar da eninde sonunda görülecektir. 1943 yapımında Hayalet piyano çalar ve kadın şarkı söylerken kadın aniden maskesini çıkarır. 1983 yapımında Hayalet kadına yatakta yaklaşır sevilme için yaşayacağını ve iyi davranacağını ifade ettiğinde kadın ona sever gibi dokunurken aniden maskesini çıkarır. 1989 yapımında kadın Hayalet tarafından tacize uğramak üzereyken plastik maskesini çıkarır, daha sonra öpülüp onu geri öpecek gibi yaparken dikilmiş cilt parçalarından oluşan, makyajla kapatılmış maskesini yırtarak altındaki ciltsiz yüzü ortaya çıkarır.

(3) Başkalarının zararına dokunan bencil motivasyonları vardır. 1943 yapımında (diğer versiyonlarda da olduğu gibi) kadını eşi ve solisti olarak istediği için engel kişileri öldürür, müziğinin çalındığını düşündüğü için öç almak ister. 1983 yapımında başarıya itmeye çalıştığı eşini fazla baskı yapmış, karısı eleştirilere dayanamayıp intihar etmiş, eleştirmen ve onu finanse eden kişilerden öç almak, ölü eşine benzeyen bir kadını eski eşinin ismi altında eşi ve solisti

<sup>47</sup> Asit saldırıları geri kalmış ve gelişmemiş ülkede hala yaygındır; mağdurları çoğunlukla genç kızlar/kadınlardır.

<sup>48</sup> ABD'de her yıl yaklaşık 20,000 insanın vücudunun en az %25'i yangında ciddi derecede yanıyor.

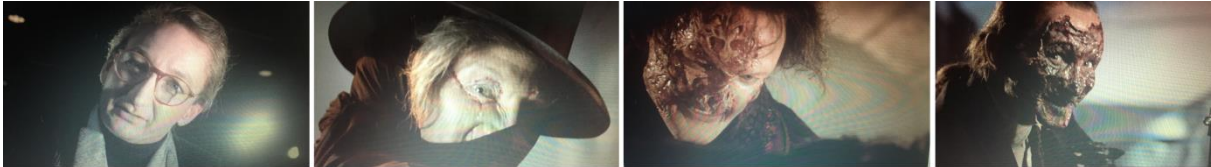
yaparak her şeye rağmen hayalini gerçekleştirmek istediği için engel kişileri öldürür. 1989 yapımında ise, ruhunu Şeytan ile “evlendirmiş” olduğuna göre, maske takmak yerine gerçek insanların derilerini olmayan yüzüne dikmeyi tercih ettiği, Christine’i eşi ve solisti yapmasına engel olabilecek kişileri yok etmek, kendisini arka sokaklardaki hırsızlardan korumak, oç almak ve keyfi olarak öldürür.



**Görsel 3.8. Hayalet (1943)**



**Görsel 3.9. Hayalet (1983)**



**Görsel 3.10. Hayalet (1989)**

Bu üç film arasındaki görülen şekil düzeneği (pattern), büyüyen bir kötü niyetlilikle birlikte görsel yönden artan bir iticilik, Hayalet’in öldürmesi ve öldürülmesindeki şiddet, kötülüğün kaynağında soyutlaşma ve çözümün bulunmasının kolaydan zora, zordan imkânsıza dönüştüğü görülmektedir. Dış ve iç yüzün aynı güzellikte olduklarını ima etmeye doğru bir gidiş gösteren bu filmler arasındaki yaralı-yüzlünün temsil değişikliği olumlu olarak görülmemektedir.

### 3.2.1.2. Irksal Fark

Irksal fark gösteren tek karakter bir İranlı olarak tespit edilmiştir.

**İranlı:** Eskiden polis amiri olan İranlı sadece orijinal kitapta ve 1925 filminde yer alır. Kitapta İranlı'nın ismi verilmez (Hayalet ona “daroga,” yani Farsça'da polis amiri der), fakat hikâyeyi anlatan kişiler arasında önemli bir rolü vardır ve Hayalet hakkında en çok bilgisi olan, ona en yakın kişilerden biridir (diğeri Christine'dir). İran'ın bir sultanı altında polis amiri olarak çalıştığı yıllar sırasında Hayalet'in de orada çalıştığı öğrenilir. Hayalet'in mühendislikte ve sihirbazlıktaki dehasıyla sultan için sarayında gizli geçitler, tuzağa dönüşebilen veya gizli kapılar ve işkence odaları inşa etmiştir ve sultan sırlarının dışarıya sızmasını için Hayalet'i öldürmeye kalkışmıştır. İranlı, Hayalet'i kurtarıp<sup>49</sup> kendi insanlarına nehirden bulunan bir cesedi Hayalet'in giysileriyle giydirip ölmüş olduğuna bir müddet inandırtmıştır. Yalanı ortaya çıkınca her şeyi elinden alınmış ve ülkesinden sürgün edilerek Hayalet'in Fransa'daki yaşadığı opera evine gitmiştir. Kitaptaki İranlı, bilgi sunmaya ek olarak birçok başka işlev de görür. Kendisi “abanoz” kadar koyu tenli, yeşim taşı gibi gözleri ve astragan şapkası olan, Batılı resmi giysiler içinde, soğuk elli, Darius adlı bir hizmetkârı olan (Leroux, 1911, s. 234-236), Christine'i kurtarmak için Hayalet'in peşinden giden, Christine'in sevgilisi Raoul'a abilik yapan, öneriler ve silah veren, bilgili, yol gösteren, başkaları kurtarmak için kendi hayatını riske atan, Hayalet'ten bahsederken “canavar” kelimesini kullanan fakat onun için de en iyisini isteyen, kendisinin “tüm iyi Doğulular gibi kaderci” olduğunu söyleyen, iyi kalpli ve başkalarının güvenliğiyle çok ilgili bir insan olarak resmedilmektedir. Okuyucuya, Hayalet'in aynı zamanda hem mağdur hem de mağdur eden olduğunu gösterir, fakat Raoul'a yardımcı olma niyeti hikâyenin yüzeysel yargılamaya dayanan temasının altını çizer. Yabancı olan İranlı aslında bir tehdit değil, yardımcıdır—kitabın yazıldığı dönemde Avrupa'da yaygın olan etnosantrizmden<sup>50</sup> farklı bir yönelim yansıtır (Hall, 2009, s. 30). Yine de, İranlı sultanın, Hayalet'e kendi sarayını “Şeytanın ta kendisinin evi” (Leroux, s. 280) haline getirmek için tutmuş olduğu, şiddet izlemekten zevk aldığı, bazen masum insanları kendi eğlencesi için işkenceye uğrattığını vb. zalimlikler yaptığı öğrenilir. “Daroga” bu konuyu düşünmekten rahatsız olur, o sultanın yaptıklarının yanlış olduğunu düşündüğü ve kendisini geçmişinden ayırmak istediği algılanır.

1925 filmindeki İranlı karektere (Arthur Edmund Carewe) bir isim verilmiştir—Ledoux—ve aynı şekilde, bir kahramandır. Gözlerinin etrafı siyaha boyanmış, sıradan

<sup>49</sup> Hayatını kurtarmıştır fakat ondan korkar ve insanlara zarar vermesini engellemeye çalışır. Birkaç defa şüphelenerek bölgesine girmiş olduğu için Hayalet onu yakalayıp kendisini rahat bırakacağına dair söz verdirtmiştir. Karşılık olarak İranlı, Hayalet'in kendisine cinayet işlemeyeceğine dair söz verdirtmiştir [çok daha sonra Hayalet, “sözlerimi hiç tutmadığımı biliyorsun” der (267)]. Fakat İranlı'nın, Hayalet'in hayatını kurtarmış olmaktan dolayı sorumluluk duyduğu algılanır ve insanların güvenliği için vermiş olduğu sözden döner.

<sup>50</sup> Ethnocentrism, kendi ırkını/ulusunu/toplumunu başkalarından üstün görmek anlamına gelir.

İranlılardan daha koyu bir ten verilmiş, (Christine'in sevgilisi) Raoul'dan daha kısa boylu olan, sessiz, münzevi (kendi halinde) bir yaşam sürdürdüğü düşünülen, insanların merakla ve biraz korkuyla izledikleri bir insandır. Hayalet hakkında edindiği bilgiyi nasıl edinmiş olduğu sorulmaz ve açıklanmaz; sessiz bir film olduğu için yazılı diyalog minimuma indirgenmiştir. Böylece, kitapta Leroux tarafından sunulmuş olduğu gibi bu filmde Julian, Doğuyu oryantalist bir yaklaşımla gizemli ve kötülük kaynağı olarak sunmamaktadır.

### 3.2.1.3. İkili Karşıtlıklar

Hayalet ve âşık olduğu opera sanatçısı hikâyenin tüm versiyonlarında karşıt sayılabilmektedirler. Hayalet görülmek istemezken sanatçı kariyerinde yükselmek ve şöhret istediği için sahnede başrollere yönelir; insanlar Hayalet'ten en çirkin ve sanatçıdan en güzel olarak bahsederler; beraber çıkardıkları eserlerde Hayalet yazılımı sağlarken sanatçı donanımı sağlar; Hayalet insanlarda korku oluştururken sanatçı sevgi oluşturur vesaire. Bu karşıtlık arasındaki çekim gücünün en zayıf olduğu yapım en eskisi olan 1925 yapımı, en güçlü olduğu ise 1990 versiyonudur.<sup>51</sup> İkinci en güçlü karşıtlık oluşturan karakterler, Hayalet ve sanatçının yakışıklı sevgilisidir. Hayalet çirkin olup terör estirirken sanatçının sevgilisi iç ve dış olarak güzeldir ve kahramansı davranışlar sergiler.

### 3.2.1.4. İlişki Nitelikleri

**Karakterler arasındaki ilişkiler:** Hayalet'in Christine dışındaki insanlarla ilişkisi, izleyicinin Hayalet ve diğer karakterlerle ne kadar özdeşleşebildiğini, Hayalet'in ne kadar sevilip sevilmediğini, yaşamasının veya değişmesinin/yok olmasının ne kadar istendiğini vb. unsurları etkilemektedir. 1925 yapımındaki Hayalet çoğunlukla sadece kendi bölgesine giren insanlara zarar verir, fakat hiç kimseyi öldürdüğü görülmez. Sadece kötü niyeti, tehditkâr ve öldürmekten zevk aldığı görülür. Avizeyi düşürdüğünde büyüklüğü ve ağırlığının tehlikeli olduğu bellidir ve insanların altında kalarak zarar görmüş olabilecekleri gösterilir. İşkence odalarının olması, bütün operayı havaya uçurabilecek patlayıcılar döşemiş ve patlatmak üzere olması ve bunun gibi diğer unsurlar Hayalet'in topluma potansiyel zararını ön plana çıkararak iç yüzünü arka plana iter.

1943 yapımındaki Hayalet'in kendi bölgesi dışındaki insanlar öldürmeyi sakıncalı görmediği anlaşılır (ör. kostümünü ve yerini almak için öldürdüğü masum bir oyuncu). Avizeyi düşürdüğünde avizenin çok ağır ve tehlikeli olduğu bellidir ve altında kalmış olan insanlara yardım edilmeye çalışıldığı görülür. Hayalet, insan-öldürmeyi yüzü yaralanmadan önce de

<sup>51</sup> Bütün diğer İngilizce yapımlar dâhil düşünüldüğünde 2004 (BK) versiyonudur, yani en yenisidir.

yapmış bulunarak katilliği kendi yaşam/gizlenme sınırları dışarısına da taşıyarak insanlara zararını hat safhaya getirir. Operanın altında patlayıcı maddeler yerleştirmiş olduğu dile getirilmez, fakat bir el ateş atıldığında bütün bodrum katın yavaşça yıkılmaya başlamasından dolayı patlayıcıların yerleştirilmiş olduğu algılanabilir. Öyleyse Anatole, Christine ve dedektif ile kaçarken yıkılmanın başlangıç nedenini kendi açtıkları ateşe bağlar. Avizenin bu filmde az daha ağır ve büyük görünür ve onu düşürmesinin sebebi, dilekleri yerine getirilmiş olmadığı için müdürleri cezalandırmaktır. Opera altına patlayıcılar döşemiş olduğunun düşünülmemesi, Christine'i hiçbir şekilde tehdit etmemesi ve iki adamın silahlarına karşı bir kılıç çıkarması, Hayalet'i önceki yapımdan daha az zararlı gösterir.

1983 yapımında Hayalet, kendi öngörü eksikliği ve beceriksizliğinden dolayı avizeyi insanlar üzerine düşürmeyi başaramaz, tam tersine onun düşüşüyle kendisi ölür. Ağır ve tehlikeli olduğu yine bellidir. Eşinin intiharına yol açan adamı bir hamamda öldürmekle önceki yapımda da olduğu gibi insanları öldürmekte kendi bölgesinin dışına çıkarır. Bu nedenle, Hayalet'in topluma potansiyel ve gerçek zararını ön plana çıkarır.

1989 yapımındaki Hayalet avizeyi düşürmez fakat birçok insanı keyfi olarak çok sayıda değişik yollarla öldürür. İç yüzü, anlaşıldığı kadarıyla, müziği için sevilme isteyen bir adam, şehvet duygularının en ağır bastığı Hayalet versiyonu, özellikle adam öldürmekten zevk aldığı algılanabilen bir şeytandan ibarettir. Öldürme motivasyonları bencilce bir mantığa dayalıdır (öç almak, hedeflerine ulaşmasına engel olabilecek kişileri ortadan kaldırmak, kendi bölgesini korumak ve bıçaklı hırsızlardan korunmak gibi). Kalabalıklara büyük bir tehdit oluşturmamasına rağmen (patlayıcılar vs. yoktur) şahsen çok sayıda bireyi vahşice öldürür. Bu nedenle, gruplara potansiyel, bireylere gerçek zararı en ön plandadır.

1990 yapımındaki Hayalet'in avizeyi düşürme sebebi, Christine'i performans ortasında sabote edilmiş sesinden dolayı kızgın seyirciler ve utançtan kurtarmaktır. Avize düştüğünde (normalde fark edilmeyecek şekilde bir eleman tarafından) sallanılarak hafifliği, esnekliği ve zararsız olduğu vurgulanır. Altında hiç kimse kalmamıştır; kalabalığın paniği sadece korkudan dolayı oluşur. Böylece, Hayalet'in hiç kimseye zarar vermek istemediği, mümkün olduğunca incitmekten kaçındığı ve sadece kendi bölgesine giren insanları öldüren otomatik tuzaklar yapmış bulunarak kendi mahremiyeti ve güvenliğini koruduğunu düşündüğü görülür. Yine de, operanın altında en kötü durumda kendisini korumak için kullanacağını söylediği büyük patlayıcılar<sup>52</sup> hazırladığı görülür ve babasına nedenini açıkça anlatır. Karakteri nedeniyle bunu gerçekten yapabileceği izleyiciye hissettirilmez. Seyirciler tarafından çok sevildiği görülen sesi

---

<sup>52</sup> Patlayıcı maddenin kendinden emin olunamaz (sadece kitapta ve 1925 yapımında emin olunur), sadece variller vs. görülür.

ve kameraya yansıtılan iyi niyeti nedeniyle en zararsız olduğu düşünölebilen Hayalet versiyonudur.

**Karakterlerin kamera ile ilişkileri:** 1925 filminde kamera Hayalet'i ve yüzünü izleyiciye ve Christine'e aynı zamanda gösterir ve Hayalet yalnızken hakkında izleyici önemli bilgiler edinmez. Kameranın Christine ve diğer masum karakterlere daha fazla ekran zamanı vermesi, izleyicilerin onlarla olan ilişkisini güçlendirir, Hayalet ile ilişkilerini ise mesafeli tutar. 1943 yapımında izleyici Hayalet'i Christine'den çok daha önce görür, fakat yüzü Christine ve izleyici tarafından aynı anda görülür. Filmin başlarında Hayalet'in motivasyonları, yaralanışı ve bir olayı yanlış anlaması hakkında, izleyici-karakter ilişkisi için çok önemli bilgiler edinilmiştir. Fakat bu unsurların hiçbir karakter tarafından bilinmemesi, gereksiz yere felaketlere yol açarak dramatik ironi oluşturur. Ancak, kameranın Hayalet'in yaralanmasından sonra Hayalet ile daha az ilgilenmesi, onu yalnızken ve duygudaşlık kurulabilecek bir şekilde bir daha göstermemesi, izleyici ve Hayalet arasında mesafe oluşturur, artık yaralı olan Hayalet'ten yabancılaşır. 1983 yapımında kamera aynı şekilde Hayalet hakkında önemli bilgiler verir ve maskeli yüzünü karakterler görmeden önce izleyiciye gösterir. Karakterler Hayalet'in motivasyonları hakkında yeterince bilgi edindikleri için dramatik ironi bu filmde pek oluşmaz. Hayalet'in yüzü Christine ve izleyici tarafından aynı anda görüldüğü için izleyicinin Christine ile olan özdeşleşmesi güçlendirilir. 1989 yapımında kamera, birçok korku filminden farklı olarak en kötü niyetli olan insan hakkında hiçbir şey saklamaz. Hayalet'in yüzünün asıl durumu filmin başlarında izleyiciye gösterilir, filmin sonlarına kadar karakterlerden saklanılır. Fakat bu durum izleyicinin Hayalet ile özdeşleşebilmesine yol açmaz; sadece masum karakterler için endişelenmeye yol açan önemli bilgiler sunma işlevini görür. 1990 yapımında Hayalet ve Christine'e yaklaşık aynı ekran zamanı (yalnızken de, başkalarıyla birlikteyken de) verilerek izleyicinin her iki karakter ile eşit derecede anlayış ve özdeşleşmenin oluşmasına ve güçlü bir bağın kurulmasına yol açar. Christine ve Hayalet'in babası, Hayalet'in yüzünü görür, korkar ve onu tanıdıkça onu çok severler. İzleyiciye ise Hayalet'in yüzü hiçbir zaman gösterilmez. Kamera tarafından Hayalet'in dış yüzüne hiç önem verilmeyerek iç yüzünün en ön plana çıkarılması, güçlü bir özdeşleşmeye yol açar.

### 3.2.1.5. Huchkin'in Metin-Düzeyi Konseptleri

**Film tipi (Genre):** Korku (1925), dram, korku, müzik<sup>53</sup> (1943, 1989), dram, korku (1983) ve dram, müzik, mistik (1990) olarak nitelendirilmiş. İngilizce dilindeki yapımlara bakıldığında, doksan yıl önce korku olarak sunulmuş, en son (1990) ise olamayan bir romans ve iç burkan dram şeklindedir. 1925, 1943, 1983, 1990 yapımlarının sonunda Hayalet ölür ve âşık olduğu sanatçı, sevgilisine döner. 1989 yapımının sonunda ise Hayalet'in ölmüş olduğundan emin olunamaz ve bunun temel sebebi, açık son bırakmanın (özellikle postmodern tarz) korku tipi filmlerde popüler bir seçim olduğudur.

**Uzatılmış metaforlar (Extended metaphors):** Hayalet'in maskesi ve operadaki heykellerin yüzleri arasında bir metafor uzatıldığı düşünülebilir. 1983 yapımında sanatçı, opera içerisinde duvarlarda görülen bu taş yüzlere bakar ve kamera tarafından izleyiciye gösterilirler. 1990 versiyonunda ise filmin başlangıcında, operanın dışındaki yüzlere kamera tarafından daha çok ilgi gösterildiği ve Christine heykellere korkuyla değil, sevgi ve hayranlıkla bakar. Aşağıdaki karelerde bu filmler arasındaki hissedilen korku ve sevgi farkı, ekranda görülen heykeller ve karakterlerin yüz ifadeleriyle desteklenir.



**Görsel 3.11. Heykellerin Bakışları ve Heykellere Bakış (1983)**

<sup>53</sup> Opera sanatçısı Anatole ve müfettiş Raoul'un rastlantısal olarak Christine'e aynı şeyleri teklif etmeleri ve aynı anda kapıdan geçmeye çalışmaları vb. anlar nedeniyle filmin güçlü bir komedi yönü de vardır.



**Görsel 3.12. Heykellere Bakış (1990)**

**Ek süslemeler (Auxillary embellishments):** Başlıca görsel dikkat/ilgi çeken unsur (1990 dışındaki) tüm yapımlarda maske ile gizlenmiş, kısa bir süreliğine gösterilen bozuk bir yüzdür. İşitseli ise 1990 filminde Christine ve Hayalet'in ön plana çıkarılan seslerinin güzelliğidir.

**Ön/Arka planda bulundurmak (Foregrounding/Backgrounding):** Çoğunlukla işleri ve güvenlilikleri nedeniyle, Hayalet'in ve Christine'in imajları, dış görünüşleri ön planda, iç yüzleri ise arka planda olarak görülür.

**İhmal (Omission):** 1989 yapımında, zaten güzel müzik yazan Hayalet'in, müziği için sevilme amacıyla neden şeytanla anlaşma yapmayı seçmiş olduğu açıklaması sunulmaz. Ancak, yüzü bozulduğu an yüzünde görülen ifadeden dolayı anlaşmayı başına neler geleceğini bilmeden o duruma düşmüş olduğu düşünülebilir.

**Heteroglossia:** Bu unsurun versiyonlar genelinde bulunan en belirgin örnek, Hayalet ve operanın müdürleri arasında görülür. Müdürler Hayalet hakkında ilk öğrendiklerinde kendilerini tek-yönlü bir iletişime geçmiş bulurlar. Hayalet onlara gizlice şantaj mektupları bırakır ve müdürlerin onunla tek iletişim kurabilecekleri yol, dileklerini yerine getirip getirmeme kararını vermektir (kararları sonucunda). Hayalet, başrol şancının sesini bozup, avizeyi düşürüp, operanın bodrum katına girmeye çalışanları öldürmesi nedeniyle (ve çoğu versiyonlarda en iyi başrol şancısını kendisinin yetiştirmiş olmasından dolayı) operanın başarısını belirlemede büyük bir güce sahiptir. Müdürler Hayalet hakkında ilk öğrendiklerinde varlığına inanmaz, birinin onları oyuna getirdiğini zannederler. Mektuplarını önemsememeleri neticesinde meydana gelen felaketlerden dolayı Hayalet'in mektuplarını gittikçe daha ciddiye almaya başlarlar. 1925 yapımında, operanın en kârlı sezonda müdür aniden ve sebebi bilinmeyerek işini bırakarak operayı yeni müdürlere teslim eder. Yeni müdürün ilk aldıkları mektuplardan biri, Hayalet'in beyaz eldivenleriyle onun masasına fırlattığı, (yapıştırılmamış) küçük, karemsin bir zarf içerisindeki güzel bir el yazısıyla yazılıp ikiye katlanmış olan bir



kâğıtta görülür. İmla bilgisiyle eğitim düzeyi ve kültürlülüğü sergilenirken yazılı olan tehdit imaları, opera müdürlerine ilişkin hiyerarşik pozisyonunu da belirtmektedir. Christine’e yazdığı mektuplarının sonlarına şahsi ismi (olan veya lakabı) *Erik* yazar, başka herkese yazdığı mektupta ise kendisini *The Phantom* (Hayalet) olarak belirtir. Christine’e yazdığı bir mektupta, maskeye dokunmadığı sürece güvende olduğunu ve Erik için olan sevgisi/aşkı ona karşı duyduğu korkuyu geçer geçmez özgür olacağı belirtilir. Filmin bir noktasında müdürler dolaylı kaynaklardan Hayalet’in kimliği ve geçmişi hakkında bilgi edinirler: ismi Erik’tir, Boulevard Katliyamı sırasında doğmuştur, kendini yetiştirmiş bir müzisyen ve kara büyü ustasıdır, deli/aqlını kaçırmış/mecnun bir kişi olarak Şeytan Adası’na sürgün edilmiş, oradan kaçmış ve aranmaktadır. Düşmanları Hayalet üzerinde bilgi edinip güç kazandıkça Hayalet çaresiz kalıp Christine ile bir at arabasıyla kaçmayı dener. Başaramayınca insanlar tarafından çevrelenip öldürüldüğü görülür. Opera üzerindeki otorite gücünü istismar edip sonradan kaybetmekle kendi sonunu hazırlamıştır. 1943 yapımında, müdürler değişmez. Christine’in rakibi ve rakibinin hizmetlisi öldürüldükten sonra müdür masasında Hayalet’ten bir not bulur. Bir A4 kâğıdının yarısı boyutunda zarfsız bir kâğıtta sadece “Uyarımı dinlememeyi seçmiş olan Bianca Rolley’in yeri, Christine DuBois tarafından doldurulmalıdır” yazmakta olup “Madam Lorenzi söylese, olacak olanlar sizin sorumluluğunuz altında olacaktır. Bu sizin uyarınız”ın yazılı olduğu duyulur. Müdürün Hayalet’in isteklerine uymadığı sadece bir an olur ve avizenin düşmesiyle caza bulur. 1983 yapımında ilk olarak Hayalet tarafından operanın eşyaları çalınır (piyano, takılar, vs.) ve müdürler ile arasında çoğu diğer filmde olduğu kadar iletişim görülmez. 1989 yapımında çoğu versiyonda olduğu gibi tehditler karşılığında kendisine müdürlerden aylık bir maaş sağlar. Mektupları izleyici tarafından görülmez. İnsanlarla arasındaki saygınlık derece dengesinin pek değiştiği söylenemez; kendisi çoğunlukla korkusuzdur. 1990 yapımında yeni müdürlerin kendilerini sanatçılar ve opera çalışanlarına tanıtmaları sırasında, buldukları opera sahnesinin üzerinde bir yerden (sadece izleyicilerin duyabildiği gizemli ve uğursuz, ama kibar bir müzik eşliğinde) müdürler adına bir mektup fırlanarak düşer. Mektup bir A4 kâğıdına yazılmış, düzgünce üçe katlanmış ve zarfsızdır. Yazı izleyici tarafından görülmez. Hayalet’in müdürlere karşı ilk ortaya çıkmış ve tek savunmasız olduğu an, âşık olduğu ve sevdiği kadın operada başrol şancı olarak onun için şarkı söylerkendir. Balkondan performansına eşlik eden Hayalet herkes tarafından görülür ve duyulur, fakat yüz ifadesinden anlaşıldığına göre korkudan yoksun, sevgiyle taşıyor olmaktadır. O an güvenliğini önemsemediği için ve son olarak kendisinin vermiş olduğu talimatı üzerine babası tarafından vurulduğu için diğer filmlerde görülmüş olan yenilgisi bu filmde net ve kontrolü-dışı bir şekilde gerçekleşmez. Halk tarafından (1925), yıkılan bodrum katının enkazı altında kalmasından

(1943), kendi hatası nedeniyle (1983), Christine tarafından (1989) ve son olarak kendi talimatı üzerine babası tarafından (1990) öldürülmesi, ölümün kaynağının Hayalet'e zamanla yaklaşmış olduğunu gösterir. Kitapta ise, en yakın kaynak kendisi olarak görülmektedir—sevildiğini hissettikten sonra zararsızlaşır ve rahatlamış ruh haliyle birlikte kendisini zamanın yakında getireceğini hissettiği ölümüne bırakır. Versiyonlarda Hayalet şancı ve diğer insanlar üzerindeki hükümdarlığını iki sebepten dolayı sürdürebilmektedir: görsel-ışitsel suretten/temsilden (representation) kaçınır ve yetkili öğretme vaziyetini üstüne alır (Wang, 319). Bu egemenliğini çoğu filmde ölümüne kadar korur.

### 3.2.2. Sektör İncelemesi

Oyuncular arasında dezavantajlı gruplara giren tek bir oyuncu, 1989 yapımındaki şeytan rolünü oynayan cüce (John Ghavan) görülür. Toplamda 6 film/dizi ve bir video oyununda yer almaktadır. *Star Wars: Battlefront* (Richard Marquand, 1983) filminde Ewok<sup>54</sup> adlı tüylü bir yaratık olarak, *The Dark Crystal* (1981 parça 1, Jim Henson ve Frank Oz), *The Goodies* (Brooke-Taylor, 1970–1982) adlı bir İngiliz komedi dizisinde adı belirtilmesyen bir ekstra sanatçı, *History of the World: Part I* (Mel Brooks, 1981) adlı bir komedi dizisinde ve *Flash Gordon* (Mike Hodges, 1980) adlı filmde oynamıştır.

### 3.3. King Kong (1933, 1976, 2005)

Filmin 1933 (Merian C. Cooper ve Ernest B. Schoedsack) Universal Pictures yapımındaki hikâye şöyledir: bir film yapımcıları grubu, gemiyle Güneydoğu Asya'da Endonezya'ya yakın bilinmeyen bir adaya film çekmek için giderler. Grubun beyaz kadın üyesi Ann (Fay Wray) adanın yerlileri tarafından kaçırılıp Kong adlı bir dev gorile “hediye” edilir. Kong kadına âşık olur ve tutsak tutar. Film ekibinden olan sevgilisi John (Bruce Cabot) Ann'i kurtarır ve grup, Kong'u tutsak olarak New York'a götürürler. Galada Kong zincirlerinden kurtulup Ann'i zorla tekrar kaçırıp şehirde terör estirerek Empire State binasının tepesine çıkar, orada öldürülür ve Ann kurtularak sevgilisine kavuşur. 1976 (John Guillermin) Dino De Laurentiis şirketi yapımında ise, film grubu yerine petrol firması yöneticileri gider, Bayan Dwan (Jessica Lange) ve sevgilisi Jack (Jeff Bridges) kendileri ve gruplarının iyiliğinden ziyade Kong ve yerliler için en iyi olanı isterler ve Kong, Empire State yerine World Trade Center'a tırmanır. 2005 (Peter Jackson) yapımı ise orijinaline sadık kalmış, stil ve karakterler güncellenmiş ve Ann (Naomi Watts) ve goril arasındaki ilişki tarzı değiştirilmiştir. Öteki filmlerdeki gibi tek-tarafli şehvet değil, karşılıklı duygusal bir bağ söz konusudur. Tüm

<sup>54</sup> Filmde ve video oyununda sadece kostümü görülür (gözleri de kostüme aittir).

filmlerinin sonunda Kong, uçaktan ateş eden beyaz adamlar tarafından öldürülüp binadan yere düşer.

1933 yapımı *King Kong*, en ikonik filmlerden biri sayılmaktadır ve ardından ufak tefek değişikliklerle iki defadan fazla yeniden yapılmıştır. İlk yapımı (1933) ulusal çapta sadece video kiralamalardan \$4 milyon, ikinci yapımı (1976) sadece gişeden \$52.614.445 kazanmışken üçüncüsü (2005) \$218.080.025 kazanmış olması bugün en az bir yapımının televizyona erişimi olan insanların büyük bir kısmı tarafından izlenmiş olduğu bellidir. Giysi ve oyuncak gibi diğer ürünlerinden de büyük bir gelir sağlamıştır. Üç filmin gişe toplamı ulusal çapta 280.694.470 \$, sadece 2005 versiyonunun ulusal çapta video satışlarından (kiralama hariç) kazancı 193.680.994 dolardır. 1975 yılında filmin 1933 versiyonu Amerikan Film Enstitüsü tarafından Amerikan filmlerinin en iyi 50'sinden biri olarak adlandırmıştır ve 1991 yılında ABD Kongre Kütüphanesi tarafından “kültürel, tarihsel ve estetik önem taşıyan” bir film olarak nitelendirilip ABD Ulusal Filmler Arşivi'nde korunmaya alınmak için seçilmiştir. 1998 yılında Amerikan Film Enstitüsü bu yapımı en iyi 100 film listesinde 43. olarak sıralamıştır (Morton, 85). Bu kadar tanınan bir film doğal olarak pek çok eleştiri almış, analiz edilmiş ve akademisyenler, hakkında çeşitli savlarda bulunmuşlardır.

Bu hikâyedeki dezavantajlı grup, ırksal farklılıkları olanlardır: Kuru Kafa Adası'nın siyahi yerlileri, Asyalılar, Hispanik-görünümlü karakterler ve—popüler yazılardaki görüşlere göre (ör.: Coleman: 2013: 41-45; Allison & Blair: 2000, 119; Smith: 1997: 36; Andriano: 1999: 61; Iverem: 2007: 546)—bir siyahi temsili olarak algılanabilen Kong. Akademisyenler çoğunlukla, filmi, çekildiği dönemde ABD'deki beyaz insanların Afrika-Amerikalıları nasıl gördüklerine işaret eden bir ırkçı alegori olarak algılamaktadırlar. Amerika'daki yasal ırk ayırımı 1876'da başlayıp 1964'e kadar sürmüştür. D. W. Griffith'in *The Birth of a Nation* (1915) filmi büyük gişe başarısıyla Klu Klux Klan adlı beyaz ırkçı grubu güçlendirerek en az 1920'lere kadar faaliyetlerini sürdürebilmesine destek olmuştur. 1929 Borsa Krizi ve Büyük Depresyon da siyahiler ve beyazlar arasında gerginliği artırmıştır. 1933 yapımı sinemalara çıktığında, siyah-beyaz ırk ayırmacılığın yasal olarak kaldırılmasına daha 30 yıl vardı. Bu senelerde ve daha öncesinde, popüler karikatürler ve çizgi filmler siyahileri maymunlara benzetmekteydi; 1900'lerde popüler olan şaka kitaplarında da bu benzerlik sıkça kullanılmaktaydı. Filmde, Kong'un New York'ta sunuluşu, 1800 yıllarında Saartjie Baartman'ın—“Hottentot Venus” adı verilen bir Güney Afrikalının—Avrupa'ya götürülüp “öteki”nin kanıtı ve bir seyir malzemesi olarak sergilenmesini de anımsatır. Kong'un bir siyahiyi temsil edişi, insan gibi iki ayak üzerinde yürümesi, uzun kirpikleri ve insan gibi yüzü ve gülüşü, şehvet ve kıskançlık dürtülerinin olması ve zincirlerini çözerek temel insan zekâsı

sergilemesiyle vurgulanır. Kong'un kafatasının şekli için bir bahane olmasa da, bu nedenler yalnızca siyahi-goril bağlantısının kurulması için yeterli değildir; dönemin grafik teknolojileri, araştırıp uygulama yöntemleri vb. ihtiyaçlar henüz gerçekçi bir goril sunmayı mümkün kılacak seviyede değillerdi. Ancak, filmde egemen beyaz ırkçı ideolojilerinin, siyahi insanların tamamen özgür bırakıldıkları takdirde Amerika'nın felaketle karşılaşacağı korkusunun yansıtıldığı düşüncesi yaygındır. Sunnemark, Kong'un kendisini beyaz adamın korkusunun bir bilinçaltı temsili olduğunu ileri sürer ve Afrika-kökenli-Amerikalıların, uzun süredir bir gelenek olarak, hayvani davranışları ağır basan tecavüzcüler olarak resmedilmelerine bağlar—mesela *The Birth of a Nation* filminde (Sunnemark, 2007). 1976 yapımındaki görülen Ann ve sevgilisinin, Kong ve yerlilere karşı saygı ve duyarlılıklarının artışı, aynı zamanda iyi karakterler arasında bir siyahinin bulunması, film bir ırksal metafor olarak düşünüldüğünde, çıktığı dönemde (Sivil Hakları Yasası'nın ilk ortaya çıkışından 12 yıl sonra) toplumun ırksal ilişkiler anlamında ne kadar ilerlemiş olduğunun bir göstergesidir. 2005 yapımında Ann (Naomi Watts) ve Kong arasındaki görülen saygı ve sevgi, onun da üzerine 41 senenin geçmesiyle egemen ideolojide ne kadar büyük bir değişim yaratabileceğinin bir göstergesidir.

### **3.3.1. Temsil İncelemesi**

Bu filmlerde sadece ırksal temsil bulunmuştur ve bu açıdan değerlendirilir. Irklar arasında siyahiler, bir Çinli, Asyalı/Uzak Doğulular, Hispanik-görünümlüler, bir Avrupalı-görünümlü ve bir Yeni Zelandalı görülür.

#### **3.3.1.1. Bedensel Fark**

Bedensel fark tespit edilememiştir.

#### **3.3.1.2. Irksal Fark**

Aşağıdaki tabloda karakter tipleri iyiden kötüye doğru sıralanmıştır: izleyicinin olmak veya güvenmek isteyebileceği kişiler, iyi niyetli ama olmak veya güvenmek istemeyeceği kişiler, masum kişilere kasten zarar verenler ve neredeyse ölümsüz kötü niyetliler.

**Tablo 3.4. Irkların Temsilleri**

Yapım Yılı	İyi	Orta İyi	Orta Kötü	Kötü
1933	Beyazlar	Çinli	Yerliler (siyahi)	Kong
1976	(Belirgin değil)	Asyalılar, Hispanikler	Kong, yerliler (siyahi)	Petrox petrol şirketi/kapitalizm
2005	Beyazlar, bir siyahi, bir Yeni Zelandalı, bir Avrupai- görünümlü <sup>55</sup>	Kong, Çinli	(Belirgin değil)	Yerliler (siyahi <i>gibi</i> ), keşfi dünya ile paylaşma güdüsü , kişisel çıkar ihtirasları
Değişim:	Nötr – pozitif	(Ölçülemez)	(Ölçülemez)	Pozitif – negatif

**Çinli:** Kong “iyi”leştikçe yerliler kötüleşmiş, yerlilerin en kötü olduğu filmde bildiğimiz siyahilikten biraz farklı bir ırk yaratılmış, iyi taraftaki ırk çeşitliliği artarken Çinlilerin temsilinde fazla değişiklik yaratılmamıştır. 1933’ün Çinli aşçısı Charlie (Victor Wong) de, 2005’in Çinli hizmetlisi Choy (Lobo Chan) da, ağır aksanları ve zekâ/kabiliyet eksikliklerinden dolayı “iyi”nin ikinci sınıfı olarak görülebilmektedirler. 1933’ün Çinlisi, dikkatsizliğinden dolayı, Ann’in kaçırılmasına engel olamamıştır. 2005’in Çinlisi, yüzme kabiliyeti olmadığı için ve tüm film ekibi ağaçtan uçuruma düşmek üzereyken “Bana yardım edin!” diye seslenmesinden dolayı, onu en çok seven beyaz adamın ölümüne neden olmaya iki defa yaklaşmıştır.

Çinli bir adam 1933 ve 2005 yapımlarında görülür ve temsilleri, beceriksizliklerinin gruba potansiyel risk oluşturduğundan dolayı, “orta iyi” olarak nitelendirilebilir. 1933’in Çinli Charlie’si, işinden bıktığı için Çin’e geri döneceğini dile getirir (başarısızlığını vurgular). Adanın yerlileri karanlık basınca Ann’i gemiden kaçırdıklarında, geminin terasındaki (bir kat üstte) bir beyaz adamı görürüz; elindeki bir şeyle uğraşmaktadır, Ann’in yakalandığını fark etmez. Fakat Ann zaten bir alt katta olduğu için dikkat etmesi durumunda bile onu göremezdi. Çinli adam Charlie ise Ann ile aynı hizada olup güvenlikçi görevini üstlenmiş olmasına rağmen “iki saattir kimseyi görmedim” der. Bu durum, Çinli’nin işini doğru dürüst yapamadığını, pozisyonuna layık olmadığını ima eder. Çinli Charlie, bir yerlinin kolyesini bulduğunda gözlerine epeyce yakın tutarak bir süre kaçırılma bağlantısını kuramadan inceler. “Deli siyahi adam gelmiş buraya!” diyerek siyahi kelimesini doğrudan kullanan tek karakter olur. Beyazlar Ann’i kurtarmaya gitmek için yola koyulurken, Çinli Charlie bozuk İngilizcesiyle, büyük hevesle, elinde kasap satırı tutarak, “Ben de gitmek istiyorum, ben de bayanı yakalamak istiyorum” (Me likey go too, me likey catch missey) der. Beyaz adam, “Bu iş bir aşçıya göre

<sup>55</sup> Adrien Brody, meşhur film *The Pianist*’te başroldeki Yahudi’yi oynamıştır; kendisini gerçek hayatta da Katolik/Yahudi olarak tanımlamıştır.

değil, git buradan” dediğinde Çinli Charlie aniden ve hiç etkilenmemiş bir şekilde emri dinleyerek gözden kaybolur. Gülünç bir duruma koyularak Çinli Charlie’nin alçaklığı tekrar vurgulanır. 2005 versiyonunun Çinli Choy karakteri hakkındaki bilgiler aşağıda, “Huchkin’in Metin-Düzeyi Konseptleri: İhmal” kısmında bulunmaktadır.

**Siyahi (Kurukafa Adası) yerliler(i):** Kong’un bir siyahilik temsili olduğunu savunan görüşleri destekleyen bir unsur daha orijinal filmde bulunabilir. Uzun boyunlu dinozorun siyahilikle ilişkisi kurulabilir, çünkü dudakları abartılıdır, tıpkı dönemin çizgi filmleri ve karikatürlerindeki resmedilişleri ve filmlerdeki *blackface* (beyazların siyahi insan rolü aldıklarındaki yaptıkları makyaj) tarzı dudaklar gibidirler. Aşağıdaki görselde, filmde iki kare, dönemin bir karikatürü ve 1840’lar–1960’lar arası tiyatro ve filmlerde kullanılan bir makyaj tarzını olan *blackface*’i gösteren bir resim bulunur.



**Görsel 3.13. Dudak Resmedilişi (1933)<sup>56</sup>**

<sup>56</sup> Soldan 3. resim: “The Conn Caricature: Blacks as Monkeys” web sayfası, Authentic History web sitesinden <http://www.authentichistory.com/diversity/african/3-coon/6-monkey/> adresinden, 23 Aralık 2015 tarihinde erişilmiştir. Soldan 4. resim: 1900 yılının yüzlerini siyaha boyayan oyuncuların oynadığı bir orta oyununun ilanı. William H. West adlı sanatçının normal hali ve kostümlü hali görülür. Orijinal basımı Strobridge Litho şirketi tarafından. Bulunduğu yer: Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington, D.C. 20540 USA. Dijital kimliği: var 1831 <http://hdl.loc.gov/loc.pnp/var.1831>

Kong'un filmler-arası temsillerindeki değişim, Tablo 3.5'te görülebilir:

**Tablo 3.5. Kong'un Versiyonları**

Kong'un	1933'ün Kong'u	1976'nın Kong'u	2005'in Kong'u
Maddesi	Eşya (stop-motion)	İnsan (kostümlü)	CGI (grafik tasarım)
Anatomisi	İnsan anatomisi, gülüşü	İki-arada anatomi, insan gülüşü	Goril gibi gülüş, goril anatomisi
Kaç ayakla yürür	İki	İki	Dört
Kızla ilişkisi	Kızı zorlar, kaçıır	Kızı pek zorlamaz, yarı-kaçıır	Kızı zorlamaz, kız ona gider
Kong'un "hediye"lerine ne yaptığı	"Gelin"lerine ne yaptığı belli değildir, yerli kız çekingen davranır ama verilmeye itiraz etmez	Gelinlerine/kurbanlarına ne yaptığı belli değildir, yerli kız rahat bir şekilde kendisinin hediye edilmesine izin verir	Kurbanlarını öldürmüştür (mağarasında kurban kolyeli iskeletler görülür)
Müzik türü	Korku	Romantik	Duygusal
Taciz derecesi	Kızı biraz soyar	Kızı epey soyar	Kızı hiç soymaz
Kızı korkutan	Kız hayatı için Kong'dan korkar	Kız Kong'un aşkından korkar	Kız Kong için insanlardan korkar
Filmdeki canavar	Kong	Kapitalist düzendeki yükselme çabası	Kapitalist düzendeki dibe batmama çabası

Yeliler ve mekânları konusunda üç film arasındaki farklılıklar aşağıdaki tabloda gösterilir:

**Tablo 3.6. Yerlilerin Versiyonları**

Yerlilerin	1933 Yapımı	1976 Yapımı	2005 Yapımı	Değişim <sup>57</sup>
Duvarı	Sopalardan çit, üzerinde gonk vardır	Sopalardan çit, üzerinde gonk, daha yüksek, ahşap kapı, kilidi petrol ile kayganlaştırılır	Taştan, gonk yoktur, kaynar lav şelaleleri akar, karmaşık bir tasarımı ve mekanizması vardır, kuru kafalar ve korkunç heykellerle döşenmiştir	Nötr veya negatif – negatif
Kurbanlarına taktıkları kolye	Beyaz çiçeklerden	Pençelerden	Kuru kafa ve kemiklerden	Negatif – negatif
Gemideki bulunan kolyeleri	Taşlardan	Pençelerden	Kuru kafalardan	Negatif – negatif
Aksesuarları, sürdükleri/ içirdikleri	Boyalar, kuş tüyleri, mızraklar, meşaleler	Boyalar, kostümler, deniz kabukları, mızraklar, meşaleler; başroldeki kıza uyuşturuculu su içirirler	Boyalar, ateş sopaları, mızrak ötesi ilkel silahlar, eksik ve sivrileştirilmiş dişler, kuru kafalar ve kemik takıları, deriden geçen çubuklar	Negatif – negatif
Kaç kişi öldürdükleri	0	0	3	Nötr – negatif
Dili beyazlar tarafından	Tanınır ve konuşulur	Tanınmaz ama vücut diliyle iletişim kurulur	Tanınmaz ve iletişim hiç olmaz (sadece öldüresiye şiddet)	Nötr – negatif
Beyazlarla ilk karşılaşmadaki tepkileri	İletişim kurup saygıyla ayrılır	İletişim kurarlar, yerliler ısrarla Ann'i ister, beyazlar havaya ateş ederek yerlileri kovarlar	İletişim kurmazlar, saldırıp öldürürler, biri tabancayla vurulur, havaya ateş edilerek kovulurlar	Negatif – negatif
Yerliler ekibe/kameraya ilk karşılaşmadan sonra bir daha görünürler mi?	Hayır, fakat ekipten biri yerlilerin sorun çıkardıklarını, beyazların da onları tüfek sesleriyle kovduğunu söyler	Evet, Kong'un düştüğü yere gidip ona saygıyla eğilirler	Hayır	(Ölçülemez)
Yerliler, Ann için kaç yerli kadın teklif ederler? <sup>58</sup>	6	6	Hiçbir teklifte bulunmazlar	Nötr – pozitif

<sup>57</sup> Var olmadıkları takdirde de nötr (tarafsız) olarak nitelendirilmiştir.

<sup>58</sup> Beyaz bir kadının altı siyahî kadına eşit olduğunu ima eder görünmektedir.



Yerlilerin beyazlara yaklaşımının değiştiği de görülebilmektedir. İlk başta kimseyi incitmezler—hediye edilecek yerli kadın itirazsız şekilde söz dinler, hiç zorlanmaz, yüksekte taşınır, beyaz çiçeklerle sslenilir. Daha sonra beyaz kadın itiş-kakış zorla götürülür (1933). Yerlilerin kimseye doğrudan zarar verdikleri görülmez—yerli kadın itirazsız şekilde sslenilip götürülür, beyaz kadın uyurucuyla sakinleştirilerek itiraz göstermeyen şekilde götürülür (1976). Son yapımda, yerliler şiddetten büyük zevk alarak kendileri dâhil herkese zarar verirler ve öldürmeye bayılırlar. Yerli bir kadının Kong'a verilishi görülmez ve hakkında bilgi verilmez, ama beyaz kadın fiziksel şiddetle zorla götürülür (2005).

Başroldekiler grubunda en çok ölümün meydana geldiği sahnede, dezavantajlı gruba yaklaşım açısından değerlendirildiğinde ırksal yaklaşımın yapımlar arasında nasıl değeritiğine dair önemli bilgiler bulunur. Grubun devrilmiş ağaç üzerinden uçurumun karşı tarafına geçmeye alıştiğı sahnede Kong, sadece beyaz adamları ölümlerine düşürür, nk zaten hepsi beyazdır (1933). Sonraki yapımda da sadece beyaz adamları düşürür—sadece bir siyahi vardır zaten ve bir beyazla birlikte kurtulur (1976). En son yapımda ise renk ayırmıcılığı yapmadan bu sahnede yer alan tüm ırklardan insanların ölmesine sebep olur—bir siyahi, birkaç beyaz ve bir Çinli (2005). İlk filmin bu sahnesinde azınlık grup olmadığı için detaylara girilmesine gerek yoktur. İkinci ve üçüncü versiyonlarda ise, detaylarda önemli bilgiler bulunabilir. 1976 yapımında, bir beyaz ve bir siyahi kurtulduğunda, beyaz adam ve siyahi adam, ağacı ilk geçen ve son geçen olarak uçurumun ayrı taraflarında kalmışlardır. Beyaz adam, siyaha, “Boan! Geri dönmeye alış! Ben devam ediyorum” der ve Boan hiç konuşmadan tırmanıp gider. Siyahi Amerikalı Boan, duvara ulaştığında, üzerinden ona aşağı doğru bakan beyaz adam, diğerlerinin nerede olduğunu sorar. Boan cevap olarak hiç konuşmadan bir boğaz kesimi işareti yapar. Beyaz grubun içindeki tek siyahi adamdır ve birçok sahnede görülmektedir, fakat film boyunca en az sesi ve konuşma zamanı olanlardandır. Siyahilerin temsili ile ilgili daha fazla bilgi Heteroglossia başlığı altında bulunabilir.

**Diğer ırklar:** 1976 yapımında koyu tenliler de beyazların verdikleri emirleri sorgulamadan yerine getiren insanlar olarak resmedilmektedirler. Filmin başında, görevinde bir Hispanik güvenlikçi, beyaz adamın parayla rşvetine anında boyun eğer—miktarı belli olmadan bile. Bu davranışı, daha doğrusu bu rüşveti kabul edecek güvenlik görevlisinin Hispanik olarak seçilmiş olması ve hakkında başka bilgimiz olmamasıyla birlikte, kendisine verilmiş görevi hak etmeyen, yalancı, güvenilmez birisi olarak şekillendirir. Aynı filmde, gemiye gizlice binen bu beyaz adama arkaları dönük olan gemiciler siyahidirler. İşini beceremeyen, limanını/gemisini risklerden koruyamayan insanlar 1933 ve 1976 filmlerinde koyu tenli veya belli şekilde başka

türlü yabancıdırlar (Hispanik-görünümlü/Asya-kökenli). 2005 yapımında bir Yeni Zelandalı, yöresel dövmeleleriyle gemide sıradan bir çalışan olarak görülür.

**Tablo 3.7. Diğer Irkların Versiyonları**

Gruplar	1933 Yapımı	1976 Yapımı	2005 Yapımı	Değişim <sup>59</sup>
Siyahi Amerikalılar	Yoktur	Boan söz dinler, güvenilirdir, az konuşur, hayatta kalıp kalmadığı pek fark edilmez; başkaları siyahi Amerikalılar arka planda nadiren görülebilirler	Hayes beyaz kaptandan daha iyi bir liderdir, diğerleri kadar konuşur, güvenilirdir, öldüğü belli edilir, biri adına çok üzülür ve ağlar; başkaları film boyunca arka planda çok sayıda görülebilir	Pozitif – pozitif
Çinli Amerikalılar	(1 Çinli) aptaldır, beceriksizdir, komik konuşur, söz dinler	(Görülmez)	(1 Çinli) beceriksizdir—suçu arkadaşına atar, yüzemez, tutunamaz, beyaz arkadaş onu sürekli kurtarır; öldüğü belli edilir, biri çok üzülür ve adına epeyce ağlar	Nötr – negatif
Hispanik/ Diğer	Yoktur	(1 Asyalı/Latin) rüşvet alır, işiyle güvenilmezdir; (1 Hispanik) söz dinler, az konuşur		Negatif
Diğer			(1 Yeni Zelandalı) beyazlardan daha nadir görülen karakterlerden biridir, birçok beyaz insanla aynı durumda olarak algılanır	Pozitif
Liman/ gemi işçileri	Beyaz	Çoğunlukla koyu tenliler (Latin/Asyalı)	Çoğunlukla beyazlar, ama çeşitlilik de görülür	Negatif – pozitif

**3.3.1.3. İkili karşıtlıklar:** İkili karşıtlık, filmler arasında fark gösterir. 1933 yapımında Ann ve Kong arasında “güzel ve çirkin” şeklindedir. 1978 versiyonunda Ann, sevgilisi, Kong ve yerliler, ile Petrox şirketi ve para/şöhret isteyenler arasında, *sevenler* ve *istismar edenler* arasında oluşturulur. 2005 yapımında ise Ann ve Kong bir tarafta saygı ve sevgiyi temsil ederken bütün diğer insanlar maddi kazanımları için onlara karşıt durmakta görülür.

<sup>59</sup> Var olmadıkları takdirde de nötr (tarafsız) olarak nitelendirilmiştir.

### 3.3.1.4. İlişki Nitelikleri

**Karakterler arasındaki ilişkiler:** Kong, basit, gücünü kötüye kullanan bir tecavüzcü katilden (1933), Ann'e karşı tek-tarafli şehvet ve aşk duyguları besleyen kıskanç ve zorlayıcı birinden (1976), cinsel yönünün hiç görülmediği, iyi niyetli, çok ihtiyacı olduğu bir dostluğu nihayetinde bulup korumaya çalışan duygusal birine dönüşür (2005). Ann, tecrübesiz, çocukça, hemen evlenmek isteyen, yıldız olmayı arzu eden bir yoksul, Kong'dan aşırı derecede korkak olmakla başlayıp (1933), şöhret ve zenginlik düşleri olan, fakat Kong'a sempati duymaya başlayarak Kong'un mutlu olmasına daha fazla önem vermeye başladığı düşünülebilen biri olur (1976). En sonunda az daha 1933'teki haline benzeyen, fakat sadece savaştan dolayı yoksul, başarıları ve başarısızlıklarından dolayı daha olgun bir kadın olarak Kong'la karşılıklı duygudaşlık (empati) kurduğu görülebilen ve onun kurtuluşu için hayatını riske atan biri haline gelir (2005). Ann ilk filmde sevgilisine düşkün, ikinci filmde iki arada kalmış ve üçüncü filmde sevgilisinden daha çok Kong'la bir sevgi paylaşmaktadır. Ann'in sevgilisi ilk yapımda bir kahramandır (1933). İkinci yapımda Ann ile birlikte Kong ve yerlilerin mutlulukları için her şeyin eski haline dönesini dileyen bir potansiyel sevgili ve yarı-kahramandır (1976). Son yapımda ise sevgili gibi, yine Ann'i kurtaran, fakat Ann ile Kong konusunda bilgi olarak ve duygusal anlamda oldukça uzak biridir (2005). Kong ise ilk başta Ann'in sevgilisine karşı özel bir anlayışı veya ilgisi yoktur (1933), ikincisinde kıskançlık duyguları olduğu belirtilir (1976) ve üçüncüsünde ise Ann'i kaçırdığını düşündüğü için sevgilisini rakip ve düşman görür.

**Karakterlerin kamera ile ilişkileri:** Belirli bir şekilde kameranın bazı karakterlere yukardan baktığı veya başka karakterlere göre daha alçak konuma yerleştirdiği (fiziksel olarak, ekran zamanı vermeyerek, karakterden uzak durarak, konuşurken yüzünü göstermeyerek, vs.) bazı sahnelerde görülebilmektedir. Bir sahnede, Çinli Charlie (1933) geminin aşçısı olarak patates soyarken Ann ile bir diyalogu olur. Anne ayakta ve dolanmış halatın üzerinde yüksekten bakarken, Charlie ahşap bir kutu üzerinde oturmuş vaziyette ona yukarı doğru bakar. Bu yerleşim şeklinin seçilmiş olmasının muhtemelen farklı sebepleri vardır, fakat Çinliyi alçak göstermeye katkıda bulunan bir etken olabilmektedir. 1976 yapımında beyazlar, yerlilere çok daha yüksekten bakarlar ve yerliler onlara yukarı doğru.

### 3.3.1.5. Huchkin'in Metin-Düzeysel Konseptleri

**Film tipi (Genre):** Filmler, macera, fantezi (1933), macera, fantezi, korku (1976), aksiyon, macera, dram (2005) olarak nitelendirilmişlerdir. Üç film macera, iki film fantezi ve birer tanesi korku/dramdır. İkinci filmin ayrıca korku kategorisine eklenmesinin büyük bir nedeni, yeni teknolojik imkânlarla birlikte özellikle Kong'un görüntüsü ve hareketlerinin—orijinal filmdeki

stop-motion oyuncağa göre—önemli derecede daha ikna edici olmasındandır. Üçüncü yapımında korku veya fantezi yerine dram kategorisinin eklenmiş olması, Ann ve Kong arasındaki duygusal bağdan dolayıdır. Öteki filmlere göre bu versiyonda en ağır basan farklılık budur ve bunun dram olarak algılanmasının birçok sebebi vardır (müzik, ışıklandırma, yavaş-çekim, vs.). Orijinal film ve son yapımı arasındaki en büyük ve belki tek önemli fark, bu film tipi kategorisinin farklılığından meydana gelmektedir. Orijinalinde Kong öldürüldüğünde rahatlarız, çünkü o bir kötüydü; son yapımında ise duygusal etkilenmeyen yok denecek kadar azdır. Aşağı yukarı aynı hikâyedir, aynı olaylar ve aynı son gerçekleşir. Ama algıladığımız farklı bir ideoloji ile film bambaşka bir şekil alır.

**Uzatılmış metaforlar (Extended metaphors):** Kong ve yerliler arasında bir metafor uzatılabilir. 1933 yapımında, Kong’un siyahi yerlilerle arasında bir iletişim görülür—kadını eline alınca yerlilere bakarak kükrer, hatta giderken dönüp onlara tekrar bakıp kükrer ve teşekkür eder veya selam verir şekilde el sallar. Bu iletişim, en belirgin bağlantılarından biridir (en güçlüsü 1976 versiyonunda, yerliler Kong’a eğilince). Yerlilerin köyüne nihayet erişebildiğinde ise, gelişigüzel bir şekilde herkesi zevkle ezip çiğner. Davranışındaki veya algıdaki bu değişiklik birkaç şekilde yorumlanabilir, örneğin: (a) *aradaki bağ gerçek bir birlik temsil etmiyordu*, (b) *siyahi adamın sınırsız özgür bırakıldığı takdirde gücünü kendi insanları dâhil herkesin kötülüğüne kullanabilir (ayrıca bir aptal gibi besleyen eli ısırabilir)*. 1976 yapımında Kong, hiçbir yerliye zarar verme şansı olmadan yakalanır ve yerliler ona sessiz ve saygın bir şekilde yere çöküp eğilirler. Oysaki 2005 yapımında, yerliler beyazlarla ilk karşılaşmalarından sonra bir daha kimseye görünmezler. Kong ile iletişimleri ona bir kadın hediye etmek dışında tamamen kopmuştur. Bu yönden bakıldığında, Kong insana benzemekten gittikçe uzaklaşırken, yerliler gittikçe vahşileşmektedirler ve iletişimlerinin kopması, Kong’un onlardan olmadığını ima eder. Bu durumda siyahiliğin temsili, 1933’ün korkunç Kong’undan 2005’in korkunç yerlilerine aktarılarak umduğumuz kadar değişim geçirmemiş olarak da görülebilmektedir. Uzatılmış metafor olarak ikinci en çok dikkati çekebilen, 1976 yapımındaki petrolün yerliler tarafından kullanım şeklidir. Yerliler tarafından kurban kıza “Kong’un gelini” denmesi, tecavüzcü bir katile tapmaları ve Ann’in Kong tarafından en uzun süren ve belirgin şekilde soyulup nerdeyse çıplak bırakılmış olarak (tecavüze uğramış görünür) sevgilisi tarafından kurtarılması akılda tutularak anlam verilmeye çalışıldığında, bu unsur bir benzerlik kazanır. Bu (1976) yapımında, ilk ve tek olarak, duvar kapısının kilidi yerlilerin onu petrol ile yağlamalarından dolayı siyah, silindir biçimde bir ahşap parçasıdır. Bu dev siyah kaygan sopanın yuvarlak ucu, kapıyla bitişik birkaç sarı çubuk/saman örgüsünden yapılmış halka içerisinden geçerken kilidin halkalardan geçmesine kameranın özel bir ilgi gösterdiği

söylenbilir. Bu unsurlar, Kong'un yerlilerle birlikte bir tecavüzcü, fakat acınılacak, kendi haline bırakılmasının daha doğru olduğu bir tür olarak resmetmektedir.

**Ek süslemeler (Auxillary embellishments):** Görsel olarak hızlı ve güçlü bir intiba bırakan sahneler, 1933 ve 1976 yapımlarında Kong'un elini pencereden içeri sokarak bir kadını uyurken yatağından zorla, sonra Ann'i benzer şekilde aldığı, yerlilerin abartılı kostümleri ve dansları ve Kong'un bina tepesinde olduğu sahnelerdir. Her biri Kong'un gücünü ve zararını vurgular. 2005 yapımında ise, en yüksek görsel etkisi olan sahnelerden biri, Ann ve Kong'un Noel ışıklarıyla süslenmiş bir bahçede, üzerinden resimsel bir taş köprü'nün geçtiği bir gölün buzu üzerinde kayarak gülüp eğlendikleri sahnedir. Kong döndükçe arkalarında renkli ışıkların bulanık şekilde hareket edişleri, uzaktan çekimde Noel kartpostalı gibi bir görünüm, gülüşleriyle ve güzel müzikle birleşince rahatlatıcı ve büyüleyici bir etki sağlar ve bunlar Kong ve Ann arasındaki bağı zenginleştiren bir anı haline gelerek Kong en sonunda ölürken hüznü duygusuna katkıda bulunurlar. Ayrıca, grubun ormandaki karşılaştıkları öldürücü canlılarla grafik yeteneklerle görsel ilgi çekilir. Heyecan yaratılırken aynı zamanda Kong'un iyi yönü ve Ann'e verdiği güven hissi vurgulanır.

**Ön/Arka planda bulundurmak (Foregrounding/Backgrounding):** Üç filmde de yerliler arka planda tutulmuştur. Ann'i Kong'a verdikten sonra yok olurlar ve beyaz adamların silahlarından korktukları için onlara bir daha yaklaşmazlar. Sadece 1933'te geri gelip silahlardan tekrar korkarak kaçtıklarından bahsedilir, 1976'da Kong'un yenilgisini görüp eğilirken silüetleri görülür ve 2005'te her şekilde yok olurlar ve haklarından hiç bahsedilmez. 2005 yapımında Ann'in Jack (Adrien Brody) ile olan aşk ilişkisi arka planda tutulur, böylece Kong ile ilişkisi ön plana çıkarak önem ve değer kazanır.

**İhmal (Omission):** 2005 yapımında önemli bir eksik bilgi vardır. Ann (Naomi Watts) Kong'u kaybettiğinde, Jimmy (Jamie Bell) siyahi adam Hayes'i (Evan Parke) kaybettiğinde ve Lumpy (Andy Serkis) meslektaşı Çinli Choy'u (Lobo Chan) kaybettiğinde çok üzülür, ağlarlar. İlk ikisinin sebebi iyi bilinir, fakat Çinli Choy için neden bu kadar üzüldüğünü izleyiciye göstermek ihmal edilmiştir. Çinli Choy hakkında tek diğer bilinen, beceriksiz olduğudur. Örneğin, kloroform şişelerini yanlış yere koyarak kaptanını öfkelenir; "Ama Lumpy dedi ki" diyerek suçu en yakın arkadaşı ve meslektaşına atar; insan yiyen yaratıklarla dolu suya düştüğünde ellerini havaya kaldırarak Lumpy'nin onu kurtarması için hayatını riske atmasına neden olur, hep beraber uçuruma düşmemek için devrilmiş bir ağaca tutunurken "Bana yardım et!" diye arkadaşına seslenerek onu tekrar riske atar. Sevilebilecek bir yönü görülmez, sadece gruba yük olan ve başlarına sorunlar açan, küçümseyerek acınılacak bir karakteri temsil eder. Eğer

Huchkin'in dediği, söylenmeyen genelde söylenenden daha önemli olduğu, doğruysa, Çinli'nin temsilinde olumlu bir değişim görülememektedir.

**Heteroglossia:** Fark edilir bir unsur, konuşmada farklılıklarında ve saygınlık derece değişimlerinde, iyi siyahi adamın ekrandaki konuşma süresidir. İlk filmde yokken, 1976 yapımında her şeyden çok söz dinleyen, az konuşan biri ve 2005'te beyaz bir kaptanın yardımcısı olarak epey söz hakkı olan biri olarak resmedilir. Bu yapımda gemi adaya sis içinde yaklaşırken siyahi Hayes, kaptana gemiyi bir an önce durdurmasını önerir. Kaptan dinlemeyerek devam eder, Hayes'in ikinci uyarısını da dikkate almayınca gemi kayalara çarparak kaptanı Hayes'in önerisini dinlemediğine pişman ettirir. Hayes ayrıca utangaç, beyaz bir genç adam olan Jimmy'e bir abi gibi davranır, akıl verir ve korumaya çalışır. Jimmy yaşı ve içe dönüklüğünden dolayı üzerinde egemenlik oluşturmak için kolay bir seçenektir, fakat aynı zamanda Hayes'in sorumlu şekilde gücünü iyiye kullandığını vurgular. Böylece Hayes, siyahi adamların filmin diğer versiyonlarına nazaran olumlu bir yansımasını temsil eder ve beyazların siyahi adamlara karşı artan saygısını, toplumun siyahilerin güvenilirliğine ve becerikliliğine inancını ve güvenini okşar.

### 3.3.2. Sektör İncelemesi

Filmlerin kendi yaptıkları isim sıralamasına göre ilk on oyuncuda görülebilir ırksal farklılıkları olanlar tespit edilip değerlendirme yapılmıştır.

1933 yapımında, sıralanmış ilk dokuz (daha fazlasına kredi verilmemiştir) oyuncu arasında bir siyahi vardır—yerlilerin şefi (Noble Johnson, 6. numara). Bu karakter, kendi dilinde beyazlarla iletişim kurarak barış içinde bir anlaşma yapmaya çalışır. Johnson sessiz film döneminde birçok ırktan karakter olarak oynamıştır—siyahi, Yani Zelandalı, Hispanik, Arap vesaire, özellikle diziler, Westernler ve macera filmlerinde. Johnson sadece bir oyuncu değil, bir yapımcı ve girişimciydi; 1916'da kendi stüdyosunu kurmuş, “ırksal filmler” ürettiyordu—ana akım medyanın görmezlikten geldiği, çoğunlukla siyahiler izleyiciler için filmler. Kardeşi George Johnson ile kurduğu ve başkanlığını yaptığı The Lincoln Motion Picture adında sadece siyahilerden oluşan bu şirket, zamanının, Afrika-Amerikalıları ırkçı karikatürlerden ziyade gerçek insanlar olarak resmeden tek film yapım şirketi idi. Noble Johnson'un diğer oyunculuk yaptığı şirketlerden kazanımlarını bu şirkete yatırmış, daha sonra Hollywood'daki oyunculuk kariyeriyle aynı anda yürütmek fazla geldiği için başkanlığı bırakmıştır ve şirketi 1921'e kadar faal kalmıştır.

1976 yapımında, sıralanmış ilk on oyuncu arasında dezavantajlı gruptan iki oyuncu vardır—bir siyahi Boan (Julius Harris), bir Hispanik-görünümlü Amerika-doğumlu Garcia

(Jorge Moreno). 2005 yapımında, sıralanmış ilk on oyuncu arasında bir Polonya ve Macaristan kökenli, Katolik ve Yahudi bir aileye doğmuş Avrupalı-görünümlü Amerikalı (Adrien Brody), bir siyahi-görünümlü Jamaika-doğumlu Amerikalı (Evan Parke), bir Çinli-görünümlü İngiltere-doğumlu (Lobo Chan) bulunur.

### **3.4. Willy Wonka/Charlie and the Chocolate Factory (Wonka'nın/Charlie'nin Çikolata Fabrikası: 1971, 2005)**

Bu hikâyede dezavantajlı gruplara giren cücelik, ırk, engellilik ve deformasyon bulunur. 1971 yapımında (bedensel) cücelik açısından Oompa Loompalar, (bedensel) deformasyon açısından tarif hırsız Slugworth, (bedensel) engellilik açısından Willy Wonka, 2005 yapımında ise (bedensel) cücelik açısından (ırk) Hintli de olan Oompa Loompalar, (ırk) Hintli Prens ve Prens Pondicherry ve (ırk) Alman çocuk Augustus görünmektedir.

Orijinal hikâye, yazarı İngiliz Roald Dahl olan 1964 yılında ilk olarak ABD'de yayınlanmış bir çocuk kitabıdır. Bu kitaptaki hikâye, *Charlie and the Chocolate Factory*, şöyledir: dünyanın en büyük çikolata fabrikasının sahibi Bay Willy Wonka, beş çocuk ve ebeveynlerine bir fabrika turu hediye etmek için meşhur çikolatalarının beş tanesinin kâğıdına altın biletler saklar. Kazananlar, tek yaptığı için yemek yemek olduğu görülen Augustus Gloop, şımarık zengin kız Veruca Salt, sürekli ciklet çiğneyen Violet Beauregarde, televizyon ve silah bağımlısı Mike Teavee ve yoksul ama iyiliksever Charlie Bucket'tir. Fabrikaya girdiklerinde içeride her şeyin şeker ve çikolatadan yapılmış olduğunu ve fabrikanın çalışanları olan Oompa Loompa adlı küçük adamları görürler. Dört çocuğun, oburluk, şımarıklık ve cimrilik gibi zaaflarından dolayı başları belaya girer ve geriye bir tek Charlie kaldığında onu Bay Wonka mirasçısı addederek fabrikasını ona hediye eder.

Dahl kitabı yazma ilhamını, öğrenciyken çikolata fabrikalarının geribildirim almak için hediye ettikleri paketlerce çikolatalardan anıları ve İngiltere'nin bu en büyük çikolata fabrikaları arasındaki gözlemediği müthiş rekabet ve gizlilik gerekçesi kültürü ve dev makinalardan dolayı almıştır. Çocukluğundan beri kitabın hayranı olan Tim Burton, etkilenme sebebini, kitabın çocukların yetişkin olabilecekleri gerçeğine saygısı olarak açıklar (Woods, 2007, s. 177). Harry Potter'ın yazarı J.K. Rowling bu kitabı, her çocuğun okumasını önerdiği on kitap arasında adlandırmıştır (Higgins, 2006). 2004 yılında yapılan bir ankete göre California'da çocuklara sesli okunan en popüler kitaplardan olduğu belirtilmiştir (Fisher, 2005).

İlk kitap yayınlandıktan sonra, 1973'te, Oompa Loompaların ırksal temsili açısından sorunlu bulunup değiştirilerek yeniden yayınlanmıştır (devamı "Temsil: Irksal" dadır). 1960'larda ABD'de yaşanan yurttaşlık haklar hareketinin hat safhasından sonra çıkan 1971

filminde Oompa Loompalar daha kabul edilir şekilde resmedilmişler. Temsili ırksal açıdan sorunlu olan Hintli Prens çıkartılmış ve dönemin argoda “beyaz insan” anlamına gelen *Charlie* ismi filmin başlığından çıkartılarak *Willy Wonka and the Chocolate Factory* haline getirilmiştir (Treglown, 189). Bu değişiklikler arasında, alkol ve Oompa Loompalar arasındaki ilişkinin azalıp tamamen kalktığı görülür<sup>60</sup> ve oburluğu temsil eden Augustus’un kitapta belirtilmeyen kökeninin her iki filmde de Alman olarak belirtildiği bulunmaktadır. İkinci filmde (2005), ayrıca, Wonka’nın özel hayatına dair, kitabın devamı olan *Charlie and the Great Glass Elevator*’dan eklentilerin yapılmış olduğu da versiyonlar arasında bir fark oluşturmaktadır. 2005 filmi, kitaba bazı yönlerden ilk versiyondan daha bile sadık kalmıştır. Başlığına, artık argo kullanımının popüler olmadığı bir dönemde çıktığı için, *Charlie* ismi geri eklenmiş, dönemin koşullarının kitaptaki Hintli Prens Pondicherry’nin filme uyarlanması kararında bir sakınca oluşturduğu görülmemiştir.

### 3.4.1. Temsil İncelemesi

Bedensel farkları olan gruba giren 3 karakter (cüce, yaralı-yüzlü, engelli), ırksal farkları olan gruba giren ise 4 karakter (siyahi, Alman, Hintli ve soluk-benzil beyaz) görülür.

#### 3.4.1.1. Bedensel Fark

Versiyonlar arasında görülebilen bedensel farklar cücelik (doğuştan), yüz yarası ve engelliliktir (sonradan edinilmiş).

##### 3.4.1.1.1. Doğuştan Fark

**Cüce:** Cüceler bu hikâyede, küçük boylarından dolayı savunmasız olup hayvanlar tarafından yutulan, çikolatayı sevdikleri için Wonka’nın kaçak işçileri ve laboratuvar denekleri olan ilkel insanlardır. Kitapta ilk olarak *pigme* türü (gerçek çok kısa boylu koyu tenli insanlar) şeklinde görülüp, ardından minyatür beyaz insanlar olarak değiştirilip, 1971 (Mel Stuart) filminde doğrudan yüzü turuncuya boyanmış cüceler olarak görülen Oompa Loompalar, 2005 (Tim Burton) versiyonunda tüm öncellerinin karışımı olan orta-renk tenli minyatürleştirilmiş cüceler şeklinde görülmektedirler. Oompa Loompaların cücelik ve diğer azınlık nitelikleri, Wonka ile ilişkilerinde çok önemli bir rol alır ve bu konuyla ilgili aşağıda “Karakterler Arasındaki İlişkiler” başlığı altında yazılmıştır.

<sup>60</sup> Orijinal kitapta Oompa Loompaların alkole bayılıp sarhoş şarkı söylediklerinden bahsedilir, 1971 filminde alkolden birkaç defa söz edilir ama Oompa-Loopmalarla ilişkisi kurulmaz ve 2005 filminde alkol yer almaz.



Wonka'nın, Oompa Loompaların kökeni ve onları fabrikasına nasıl getirmiş olduğunun açıklaması filmler arasında farklar gösterir. 1971 yapımında, bayan coğrafya öğretmeni Loompaland'in varlığını inkâr ettiğinde Wonka (Gene Wilder), onun eğer bir coğrafya öğretmeniye Loompaland hakkında biliyor olması gerektiğini ve ne kadar berbat bir ülke olduğunu bilmesi gerektiğini söyler—terk edilmiş atıklar ve vahşi canavarlardan başka bir şeyin bulunmadığı. Devamı Wonka'nın ağzından şöyledir: “Ve zavallı Oompa Loompalar çok küçük ve savunmasız oldukları için her yönden yutulup dururlardı. Bir Wangdoodle kahvaltı olarak on tanesini yiyip hiç etkisini görmezdi. Ve ben dedim ki, gelin benimle huzur ve güvenlik içinde yaşayın, [canavarlardan] uzakta [...] Ve böylece en azamî gizlilikle bütün Oompa Loompa nüfusunu bu fabrikama taşıdım.” Şımarık zengin kız Veruca hemen babasından ona bir Oompa Loompa almasını ister. 2005 yapımında, Oompa Loompaları (Deep Roy) Wonka (Johnny Depp), erkek coğrafya öğretmeni olan ziyaretçisinin hiç duymadığı Loompaland'e, çikolata/şeker için egzotik yeni tatlar aramak için gittiği diyarlarda bulmuştur. Ziyaretçisi ülkenin yokluğunu iddia ederken katı bir şekilde sözünü keserek Wonka onun eğer bir coğrafya hocası ise o zaman Loompaland'in ne kadar berbat bir ülke olduğunu biliyor olması gerektiğini söyler ve onları nasıl bulduğunu anlatırken bir *flashback* şeklinde gösterilir. Yerdeki yaşayan yabani yaratıklardan korunmak için yuvarlak şeklindeki ağaç evlerinde yaşayan bu koyu tenli kısa boylu insan türünün, yemek olarak sadece tadı berbat olan yeşil tırtıllar yemekte olduklarını ve tadını güzelleştirmek için hep tırtıl ezmelerine katacak malzeme aramakta olduklarını söyler. En sevdikleri yiyeceğin kakao çekirdeği olup nadiren bulabildiklerini için de çekirdeği tanrılaştırarak ona taptıkları, ateş etrafında kafalarına çekirdeğin kabuğunu takarak ritüel (ayınle ilgili) danslar yaptıklarını vs. görürüz. Wonka geçmişi anlatmaya devam ederken, o sıradaki tek hakkında düşünebildikleri şeyin kakao çekirdekleri olduğunu belirtir. Çikolatanın kakaodan yapıldığı için kabilenin şefine Wonka, kendi fabrikasında onlarla birlikte yaşamayı teklif ettiğini, orada istedikleri kadar çikolata yiyebileceklerini ve hatta maaşlarını da kakao çekirdekleri olarak ödeyebileceğini söyleyerek anlaşma yaptıklarını ifade eder.<sup>61</sup> Loompaland ormanlarındaki flashback'ten çikolata fabrikasında anlatan Wonka'ya dönüldüğünde Wonka, ziyaretçilerine Oompa Loompaların harika işçiler olduklarını söyleyip aynı zamanda muzip olup sürekli şakalar yaptıklarına dair uyarır ve kendisi güler. Oompa Loompaların 1971 ve 2005 yapımı filmler arasındaki büyük görülmez farkları, haklarında ilkinde az, ikincisinde çok bilgi verilmiş olması, ilkinde dil ve kültür farkı olmayıp ikincisinde olması, ilkinde nüfusu fabrikasına gizlice taşımış olması ve ikincisinde “ithal” edilmiş olmalarıdır. Aşağıdaki tablo,

<sup>61</sup> Wonka çoğunlukla vücut dili ve uyduruk diller veya komik sesler ile karışık bir şekilde kendisini ifade ederken Oompa Loompa şefinin sadece *kabul* şeklinde başını eğdiği ve Wonka ile el sıkıştıkları görülür—şefin eli Wonka'nın ancak parmağını tutabilecek kadar büyüktür.

diğer genel farklılıkları gösterir. Ten rengi/ırk açısından inceleme bir sonraki başlık altında yapılmıştır.

**Tablo 3.8. Oompa Loompa Versiyonları**

Yapımlar	1971	2005
Görünüşleri	Beyaz adamlar, turuncuya boyanmış yüz, yeşil saç, beyaz kaş	Hintli-görünümlü adamlar, doğal ten rengi, doğal saç rengi
Sesleri	Tek/çoğul: doğal	Tek: elektronik etkili; Çoğul: doğal ve etkili karışık
Konuşmaları	şarkı ve sadece Wonka'ya duyulan bir fısıldama	şarkı ve sadece izleyiciye duyulan bir anlatı, ayrıca vücut dili ağırlığı
şarkıları	Karakterler tepki vermezler, Oompa Loompalar kameraya bakar	Karakterler izler, alkışlar veya yorum yaparlar
Wonka nasıl çağırır	Flüt çalar	Dilini ağızında yuvarlayarak ince ve komik bir ses çıkarır
Wonka ile vücut dili iletişimleri	Normaldir	Kaşlarını kaldırarak net bir şekilde konuşur, ellerini yumruk yaparak kollarıyla göğsünde bir X şekli oluşturur ("anlaştık"), OL Wonka'ya eğilir
Ortalama-boy insanlarla ilişkileri	Sıkça aralarında dolaşırlar; çekerken elden tutarlar; gemiye binerken yardımcı olurlar	Nadiren yakınlarında dururlar; çekerken giysiden tutarlar; Mike ikisini sertçe iter
Tekne sürme şekilleri	3 kişi, çeşitli işler -kaptan, su değirmenini döndürmek; ayakta dırlar, binicilere doğru bakmadan çalışırlar	48'den fazla kişi, aynı iş - kürek çekme; binicilere doğru bakarak oturmuşlardır <sup>62</sup>
Haklarında ilk söylenenler <sup>63</sup>	"Dede, bak! Küçük insanlar!" - "Vay, Charlie, artık biliyoruz çikolatayı kimlerin yaptığını" <sup>64</sup> - "Daha önce hiç görmemiştim turuncu yüzlü insanlar. Komik-görünümlü insanlar, değil mi?" - "Gerçek insanlar olamazlar" - "Tabii ki gerçek insanlardır onlar" - "Saçmalama" - "Onlar Oompa Loompalar'dır" - [koro halinde herkes tekrar ederek sorar] - "Loompaland'den"	"Baba, bak! O ne? Küçük bir insan!" - "Nereden geliyorlar?" - "Kim onlar?" - "Onlar gerçek insanlar mı?" - "Tabii ki [...] İthal edildiler, Loompaland'den"

<sup>62</sup> Kitabın 2001 versiyonu aynıdır.

<sup>63</sup> Kitabın 2001 versiyonunda, "Bak! şelalenin orda! Bir sürü küçük oyuncak bebekler! İnsan mı onlar?" (Veruca), "Evet, ... Onlar Oompa Loompalardır. Çalışmakla, dans etmekle ve şarkı söylemekle meşhurdurlar" denir.

<sup>64</sup> Filmin başlangıcına yakın, Charlie ve dedesi fabrikada kimlerin çalışıyor olduğunun bir muamma olduğunu merakla konuşmuşlardı

### 3.4.1.1.2. Sonradan Edinilmiş Fark

**Yaralı yüzü:** 1971 yapımında Wonka'nın çikolata tarifi hırsızını olduğunu söyleyen Arthur Slugworth'un<sup>65</sup> (Günter Meisner) yüzünde, uzun, dikey ve neredeyse ağzının kenarıyla birleşen bir yara izi görülür. Karanlık ve üstü kapalı bir ara sokakta Charlie'nin (Peter Ostrum) önüne çıkararak Wonka'dan Everlasting Gob Stopper adında tükenmeyen bir şeker çalıp ona getirmesi için Charlie'ye on bin dolar teklif eder. Kaşlarının görünmez derecede ince olmaları veya hiç olmamalarının da desteklediği yüzündeki bu anormallik, sekizgen şeklindeki çerçevesiz gözlükleri, arkasındaki karanlık ve üzerindeki siyahlarla aşırı yakın çekim planlarda izleyiciyi rahatsızlığa sokar. Diğer altın biletleri kazanan çocuklara yaklaşımı sıradan ve dostça olmuştur. “Kötü” çocuklarla yaptığı gibi son derece rahat ve gündelik bir şekilde giyinmiş olarak yan-yana gelip mikrofon tutarken veya çocuğa yemek verirken bir arkadaş gibi kulağına fısıldamak yerine, sıra Charlie'ye geldiğinde, karşıtı gibi tümüyle siyah giyinmiş, üstüne doğru yürüyerek kaygı verici bir şekilde karşısına çıkmıştır. Charlie'nin korkudan çıkardığı ses, bu farkı vurgular. Oluşturulan karşıtlık, bir tarafta yaralı-yüzlü Wonka'nın düşmanı Slugworth ve kötü çocukların, diğer tarafta ise Charlie, Wonka ve masum, iyi insanların olmasıdır. Filmin sonuna yakın, Slugworth'un gerçek olmadığını—Wonka tarafından kötü niyetli çocukları elemek için tutulduğunu—öğrenmek, o zamana kadar oluşturulmuş olan olumsuz imajı silmek için yeterli değildir. Bunun bir nedeni, Slugworth'un toplamda 130 saniye boyunca çoğunlukla yakın plan çekimlerle kötü<sup>66</sup> olarak gösterilmesinden sonra, kötü olmadığı<sup>67</sup> öğrenildiğinde ise sadece 20 saniye boyunca<sup>68</sup> uzaktan görülmesiyle dengelenememesidir. Diğer bir nedeni, Wonka'nın, Bay Wilkinson'un *kötü Slugworth* olduğunu inandırıcı kılmak için yüzü yaralı bir insan seçmiş olduğu gerçeğidir. Bu seçim, yaralı bir yüz ve kötü niyet arasında bir bağlantının tipik, muhtemel, doğal ve beklenilir olduğunu veya sıkça görüldüğünü ima etmektedir.

**Engelli:** Altın bileti kazanmış olan beş çocuğun Willy Wonka'nın meşhur fabrikasına girecekleri gün, fabrikanın kapısı önünde büyük bir kalabalık ve bir bando görülür. Halk, kapıya yapışık bir şekilde demirleri arasından Wonka'nın binadan çıkışını izler. Kapı açıldığında insanlar neşeli sesler çıkartırlar ve alkışlarlar ve Wonka topallayarak kırmızı halıda halka doğru zorlanarak ilerler. İlk başta yukarı bakmaz bile ve baktığında, mutsuz ve biraz acı bir ifade görülür. Halk yavaşça tamamen sessizliğe gömülür, ellerdeki bayraklar<sup>69</sup> havadan iner,

<sup>65</sup> Ainsworth ve Foxwoth gibi ABD veya Birleşik Krallık kökenli bir isimlere benzer şekilde uydurulmuştur. *Slug* sümüklü böcek, *worth* değer anlamına gelir.

<sup>66</sup> Sadece giyinişi, konuşma tarzı ve sinsî bakışlarından dolayı değil, Wonka'nın tünelden geçerken ki (korku müziği eşliğinde) iğrendirici ve korkunç görüntüler arasında yer almasıyla da beraber Slugworth'un yüzüne güçlü bir negatif ton yüklenmiştir.

<sup>67</sup> *Kötü olmamak* ve *iyi olmak* arasındaki fark dikkate alınmalıdır.

<sup>68</sup> Bu yirmi saniye içerisinde ilgi odağı olduğu süre beş saniyedir.

<sup>69</sup> Sayısalca şu sıraya göre azalarak, Alman, Amerikan ve İngiliz bayrakları görülür.

oturanlar daha iyi görebilmek için meraklı ve endişeli bir şekilde ayağa kalkarlar ve öndeki çocuklar tamamen durgun ve ifadesiz şekilde izlerler. Wonka şapkasını çıkarıp önünde tutar, hafifçe gülümser ve yürürken bastonunun küçük bir deliğe sokarak kendiliğinden durmasını sağladıktan sonra durur, öne doğru düşmeye başlar ve takla atıp iki ayak üzerinde ellerini havaya kaldırarak yürüme engelinin bir şaka olduğunu belirtir. İnsanlar büyük bir neşeyle tekrar gülümser, alkışlar, ıslık çalar ve bayrak sallarlar. Alkış yeni başlamışken bir adam bedensel durumu hakkında “Sen iyisin!” diye bağırır ve tam o sırada Charlie’nin yüzünün tekrar gülümsediğini ve uzaktan kalabalığın neşesini görürüz. Kasten yapılmış olmasa da bu sahnede bir ikili karşıtlık oluşturulmuştur: normallik ve sakatlık.<sup>70</sup> Eğer Wonka baştan beri normal yürümüş olsaydı, insanlar kapının açılışından itibaren gülümsemeye, sevinmeye, alkışlamaya, bayrak sallamaya ve neşelerini ifade etmeye devam edecek olurlardı. Bunu sadece gerçek hayattaki deneyimlerimizden değil, filmin içindeki ipuçlarından anlayabilmekteyizdir: gülüşlerin solması, insanların endişeyle ayağa kalkmaları, kaşlarını çatmaları ve anormal bir sessizlik oluşturmaları gibi davranışları, ortada bir sorun olduğuna işaret eder. Wonka’nın, kalabalığın tepkisinin sıcaktan soğuğa, soğuktan sığağa değişmesi karşısındaki kayıtsızlığı, halkın tepkisinin *olması gerektiği şekilde* olduğu ima edilir ve böylece bu tepkiler “doğru” diye onaylanarak böyle durumlar için normalleştirilmiş bulunurlar. Diğer bir bakış açısı ise, insanların ciddiyeti ve sessizliği, Wonka’nın bedensel engelinden çok sunduğu ruh halini—sıradan ve acı arasında bir yüz ifadesi, yere bakarak isteksiz ve zor bir şekilde yürümesini—yansıtan bir tepkidir. Her ne açıdan bakılırsa bakılsın, sakatlık ile ciddiyet, endişe, durgunluk, sessizlik, mutsuzluk arasında ve sakat olmamak ile neşe, rahatlık, hareket, alkış ve mutluluk arasında izleyicinin zihninde bağlantıların kurulduğu veya pekiştirildiği muhtemeldir. İzleyici, ima edilene katılmamayı, karşı çıkmayı seçse bile, öğrenilmiş bu bağlantının bozulması kurulmasından çok daha zordur ve çok büyük sayıda insanın izlediği bir film olmasından dolayı bu tür şahit olunmuş kalabalık tepkileri, zihinlerin *ortak gerçekler* klasörlerine çoğu zaman yollarını buldukları söylenebilmektedir.

**Irksal fark:** İlk olarak, 2005 yapımında cücelik dışında ek bedensel farklılıklar olmadığı gibi 1971 yapımında da görülebilir ırk çeşitliliğinin olmaması, metinler-arası kıyaslamalarda bu yöndeki incelemelerin zayıf kalacaklarını belirtmek gerekir.

**Siyahi:** 1971 yapımında Charlie (Freddie Highmore) dışarıda sokakta çikolata kâğıdını açıp altın bileti bulduğunda, orta-yaş-üstü bir beyaz adam ona hemen eve koşmasını söylerken kalabalığın içinden güvenli bir şekilde geçmesine yardımcı olur. 2005 yapımında Charlie’ye

<sup>70</sup> Bedensel engelliler en büyük azınlık gruptur (nüfusun 23%). En yüksek engellilik oranı (50%) 65 yaş üstü kesimdedir. En yüksek engellilik oranı (24.3%) ırk olarak Afrikalı-Amerikalılar ve Kızılderililer/Alaska Yerlileri’ndedir. Bedensel engelliler grubu içindeki en büyük alt grup (41%’i) yürümekte zorluk çekenlerdir.

aynı şekilde dikkatlice eve koşmasını öneren kişi, çikolata dükkânının sahibi veya (yalnız) çalışanı olan bir siyahi adamdır. Bu farka ancak zamanın koşullarını yansıtan bir unsur olarak bakılabilir, temsil değişimi açısından değerlendirilememektedir. Aşağıdaki temsil kıyaslamaları daha sağlam temellere dayanır.

**Alman:** Sadece bir filmde ve az görülebilir olsa da, ırksal fark gösterdiği söylenilebilen bir Alman karakter vardır. Augustus Gloop kitapta, 1971 filminde<sup>71</sup> (Michael Bollner) ve 2005'teki yeniden yapımında (Philip Wiegratz) ilk altın bileti bulan, obur ve tombulca bir çocuktur. Kitapta hiçbir çocuğun kökeni belirtilmemiştir, fakat her iki film de Augustus bir Alman olarak resmedilir. 1971 yapımında kendisinin (Michael Bollner) ve ailesinin görünür ırksal farkları yoktur, sadece Alman oldukları belli edilir ve ağır bir aksan sergilerler. 2005 yapımında, 1971'in köken-belirleyici unsurlarına ek olarak Augustus (Philip Wiegratz) ve ailesine açık kızıl saçlar verilmiştir. Augustus'un her iki filme de benzer şekilde uyarlanmış olduğu için metinler-arası kıyaslama mümkündür ve bir karşılaştırma yapılmalıdır.



**Görsel 3.14. Alman'ın Versiyonları**

Yukarıdaki figürde görüldüğü gibi, 1971 filminin açılış çekiminde sunucu Almanya'nın kasabasını haritada işaretler, 2005'te ise kasabanın kendisi güzel bir şekilde gösterilir. 1971'de sunucunun başı, arkasındaki duvardaki geyik boynuzlarıyla denk getirilerek komik bir görünüm edinirken, 2005'te röportaj için bir araya gelmiş olan kalabalık içerisinde birçok sunucu vardır ve en uzun boylu, soru soran kişi tekrar beyaz bir adam olarak görülür. 1971'de sunucu Augustus'un ve ailesinin masasına oturur ve 2005'te sunucuyla aralarında oldukça büyük bir mesafe vardır. 1971 filminde Augustus açık kahverengi saçlıdır, temiz bir şekilde yer ve zekâsı ortalama olarak algılanır. 2005 filminde ise Augustus açık kızıl saçlıdır, dağınık bir şekilde yer,

<sup>71</sup> İkincisine nazaran bu filmin birçok sahnesinde, çok sayıda kişiye ve duruma karşı alaycı bir mizah sunulduğu görülebilir.

zekâsından emin olunamaz.<sup>72</sup> 1971 yapımında kasap<sup>73</sup> olan babasının yemek yemekten başka hiçbir şey yaptığı görülmez, mikrofonun ucunu ısırıp yer ve hiç bakmadan, konuşmadan yemeğine devam eder. Başının üst kısmının kel olup yandan uzatılmış boyanmış saçlarla örtüldüğü görülür. 2005 yapımında aile, babanın kasap dükkânında, babası da sosis yaparken görülür. Keldir ve bıyığı eşi ve oğlunun saçları gibi açık kıızıdır.<sup>74</sup> 1971'deki baba kimsenin yüzüne bakmazken 2005'teki baba oğluna doğru sevimli bir şekilde bakar. 1971 yapımında annesi oğlu gibi açık kahverengi saçlıdır ve yörenin geleneksel kıyafetleri içindedir. 2005 yapımında ise annesi daha gündelik giyinmiştir ve saçları oğlunki ve kocasınınki gibi açık kıızı rengindedir. Aksanlar iki filmde de aşağı yukarı aynıdır, fakat Augustus'unun 2005 yapımında daha ağır olduğu söylenebilir. Augustus'un yanlışlıkla çikolatayla birlikte altın bileti ısırıp çiğnediği flashback sırasında, ağzında yabancı maddeyi fark ettiğinde yüzü ekşi bir ifade alır. Bu yüz ifadesi, ağzının kenarlarına bulaşmış çikolata görüntüsü ve arkasındaki asılı çiğ etler ve sosisler ile aynı karede bulunarak, metinler-arası incelendiğinde, görülen düzenin (yönetmen) Burton'un estetiğini yansıtmaktan daha büyük bir rolü olma ihtimaline işaret eder. Augustus'un ailesinin filmdeki tek Alman temsilinin olmasından dolayı ırklar arasındaki ayrım daha dengesiz bir şekilde netleştirilmiş ve Almanların aleyhine yorumların katılmış olduğu algılanabilir. 1971 yapımında baba obur ve kaba, anne fotojenik ve oğlan yetişkin gibi davranan, biraz fazla yiyen ama sakin ve ilgisiz biriyken, 2005 yapımında babası kibar fakat annesi kontrol edici ve oğluna boğucu derecede ilgi göstermektedir ve Augustus çok daha obur ve dağınık bir insandır. Ayrıca, set düzeni ve kameranın açısından dolayı anne, oğlu ve arkalarındaki domuz heykelleri arasında ancak merkezî algılama (central processing) ile bilinçli olarak fark edilebilen<sup>75</sup> bir bağ kurulur.

<sup>72</sup> Augustus yanlışlıkla çiğnediği altın bilet parçacığını tattığında uzun bir süre tadı tespit etmeye çalışmış, Hindistan cevizinden fıstık ezmesine kadar 7 olasılık saymış, ağzından çıkarıp göz önünde birkaç kez döndürerek incelediğinde nihayet elindeki kâğıda bakmayı akıl etmiştir.

<sup>73</sup> 1971 filmde görüldüğü kadarıyla aile orta-sınıf düzeyindedir, fakat 2005 filmde kasap dükkânında görülerek ve Augustus'un davranışından, bakımsızlığından dolayı orta-altı veya alt-sınıf olarak algılanır.

<sup>74</sup> Ailenin kıızı saçları, orijinal kitapta görülebildiği için bu bir yorum olarak değil, hikâyeye sadık kalın

<sup>75</sup> Bilinç için zor, bilinçaltı için kolay olduğu söylenebilir.



**Görsel 3.15. Augustus, Annesi ve Domuz Yansımaları (2005)**



**Görsel 3.16. Augustus, Annesi ve Domuz Yansımaları (2005)**

Yukarıdaki şekillerde görüldüğü gibi, kısa bir süreliğine<sup>76</sup> aile, kendisinden (tuhaf bir şekilde) çok uzakta duran gazetecilerin konumundan görülür.<sup>77</sup> Bu konumdan, Augustus ve annesinin arkasında bir küçük, bir de büyük domuz heykeli görülür. Birbirlerinden neredeyse aynı mesafede duran bu aşçı kılıklı, iki ayak üzerinde duran domuzların arasında, Augustus ve annesi arasındaki mesafeye yakın bir boşluk vardır. Bu paralel konumlanmadan dolayı küçük domuzda Augustus'un, büyük domuzda ise annenin yankılanması görülür. Augustus'un yalnız veya babasıyla aynı karede görüldüğü zamanlar, Augustus'un en hareketli anlarında arkasındaki domuz epey görülebilmektedir. Augustus'un, Annesiyle aynı kare içerisinde görüldüğünde, domuzlar daha az görülebilmektedir. Annesinin ekranda yalnız görüldüğünde ise domuz hiç görülmez, hatta oyuncunun özellikle domuzu saklaması için diğer çekimlere

<sup>76</sup> Üç saniyeliğine, sonra bir saniyeliğine (cebinden çikolata çıkarırken) bu uzak açıdan görülür.

<sup>77</sup> Görsel etkilerden başka bir neden düşünemediğim bu mesafenin sebebi bu bağlantıyı kurmak için olabilir.

nazaran birkaç adım yana doğru kaydırılmış olduğu fark edilebilir. Augustus'un röportaj sahnesi bitince, 1971 filminde, Charlie'nin evine bağlantısız bir şekilde geçiş yapılırken (televizyonları yoktur), 2005 yapımında eve televizyondaki yayınlanan röportaj üzerinden geçiş yapılır. Bu bağlantılı geçiş, Charlie'nin ailesinin yorumlarının öğrenilmesini mümkün kılar. Charlie'nin dedesi Augustus hakkında konuşurken şişman bir insan anlamına gelen aşağılayıcı *porker* terimini, yani "semiz domuz" ifadesini kullanır. Babaannesi hemen ardından, "Ne kadar itici/iğrenç bir oğlan" der.<sup>78</sup> Diğer çocuklar için de, "şişman oğlandan daha bile beter," "canavarımsı," "nankör piç" dâhil aşağılayıcı ifadeler kullanılır, fakat çocuklar arasında en son olmak istenebilecek<sup>79</sup> kişi Augustus'dur. Veruca zengindir ve babası her istediğini ona alır; Violet sporlarda ve rekor kırmakta başarılıdır, ödüller kazanmıştır; Mike'ın lüks bir yaşam standardı vardır ve ailesi içerisinde egemen konumdadır; ebeveynlerini diktatörce yönetir. Augustus, Charlie'den sonra sosyoekonomik düzeyinin en düşük olduğu görülen çocuktur; ebeveynleri tarafından fazla ilgi görmüş ve annesinin baskın karakteriyle bağlantılı olduğu düşünülen bir zekâsal gelişim zayıflığına uğramış görülebilmektedir. Augustus aslında doyumsuzluğun, oburluğun kendisini temsil etmek için hikâyede yer almıştır, fakat filmlerin eklemiş oldukları aksan ve görülebilir ırksal farklılık nedeniyle Almanların temsili açısından kayda değer bir değişim sunar. Almanların temsilinin genel değişimi bu hikâyede zaman içerisinde olumsuz yönde algılanabilmektedir. Diğer ırksal farklılıklar gösteren karakterlerin de olmak istenilmeyecek kişiler olarak algılanabilmeleri bu sonucu destekler.

**Hintli:** Afrikalı pigmelerin ırksal temsil açısından orijinal kitaptan çıkarılmaları uygun görülüşken, hiç de daha hafife kaçmayan Hintli temsili konusunda aynı hassasiyet gösterilmemiştir. Hintli Prens Pondicherry,<sup>80</sup> kitaplarda<sup>81</sup> ve 2005 yapımı film versiyonunda yer alır. Prens, Wonka'ya telefon açıp ta Hindistan'a gidip kendisi için tamamen çikolatadan yapılmış dev bir saray istemiştir. Wonka sarayın bir an önce yenilmesini önermiş, prens reddedip içinde yaşarken saray sıcakta tamamen eriyerek prensi çikolata içinde bırakmıştır. 2005 filminde, Charlie'nin dedesi, bir zamanlar Hintli Prens Pondicherry'nin tamamen çikolatadan yapılmış bir saray istediğini söyler ve anlatmaya başlamadan önce Charlie'nin babaannesi hikâyenin sonundan emin bir şekilde güler. Sıradan bir insan tarafından bu gülüş, zaten alay edilmekte olan karakteri daha da küçük düşüren bir eklentidir. Hikâyenin tüm

<sup>78</sup> Kitapta Charlie'nin anneannesi tarafından, Augustus'un değil, *annesinin* itici/iğrenç olduğu söylenir.

<sup>79</sup> Yemeğe karşı zaafından dolayı yarışmayı ilk kaybeden çocuktur, diğer çocuklar arasında en az gelişmiş, karaktersiz, annesine en bağımlı kalmış, sakar ve dağınık çocuktur.

<sup>80</sup> Hindistan halkının yirmiden fazla sene boyunca isminin Puducherry'e değiştirilmesini istediği Pondicherry adlı bölge, 2006 yılında Puducherry diye resmi olarak yeniden adlandırılmıştır (The Hindu).

<sup>81</sup> 1997 yılında yayınlanmış, çizimlerinin Quentin Blake tarafından yapılmış olan kitapta sadece yazılı olarak yer alır, görseli sunulmamıştır.



versiyonlarında zenginleri küçümseme eğilimi fark edilebilir, fakat prensin bu yapımdaki temsilinde aptallık niteliği daha ağır basmaktadır. Filmde prensin aptallığı, kitaba göre abartılmış bulunur. Filmde prens (Nitin Ganatra) kendisinden emin bir şekilde Wonka'nın önerisine gülüp onun içinde yaşayacağını söylemiştir, sıcak bir günde sarayın yüksek tavanından yüzüne çikolata damladığında şaşkınlıkla bakar, Prenses Pondicherry (Shelley Conn) ile gülerek es geçer ve daha fazla damlayıp yıkılmaya başladığında korkarak kaçmaya çalışır ama geç olmuş olur. İkisi tamamen çikolatayla kaplanmış durumda uzaktan sarayın yıkılışını izlerler ve hemen ardından, Wonka'ya acil telgraf çekerek derhal yenisinin yapılmasını istediği ve Wonka'nın o sırada çok işi olduğu için Hindistan'a gidemediği söylenir. Kitapta, prensin yeni bir çikolata sarayı istediğinden bahsedilmez. Prens zekâsı üzerine bu ek yorum, tamamen 2005 versiyonuna aittir. Prens kitapta tek başına olup 2005 filmde Prenses Pondicherry (Shelley Conn) ile birlikte görülmesi ilk bakışta olumlu bir gelişme gibi görülebilir, fakat resmedilen aptallığın tek istisnâlı bir kişiye mahsus olmayıp her iki Hintli'de de görülmesi, aptallığı genellemeye yaklaştığı için ırksal temsil açısından orijinalinden daha sorunlu bir durum oluşturmaktadır. Prens Pondicherry (Nitin Ganatra) ve Hintli-görünümlü Oompa Loompaların (Deep Roy) aynı filmde yer almalarından dolayı Hintli'nin genel temsilinin dengeli bir şekilde sunulmuş olduğu söylenemez.

Oompa Loompalar küçük boylarından dolayı her iki filmde de zavallı ve savunmasız olarak anlatılırken 2005 yapımında ek olarak top şeklinde şişmiş olan Violet'i yuvarlarken kapıda sıkıştırır, annesinin yardımına muhtaç kaldıkları görülür. Orijinal kitapta (1964 ABD'de ve 1967 BK'ta) siyahi pigmeler olarak, ırksal temsil sorunundan dolayı 1973'te ABD'de ve BK'ta düzeltilme yapılarak kurgusal bir ülkeden gelen pembemsi-beyaz tenli, altın-kahverengi saçlı<sup>82</sup> insanlar olarak (yeniden) tarif edilirler. 1971 filmde görsel olarak sıradan cüce adamlardır, sadece yüzleri turuncuya boyanmış, aynı şekilde yeşil saçları ve beyaz kaşları vardır. 2005 yapımında ise normal Hintli-görünümlü cücelerdir—tek bir oyuncu ve dijital olarak çoğaltılmış versiyonları. Zaten bireysel olmaktan uzak, üniformalı tek tip saçlı ve boylu olan Oompa Loompalar, 2005 filmde yüzleri ve vücutları da tek tipleştirilerek insan olmaktan daha da uzaklaştırılmış görülmektedirler. Yukarıda “Cücelerin Temsili” ve aşağıda “Karakterler Arasındaki İlişkiler” başlığı altında daha fazla bilgi bulunur. Aşağıdaki figürlerde Oompa Loompaların çizimleri ve film görselleri bulunur.

<sup>82</sup> Birleşik Krallık'ta yayınlanmış kâğıt-kapaklı versiyonu, sayfa 101-102.



**Görsel 3.17. Oompa Loompa Çizimleri (1964, 1967, 1973, 1973, 2001) <sup>83</sup>**



**Görsel 3.18. Filmlerde Oompa Loompalar (1971, 2005)**

**Soluk-benizli beyaz:** 1971 yapımında Wonka açık kumral olup 2005 filminde çok soluk tenli, siyah saçlı ve çok beyaz bir insandır. Wonka, senelerdir fabrikasından çıkmamış, güneş görmemiş, çok başarılı olduğu düşünülen sahibi ve yöneticisidir. Fabrika gezisini kazanan çocuklar (ve her birinin bir akrabası) kapıya geldiklerinde çok eski, bozuk sesli ve büyükçe bir kuklalı robotunun şarkılı gösterisini izlerler. Fark edilmeden onlarla beraber izleyen Wonka, robotun yangın çıkarıp sönmeye başlaması sonucunda biten gösterinin sonunda alkışlayarak varlığına dikkat çeker. Büyük, çok koyu, kapsamlı güneş gözlükleri ve soluk teni, onun güneş ışınlarına karşı oluşmuş olan hassasiyetini belirtir. 1971 yapımındaki Wonka gibi çocuklara bir sözleşme imzalatmaz, fakat genel duyarlılığı azalmış olarak görülebilmektedir. Örneğin, bir çocuk çikolata nehrine düşünce 1971 yapımındaki gösterdiği (sadece çikolatası hakkında) endişe ve öfke 2005 yapımında görülmediği için—çocuğa yaklaşımında bir fark olmasa da—soğukkanlı/duygusuz bir sorumsuzluğa büründüğü daha net anlaşılır ve böylece daha acımasız

<sup>83</sup> Üst satır: (1) *Charlie and the Chocolate Factory*, ilk ABD yayımı 1964, s. 72, çizeri Joseph Schindelman; (2) *Charlie and the Chocolate Factory*, ilk Birleşik Krallık yayımı 1967, s. 60, çizeri Faith Jaques. Alt satır: (1) *Charlie and the Chocolate Factory*, ABD düzeltilmiş versiyonu 1973, s. 72, çizeri Joseph Schindelman; (2) *Charlie and the Chocolate Factory*, Birleşik Krallık düzeltilmiş versiyonu 1973, s. 60, çizeri Faith Jaques; (3) *Charlie and the Chocolate Factory*, Birleşik Krallık yayımı 2001, s. 18, çizeri Quentin Blake.

bir karakter olduğu düşünülür. Fabrikasında her şey mükemmel çalışır, çikolataları çok sevilir, en son teknolojiler onun elindedir—ve hükümdarlığını sadece çikolata/şeker piyasasında değil, canlılar üzerinde de oluşturmasını sağlar (cüce denekleri, ziyaretçileri, GDO olan özel hayvanları). Öz güveni çok yüksektir, herkese karşı küçümseyici ifadelerde bulunur, otoriter davranır, bazen robot gibi davranır, neredeyse kesintisiz olarak gülümsemektedir, çok fazla sayıda kaçak Hintli-görünümlü işçisi vardır ve tek görülebilen kusuru, dışçı babasının onu fazla korumaya çalıştığı için ona kızıp evden kaçarak Wonka'nın aile sevgisini unutup insani duygularından çoğu zaman tamamen kopuk görüldüğüdür. Bu üç ırkı temsil eden karakterler arasında en şanslısıdır.

### 3.4.1.3. İkili Karşıtlıklar

Hikâyedeki başlıca karşıtlıklar, iyilik/kötülük açısından yoksul/zengin, kıymet-bilen/bilmeyen ve saygın/saygın-olmayan. Dezavantajlı grupları ilgilendiren karşıtlıklar da kurulabilmektedir, fakat çoğunlukla arka planda buldukları için bunları eleştirel bir yönde algılayabilmek zordur. Tam da bu nedenle asıl bu karşıtlıklara ışık tutmak gerekmektedir. Bunlar yukarıda da belirtilmiş oldukları gibi şöyledir: büyük yönetici Wonka ve küçük çalışanları cüceler (1971, 2005); harika Wonka ve topallayan Wonka (1971); iyiliğin temsili genç ve sarışın, kırmızı atkılı Charlie ve kötülüğün temsili orta-yaşlı, kelleşen, yaralı-yüzlü, siyah giyen Slugworth (1971); akıllı dev-fabrikalı yaratıcı Wonka ve aptal dev-saraylı tüketici Hintli Prens (2005);<sup>84</sup> aşırı soluk-benizli, uzun boylu Wonka ve minyatürleştirilmiş koyu-tenli cüceleri (2005); zengin, hırslı, bencil İngiliz ve Amerikalı çocuklar ve alt sınıfta bir anne kuzusu olan karakersiz obur Alman çocuk (2005).

### 3.4.1.4. İlişki Nitelikleri

**Karakterler arasındaki ilişkiler:** Wonka ve Oompa Loompaların karakter ve aralarındaki ilişki nitelikleri en dikkat çekici olanlardır. Hikâyenin çoğu versiyonunda Wonka onları diğer karakterlerin<sup>85</sup> hiç duymamış oldukları bir ülkede bulmuş, fabrikasına gizlice getirip barınacak yer ve yiyecek karşılığında çalıştırmakta ve şeker/çikolatalarını geliştirmek için üzerlerinde laboratuvar deneyleri yapmakta bulunmaktadır.<sup>86</sup> Wonka'nın en uzun boylu olup Oompa

<sup>84</sup> Wonka'nın genelde giydiği görülen klasik siyah silindirik şapkası ve prensin geleneksel beyaz (ve altın rengi) padişah türbanı, Wonka'nın filmdeki en açık tenli karakterken prensin en koyu tenli olması vb. olgular da bu karşıtlığı destekler.

<sup>85</sup> Filmlerde başta coğrafya öğretmeni olmak üzere Wonka'nın ziyaretçileri tarafından öyle bir ülkenin var olmadığı iddia edilir.

<sup>86</sup> Örneğin, bir ciklet şeklindeki öğünün sonundaki mavi yaban mersini turtasına gelindiğinde cikleti izinsiz çiğneyen Violet maviye dönüp şişince Wonka, cikleti yirmi Oompa Loompa üzerinde denemiş olduğunu ve her birinin bir mavi yaban mersinine dönüşmüş olduğunu belirtir (s. 126). “Her seferinde böyle oluyor, hepsi yaban

Loompaların en kısa boylu olmaları, Wonka'nın en otoriter ve Oompa Loompaların en itaatkâr olmaları ve benzer unsurlar aralarındaki hiyerarşik ilişkinin net ve belirgin kalmasına sebep olmuşlardır. İlkel, tatsız bir yaşam tarzı (ve yemekleri) olup her an canavarlara yem olma tehlikesi içinde yaşayan kabiledaki Oompa Loompaları Wonka, fabrikasında dış dünyadan kopuk bir şekilde<sup>87</sup> çalışarak güven içinde sonsuz çikolata yiyebilme olanağını sunarak kendisinin onları aç canavarlardan kurtarmış olduğunu ifade eder. Gülümseyerek talimat veren Wonka'nın, Oompa Loompalara sanki çocuklarmış gibi 1971 filmdeki şeklinden daha net ve basitçe konuştuğu farkı da not edilmelidir. Oompa Loompalar her iki filmde de Wonka'dan çok daha ciddidirler, çok daha az gülümserler, ama bu ciddiyetleri 2005 filmde çok daha bellidir. Wonka'nın tavrında gittikçe arttığı görülen amirlikle<sup>88</sup> beraber Oompa Loompaların özellikle son filmde dil bilmeyen ilkel kabile insanları olarak başlayıp, beyaz adamın dilini öğrenip (konuşmadan) sadece dinleyip şarkı söylemeleri, cüce olup dijital olarak daha bile küçültülüp daha da tek tipleştirilmeleri, koyu tenli bir ırka dönüştürülüp ilkelleştirilmeleri, kendi düşüncelerini ifade etmekten ziyade gizlice kuklalık yaptıklarının ima edilmesi<sup>89</sup> vb. unsurların bir arada bulunmalarıyla filmler arasında ilgili azınlıkların temsili açısından olumsuz bir değişimin gerçekleşmiş olduğu düşünülebilir. Beyaz emperyalizmi, köle ticareti ve yabancıların ucuza yasadışı çalıştırılmaları gibi konulara işaret edilirken bu konulara sadece sömürenin gözünden olumlu olarak bakılıyor olmasının Oompa Loompaların temsilini taşıdıkları gruplar (Hintliler, cüceler) açısından problemliliği söylenebilir. Üstelik sayelerinde fabrikasının yeniden açılmış olmasıyla birlikte tarif hırsızlarına karşı duymaya devam ettiği hassasiyet vurgulanırken, işinden kovmuş olduğu binlerce masum insan işçi ve ailelerinin çekmiş oldukları zorluklara değinilmemeden Wonka'ya karşı (ailesinden kaçmış olduğu için) bir sempati oluşturulmaya çalışılır.

Wonka'nın Oompa Loompaların şarkı/gösteri sonunda alkışlaması ve kendi zevkleri için yapıyorlarmış gibi bahsetmesi, bir ziyaretçinin Oompa Loompaların epey prova yapmış gibi göründüklerini söylediğinde onu doğaçlama yaptıklarına ikna etmek için her kelimeyle

---

mersinlere dönüşüyor... Patlamadan hemen önce [suyu] sıkılmalı" (1971). Tatlıya gelindiğinde biraz arıza yaptığını ve üzgün olduğunu söyleyip kendisi saklanır ve Violet'in annesine, kitapta olduğu gibi, yaklaşık yirmi Oompa Loompa üzerinde denemiş olduğunu ve her birinin sonunda yaban mersinlerine değişmiş olduklarını söyler (2005). Son yapımında ek olarak bu arızayı "Garip!" diye yorumlar. Filmlerde, en az bir Oompa Loompanın bir zamanlar patlamış olduğu ima edilmiştir.

<sup>87</sup> Wonka'nın tariflerinin daha önce insan işçileri tarafından çalınarak rekabet şirketlere satıldıkları belirtildiğinde, tüm çalışanlarını işten çıkarıp fabrikasını bir müddet kapatmış olduğu da öğrenilir. Oompa Loompaları Wonka için cazip eleman yapan unsurların neler oldukları tahmin edilebilir (kontrol altında, dil bilmeyen, ucuz ve dışarı çıkma hakkı vermesinin gerekmediği için risksiz olmaları, vs.).

<sup>88</sup> Bir örnek olarak, Wonka 1971 yapımında ziyaretçilerine 14 defa *lütfen*, 4 defa *teşekkürler* der, bir Oompa Loompalya ise bir kez *lütfen* ve bir kez *teşekkürler* der. 2005 yapımında Wonka ziyaretçilere 4 defa *lütfen*, 1 defa *teşekkürler* der; bir Oompa Loompalya ise hiç *lütfen* demez, bir kez teşekkür eder.

<sup>89</sup> Bir sonraki paragrafta açıklanır.

kafiyenin çok kolayca yapılabildiğini söyleyip inanmadıkları beceriksiz bir örnek verir. Wonka'nın, Oompa Loompaların bu şarkıları kendilerinin yazmış olduklarına ikna etme çabası ve başarısızlığının, tersinin doğruluğunu ima etmekte olduğu algılanabilir. Yani, 1971 filminde beynin kime ait olduğu hiç sorgulanmazken bu filmde saklanılmaya çalışılarak önceki düşünülenin tersinin doğru olabileceği imkânını sunar. Oompa Loompaların 1971 filminde bilgeliğin sesi olarak görülüp 2005'te akıllarının kaynağının Wonka olabileceği iması algılanabilir<sup>90</sup> doğru bu dönüşümleri, kameranın açılarıyla da desteklenmektedir.

**Karakterlerin kamera ile ilişkileri:** 1971 yapımındaki Oompa Loompa şarkı söylerken kamera onlara ekstralar sunarak (ör. ekranda sadece izleyiciye görünen özel kareler, kelimeler ve efektler) kapsamını genişleterek rollerini önemsiyor görünmektedir. Diğer karakterler şarkı söylerken kameranın onlara Oompa Loompalara tanıdığı kadar imtiyaz tanımadığı gözlemlenmektedir. 2005 yapımında kamera şarkı sırasında herkese eşit davranır. 1971 yapımında Wonka Oompa Loompalara talimat verirken onlara doğru yakın bir şekilde eğilir. Bu sırada kameranın açısı ve uzaklığı değişmez. 2005 yapımında ise kamera Oompa Loompayı Wonka'nın gözünden, Wonka'yı da Oompa Loompanın gözünden göstererek (kamera birine aşağı, diğerine yukarı bakar) aralarındaki boy ve otorite farkını—hiyerarşik ilişkiyi—izleyiciye hissettirerek vurgulamış bulunur. Aşağıdaki figürde görüldüğü gibi Wonka, ilk kaybeden çocuk Augustus çikolata nehrine düştükten sonra bir Oompa Loompayı Augustus'u çikolata karıştırıcısının içinde ararken uzun bir sopa batırmasını söylerken bastonuyla ona doğru sert bir sapma hareketi yapar. Bastonun hızlıca yaklaşan ucu hem uzak hem de yakın çekimde görülür. Wonka ve Oompa Loompa göğüslerinde kollarını çapraz yaparak anlaşma işaretini yaptıktan sonra Oompa Loompa Wonka'ya başını eğer ve Wonka aynı zamanda konuşmak için bulunduğu eğilme pozisyonundan dik bir pozisyona geçerek hafifçe gülümser (biri eğilirken diğeri kalkar). Bu baş eğme hareketi Oompa Loompaların talimat aldıkları bazı diğer sahnelerde de görülebilir.



**Görsel 3.19. Wonka'nın Talimat Verişi (2005)**

<sup>90</sup> 2005 filmindeki yaptıkları gösteriler, 1971 müzikalindeki gibi insan karakterlerin de yaptıklarıyla aynı seviyede değildir—yani 2005 yapımında diğer karakterlerle birlikte filmin izleyicileri için yapılmaktan ziyade, (bir müzikal olmadığı için) filmin içindeki diğer karakterler için yapılır. Az da olsa alkış almaları ve ziyaretçilerin Oompa Loompaların daha önce prova yapmış oldukları düşüncelerine Wonka'nın örtmeye çalışır şekilde karşı çıkması, beynin Wonka olduğunu destekleyen unsurlardır.

### 3.4.1.5. Huchkin'in Metin-Düzevi Konseptleri

**Film tipi (Genre):** Aile, fantezi, müzikal (1971) ve macera, komedi, aile (2005) olarak nitelendirilmiştir. Film tiplerindeki en büyük fark, birinin bir müzikal olup diğerinin olmadığıdır. Yine de, şarkı ve dans eksik edilmemiştir. İlk filmde birçok karakter film izleyicileri için şarkı söyleyip dans ederken, ikinci yapımında sadece Oompa Loompalar şarkı söyleyip dans ederler. İkinci filmde bunu yapmaları, sanki film izleyicilerinden çok filmdeki karakterler içindir.

**Uzatılmış metaforlar (Extended metaphors):** 2005 filminde, Wonka'nın maddi güçleri ve Charlie'nin manevi güçleri arasında zenginlik kavramı üzerinden bir bağ kurulmuştur. Charlie ailesinin yoksulluğundan dolayı, Wonka dışı olan babasının kurallarından dolayı istediği kadar yiyememiştir. Aile bakımından zengin olup maddi bakımdan yoksul olan Charlie ve maddi bakımdan zengin olup aile bakımından yoksul olan Wonka, filmin sonunda birbirlerini zenginleştirirler—Charlie Wonka'yı terk etmiş olduğu babasıyla kavuşturur, Wonka da Charlie'yi kendi fabrikasının vârisi yapar.

**Ek süslemeler (Auxillary embellishments):** Kitapta ve ilk versiyonda yer almayıp 2005 yapımında görülen Hintli Prens Pondicherry'nin çikolata sarayının eriyişi, filmin başlangıcına yakın en dikkat çekici süs sahnelerden biridir. Sarayın gün batımındaki görseli, saray kıyafetleri, karakterlerin (bu filmde nadir görülen) koyu(ıtulmuş) tenleri ve sarayın eriyerek üstlerine dökülmesinin görselleri birleştiğinde güçlü bir intiba bırakabilecek potansiyele sahip görsel dikkat çeken unsurlardır. Bu yüzden Hintlinin temsili konusunda büyük önem taşımakta ve dikkat gerektirmektedir. Hintlilerin eşitten az olduklarına dair düşüncelerin oluşmaması için bu sahnenin büyüleyici süslerine rağmen, izleyicinin kendisini hikâyeye kaptırmadan eleştirel bir bakışla izlemesi gerekir—çoğu seyircinin doğal olarak film eğlencesi sırasında yapmayı seçmeyeceği bir eylem.

**Ön/Arka planda bulundurmak (Foregrounding/Backgrounding):** Uzatılmış Metaforlar kısmında bahsedilmiş olan zenginlik metaforu, dezavantajlı bir grup olan Oompa Loompalar için bir noktada sorun olmaktadır. Oompa Loompalar ve Charlie'nin ailesi dışındaki masum yoksul insanlar ihmal edilerek, insan olarak görülmekten çıkarılmış bulunurlar. Filmdeki bu iki dezavantajlı grup açısından sorun olan kısım, gerçek hayattaki çocuklara iyi örnek olarak sunulan Charlie'nin bir tür bencilliğinin hikâye tarafından örtbas edildiğidir. Aşırı yoksulluk çekmiş, paylaşmayı seven, babasının durumu nedeniyle işsiz acısını anlayabilen biri ve baştanbâşa iyi kalpli olduğu düşünüldüğü için fabrikayı kazanmış kişidir. Fakat eline müthiş güç geçtiğinde sadece kendisi ve birkaç yakını düşünür; fabrikanın sağlıksız bir düzenini sürdürmeyi seçer. Oompa Loompalara ülkelerinde güvenli barınaklar yaptırıp çikolata

isteklerini karşılayacak başka yollar aramaya başlayarak yoksul halkına fabrikasında işler sunabilecek duruma gelir, fakat Wonka'nın kendi güvensizliğinden dolayı kurmuş olduğu yasadışı düzeni sorgulamadan kabul edip hatalı olan cikletin arızasını düzeltmek için bir fikir sunar.<sup>91</sup> Oompa Loompaların ve Wonka'nın yoksul bırakmış olduğu insanların iyiliği değil, ancak mevcut düzenin nasıl güçlendirilebileceği ve sürdürülebileceği düşünülür.

**İhmal (Omission):** Oompa Loompaların “tabii ki” (bir çeşit) insan oldukları, hatta günde ondan fazlasının vahşi hayvanlar tarafından yendiği söylenilir, fakat tüm kitaplarda ve filmlerde yalnızca erkek oldukları görülür, bebekler bahsedilmez, yaşama alanlarından bahsedilmez, aynı yaşadıkları, hatta 2005 filminde genetik olarak bile aynıdırlar. Bu tektiplik, hayatlarının önemsenmemesi, ölümsüzlük gibi görülen bir yaşlanmadan devamlılık, barınak ve yemek karşılığında iş gücü, filmlerde gösterdikleri ciddiyet ve ilkel kabileler şeklinde kendi ülkelerinde başarılı olamadıkları, kendilerini savunmayı beceremedikleri için Wonka'nın teklifini hiç sorgulamadan kabul etmeleri bir araya getirildiğinde Oompa Loompaların durumları tarihteki bütün sömürülen grupların durumlarıyla benzerlik kazanıyor.

**Heteroglossia:** 2005 filminin sonunda, filmin başından beri hikâyeyi anlatan kişinin bir Oompa Loompa olduğu görülür. Film boyunca duyulmuş en kalın seslerden biridir (doğal sesi olmadığı düşünülür) ve bu sahnede semiyotik açıdan daha gerçekçi, profesyonel bir insan gibi giyinmiş, düzgün (proper) bir şekilde oturmuş ve kameradan daha yüksek—göz hizası üzerinde—bulundurularak bu karaktere önceki hallerine göre daha uzun boylu, yükseğe oturmuş, bilgin, saygıdeğer bir görünüm verilmiştir.



**Görsel 3.20. Hikâyeyi Anlatan Oompa Loompa (2005)**

<sup>91</sup> Üstelik bu cikletin arızasına çözüm aranması nedeniyle yirmi (1971) veya yaklaşık yirmi (2005) Oompa Loompa meyveye dönüşmüş ve belirsiz sayıda Oompa Loompalar patlamıştır.

### 3.4.2. Sektör İncelemesi

1971 filminde 10 cüce oyuncu—Rudy Borgstaller, George Claydon, Malcolm Dixon, Rusty Goffe, Ismed Hassan, Norman McGlen, Angelo Muscat, Pepe Poupee, Marcus Powell, Albert Wilkinson—ve 2005 filminde 1 cüce oyuncu (Deep Roy) bu hikâyenin ekrana getirilişinde rol verilmiştir. Stüdyo aynı boyda birçok başka oyuncu kullanmak istemiş, fakat uygulama imkânı/elverişlilik açısından çekilen zorluklar nedeniyle cüce oyuncu Deep Roy, filmin yönetmeni Tim Burton’a, bu çözümü önererek tek bir oyuncu oynatma kararının verilmesine ortak olmuştur (NickonAquaMagna). 1971 Oompa Loompa oyuncularını filmin başında ve sonunda kredi verilmemiş, 2005 filmindeki Roy ise filmin başlangıcında ve sonunda (iki seferinde de sekizinci sırada) kredi verilmiştir. Film, teknolojik yenilikler gösterişlerinden biri neticesinde eski şartlarda pek çok oyuncuya rol sunabilecekken bugün parayı oyuncuların görsel tasarımcılara aktarmayı seçmiş bulunmaktadır. Bu seçimin başlı başına ayırmıcılığa yol açtığını söylemek güçtür. Bir nedeni, bazı pazarlama kampanyaların, pazarlanan filmi gösterimdeki diğer filmlerden ayıran teknolojik yeniliklere odaklanmalarıdır. Film gösterilerinin erken zamanlarındaki atraksiyon sinemasının pazarlamasıyla başlayarak film pazarlaması, izleyiciyi sinemaya çekmek için teknolojiyi bir cazibe unsuru olarak kullanmaya odaklanmıştır. Bu strateji, sinemanın halk eğlence dolarları üzerindeki egemen kavrayışını zorlaştıran televizyona vd. savaş-sonrası mücadelelere tepki olarak satış zirvelerinden birine ulaşmıştır (Davis ve diğerleri, 2015, s. 283). Böylece filmdeki bu seçim kararı, hâlihazırda güçlü olan bir geleneğe uyarak tam anlamıyla negatif olarak nitelendirilemeyen bir unsurdur. Bunun iki nedeni: (1) Çok sayıda cüce oyuncunun yüzleri ve isimlerini arka planda bulundurarak oyuncuların izleyicilerin akıllarında kalmalarını zorlaştırmak yerine bir oyuncunun yüzü ve ismini ön plana çıkarmakla bu oyuncunun seyirci-çekim-değerini güçlenmesine yol açmıştır. (2) Oyuncu Roy bu filmde çok sayıda farklı giysiler ve rollerde görülerek (haber sunucusu, rock şarkıcısı, davulcu, gitarist, aşçı, sekreter, psikolog, vs.) 1971 filmindeki tek tipleştirilmiş cüce oyuncularından uzaklaştırılır, özelleştirilir ve bir cücenin stereotipik olmayan rollerde görülmesini sağlar.

Kiruna Stamell, yirmi dokuz yaşında ve yaklaşık bir metre boyunda olan bir oyuncu da, bugüne dek cin/peri rolleri oynamamış ve bu tür stereotipik roller oynamanın herkes için pozitif olmayabileceğini düşünür: “Bazı insanlar o tip işlere girince, bunun bir emel yetersizliğine maruz kalmanın sonucu olduğunu hissediyorum. Oyuncuların kendilerinden [kaynaklanan bir emel yetersizliği] değil, toplumun kısa-boylu insanlardan olan beklentilerinin sonucu” (Rose, 2011).



Prens Pondicherry’i oynayan Nitin Ganatra’nın karakterinin Hintliliğinin vurgulanması için özel makyajlar kullanıldığı görülür<sup>92</sup> ve Hintli bir aksan duyulur (oyuncunun doğal aksanı İngiliz’dir). Hint aksanı, brownface (kahverengi-yüz) ve brown voice (kahverengi ses) performansları gibi, siyah-beyaz ırksal hiyerarşisinin arasında uzanır, çünkü kahverengi, "tam siyah olmayan" ve "tam beyaz olmayan" statüyü ima ederek belli bir egzotik ötekiden ziyade ırksal ayrıcalık/imtiyaz ve farklılık içeren melez bir kimliğe işaret eder (Dave, 2013, s. 13). Zenginliği bakımından Wonka kadar imtiyazlı gösterilip zekâsı nedeniyle Prens Pondicherry’nin Wonka’dan daha ciddi derecede kusurlu olması, Dave’in bahsettiği bu *iki-aradalığı* gösterir.

### 3.5. Snow White (Pamuk Prenses: 1916, 1937, 1987, 1997, 2001, 2012, 2012)

Alman bir peri masalı olan “Snow White” (Schneewittchen), The Brothers Grimm tarafından 1812 yılında Grimm’in Peri Masalları kitaplar koleksiyonunun ilk baskısında yayınlanmış, 1854’te son versiyonu basılmıştır. Hikâyenin özeti şöyledir: bir kraliçe pencere kenarında dikiş dikerken parmağını kanatır; kan siyah pencere çerçevesi yanındaki kara damlar ve kraliçe, gördüğü renk uyumunu beğendiği için kar kadar beyaz teni, kan kadar kırmızı dudakları ve abanoz kadar siyah saçları olan bir kız evlat ister. Snow White doğduktan sonra annesi ölür ve babası yeniden evlenir. Evlendiği kadının gizli, büyülü ve her şeyi bilen bir aynası vardır ve her gün ona diyarın en güzelinin kim olduğu sorar. Snow White 16 yaşına girdiği gün ayna artık en güzel kadının kraliçe değil, Snow White olduğunu söylemiş ve kraliçe bir avcıyı para karşılığında küçük kızı öldürmekle görevlendirmiştir. Snow White durumu anlayıp kaçtığına cücelere ait bir eve sığınır ve cüceler işten döndüklerinde Snow White’ın ev işlerini halledip yemek pişirmesi koşuluyla onun evlerine yerleşmelerini kabul ederler. Kraliçe durumu öğrenince Snow White’ı öldürmek için üç yol dener (etrafına kurdele bağlayarak nefesini kesmek, başına zehirli bir tarak batırmak ve zehirli bir elma yedirmek).

1916 (J. Searle Dawley) yapımı Snow White filminde, Snow White (Marguerite Clark), kötü kraliçe Brangomar (Dorothy Cumming) onu öldürmeye çalıştıktan sonra cücelerin evine kaçıp onların yardımıyla korunur. Kraliçe tekrar tekrar eve kılıkklar içinde gidip zehirlemeye çalışır. Nihayet başardığında prens (Creighton Hale) Snow White’ı tabutunda saraya götürüp kraliçeyi suçladığında Snow White ağızındaki elma parçasının düşmesiyle uyanır ve krallığı kendi eline alır.

<sup>92</sup> Bu bilgi yazılı olarak bulunamamıştır fakat oyuncunun çeşitli fotoğrafları kıyaslandığında belli olur. *Phantom*’daki İranlı’nın gözleri gibi, makyajla gözlerinin çevresi karlatılmıştır. Brownface denilen kahverengi-tenli görünümü sağlayan (veya aynı işlevi gören benzer bir makyaj) kullanılmış görülmektedir.

1937 Disney (William Cottrell, David Hand, vd.) yapımı olan *ilk* uzun-film süresindeki çizgi film *Snow White and the Seven Dwarfs* filminde annesi hakkında bilgi verilmeyen Snow White (ses. Adriana Caselotti) kötü yürekli büyücü kraliçenin (ses. Lucille La Verne) öldürme çabalarından kaçarak cücelerin evinde güvenlik bulur. Kraliçe onu zehirlemeyi başardığında prens (ses. Harry Stockwell) Snow White'ı öperek hayata geri getirir.

1987 yılının *Snow White* (Michael Berz) yapımında, Snow White (Sarah Patterson) aynı şekilde ölen annesinin yerine geçen kötü kraliçe (Diana Rigg) tarafından kıskançlık ve kötü niyetine maruz kalarak hayatı için elinden kaçır ve cücelerin evinde güvenlik bulur. Kötü kraliçe yerini öğrenince art arda onu öldürme çabalarında bulunup sonunda sonsuz bir uykuya dalmasına sebep olur. Prens adamları tarafından tabutu taşınıyorken elma parçası boğazından çıkararak uyanmasını sağlar.

1997 yapımı olan *Snow White: A Tale of Terror* (Michael Cohn) filminde, Lilli (Monica Keena) adlı prensesin annesi öldüğünde babası Frederick Hoffman (Sam Neil) kötü kraliçe olacak Claudia (Sigourney Weaver) ile evlenir. Büyülü bir aynaya sahip olan kraliçe yetişkin olmaya başlayan üvey kızını kıskanıp onu öldürmeye çalışırken birçok başka insanın da ölümüne sebep olur. Lilli onu öldürmeye çalışan kraliçenin görevlisinden kaçtığına terk edilmiş bir evde güvenlik bulduğunu düşünür. Evin sahipleri olan yaralı-yüzlü adamlar (6 ortalama-boy, 1 cüce) ilk başta Lilli'den faydalanmanın yollarını düşünür sonra kendileriyle kalmasına izin verirler. Sevgilisi olan yaralı-yüzlü Will (Gil Bellows), Lilli'e krallığını geri kazanmasında yardımcı olarak babasını kurtardıkları mutlu sona dâhil olur.

2001 yapımında *Snow White: The Fairest of Them All* (Caroline Thompson) filminde Snow White'ın (Kristin Kreuk) tek kalmış babası (Tom Irwin) cine benzeyen bir varlığa bebeği için bir anne diler. Kötü yürekli biri (Miranda Richardson) (kötü yürekli) kraliçesi olunca kraliçe üvey kızını kıskanıp onu öldürtmeye çalışır. Snow White hava durumunu yöneten perimsi varlıklar olan cücelerle tanışınca yardımlarını görür ve ortak bir amaca doğru birlik içinde mücadele ederler.

*Mirror Mirror* (Tarsem Singh, 2012) filminde aynı şekilde annesiz kalmış olan Snow White (Lily Collins), krallığın meşru yöneticisidir, fakat üvey annesi olan kıskanç, kötü kraliçe (Julia Roberts) krallığı ele geçirmiş ve herkesin zararına olan bir şekilde yönetmektedir. Cüceler, kötü kraliçe tarafından “çirkin” görüldükleri için bütün “çirkinler” ile beraber sürgün edilmiş ve krallık prenses tarafından geri kazanılınca normal yaşantılarına geri dönerler. Bu filmde Snow White zehirlenmez, prensi (Armie Hammer) kraliçenin büyüsünden kendisi kurtarır ve krallığı kendisi geri kazanır.

*Snow White and the Huntsman* (Rupert Sanders, 2012) filminde Snow White (Kristen Stewart) annesini çocukken kaybetmiş ve babasının ikinci eşi olan kötü kraliçe Ravenna (Charlize Theron) babasını (Noah Huntley) öldürerek krallığı ele geçirmiştir. Genç kadınların yaşam güçlerini alarak kendisini genç ve güzel tutan bir büyüye sahiptir. Tamamen ölümsüz olabilmek için üvey kızı Snow White'ın kalbini yemesi gerekir. Cüceler, Snow White ve avcının (Chris Hemsworth) kraliçenin ordusundan saklanmalarına yardım edip onlara periler ormanını gösterirler. Bütün grup vd. Snow White'ı koruyup onunla beraber kraliçeye karşı savaşarak krallığı kraliçenin sömürgesinden kurtarırlar.

Zipes'a göre, çoğu *Snow White* filmlerindeki ana tema, “saf, doğuştan annesini kaybetmiş bir prensesin, sosyal statüsü, masumiyeti ve güzelliği sayesinde her zaman ölümden dönerek bir krallığı yönetmeye mukadder olması gerektiği”dir (2011, s. 118).<sup>93</sup>

### 3.5.1. Temsil İncelemesi

Bu filmlerdeki dezavantajlı gruplar cüceler (bedensel) ve beyazlardır (ırksal).

#### 3.5.1.1. Bedensel Fark

Bu odak gruba dâhil olan iki alt grup—cüceler ve yaralı-yüzlüler—tespit edilmiştir.

##### 3.5.1.1.1. Doğuştan Fark

**Cüce:** Orijinal hikâyede (1812) cücelerin evinin temiz ve düzenli olduğu, yedi yatağın da çarşaflarının kar beyazı renginde olduğu, yemek masasında sebze yemeklerin yanında her bir bardakta şarap olduğu, cücelerin dağlarda cevher ve altın madenciliği yaptıkları yazılıdır ve yaşlarından bahsedilmez. Bu hikâyede, yetişkin Snow White'ı ilk gördüklerindeki an dedikleri, “Aman tanrım! Aman tanrım! Bu çocuk çok güzel!”dir. Snow White'a, eve bakması, yemek pişirmesi, yatakları yapması, bulaşık yıkaması, dikmesi, örmesi ve her şeyi temiz ve düzenli tutması karşılığında onlarla kalabileceğini ve her istediğini alabileceğini teklif ederler. Kısaca, cüceler temiz, düzenli, sıradan zekâlı, ortalama-boy insanları bilen, Snow White ile mantıklı bir anlaşma yapan insanlardır.

1916 yapımında, cücelerin evi temiz ve düzenli değildir—hazır kurulmuş yemek masası hariç (alkolden söz edilmez), yetişkin Snow White'ın yerleri süpürdüğü ve dağınık-görünümlü yataklardan birine yattığı görülür (beyaz yataklar yoktur) ve Queen'in 50 yıldır yıkanmadığı söylenir. Uzun beyaz sakallı cüceler eve gelip madendeki bulduklarını sayarlar (bir miktar

<sup>93</sup> Özellikle *Happily N'Ever After 2: Snow White: Another Bite of the Apple* (2009) adındaki devam-yapımlardan birinde zenginlerin, her zaman dünyayı yönetmek için ikinci bir şans verilmeleri gerektiğinin ima edildiğine dair bir yorum çıkarır.

gümüş tozu, 23 kilo pırlanta, 27 kilo yakut), akşam vakti yıkanmalarını yaparlar ve yemeğe oturduklarında eve birinin girdiğini anlar, Snow White'ı bulurlar. “Bir kız! Bir kez görmüştüm daha önce,” “Evcil mi, yoksa uyanınca uçup gider mi?” ve “Kızların konuşabildiklerini sanmıyorum” gibi ifadelerde bulunarak büyük insanların dünyasından kopuk, hatta belki biraz da aptal olarak resmedilmektedirler. Şartsız bir şekilde Snow White’a evlerini, değerli eşyalarını, yorganlarını ve her şeylerini sunar, onlarla kalacağı için büyük mutluluk ifade ederler. Kısaca, cüceler kirli, ortalama-boy insanlardan çok uzak kalmış, aşırı verici ve yeni insanlarla ilişki kurmaya aç olarak algılanmıştır.

1937 çizgi filmde cücelerın evi aşırı kirli ve dağınıktır (yetişkin Snow White orman hayvanlarıyla birlikte temizler, düzenler), yemekleri masada onları bekliyor değildir, cüceler yine uzun beyaz sakallıdırlar, her birinin kusurları ön plandadır, çok uzun zamandır veya hiç yıkanmamışlardır ve eve gireni ararken aşırı derecede korkaktırlar. Snow White'ı (grileşmiş çarşaf, soluk renklerde yama-iş i bir yorgan içinde) ilk gördüklerinde<sup>94</sup> “O ne?” diye sorarlar (en yaşlı olan Doc onun bir kız olduğunu söyler),<sup>95</sup> anında güzelliğinden aşk derecesinde etkilenirler ve Snow White uyanıp *Nasılısınız* diye sorduğunda bir sessizlikten sonra uygunsuz bir cevap vermeleri, o gündelik kullanılan ifadeyi ilk defa duymuş olduklarını belirtilir.<sup>96</sup> Snow White onları tıpkı çocuklarmış gibi komik, şirin ve kolayca yönetilebilir bulur, güzel yemek ve bir tatlı ödülü karşılığında onları yönetir. Karşılıklı yararlı bir anlaşma dile getirilmez ama Snow White zaten evi temizleyip düzene sokmuş ve yemek pişirmiş olmakla ağırlanmasının karşılığın ı vermiş bulunmaktadır. Kısaca, cücelerın aşırı kirli, dağınık, aşırı korkak, ortalama-boy insanlardan çok uzak kalmış, kolayca yönetilir ve çok belli şekilde kusurlu oldukları ve onları her gün öpüp yemekler pişiren bir güzel kadına ihtiyaç duydukları algılanmıştır.

1987 yapımında cücelerın evi düzenlidir, biraz kirlidir/tozludur (en azından yatak odası), sadece bazı yataklar yorganlıdır (kahverengi ve gri tonlarında)—bazıları yatak değil, sadece bir tahta parçasıdırlar—sofra 1812 ve 1916 versiyonlarında olduğu gibi hazırdır (1916 yapımında olmadığı gibi şarap ile birlikte) ve saç-sakalları var fakat beyaz değildir. Hatta uzun sivri kulaklarından ve saç-kaş-bıyık-sakallarının sıra dışı olmasından dolayı, bu cücelerın tam insan oldukları söylenememektedir. Yine korkak bir şekilde eve gireni arayıp bulduktan sonra yorganı kaldırmadan önce “O ne,” “O bir deniz canavarı,” “O bir eşek,” “O bir fil,” “Filler yatakta yatmazlar ki,” “O bir ejderha” demekle aptallıklarını kanıtladıktan sonra dikkatlice

<sup>94</sup> Grileşmiş çarşaf, soluk renklerde yama-iş i bir yorgan içindedir.

<sup>95</sup> En yaşlıları olan Doc onun bir kız olduğunu söyler.

<sup>96</sup> “How do you do?” ifadesi, olduğu gibi “Nasılısınız” anlamında kullanılır, fakat cümleye devam edildiği durumda doğrudan tercümesi “... nasıl yapılır?” şeklindedir. Uzun bir sessizlikten sonra Grumpy'nin “How do you do what?” (*Ne nasıl yapılır?*) diye cevap vermesi, cücelerın bu sıkça kullanılan ifadeyi ilk defa duyduklarını belirtir. Yani, dünyadan kopukluk derecelerini vurgular.

yorganı çekerler. Biri “O ne” der, biri “O bir kız” der, biri de “Bir kız nedir?” diye sorar. Sonraki sabah küçük Snow White uyandığında cücelerle tanışır ve yatağında uyumuş olduğu Liddy’e teşekkür edip onu yanağından öper. Cüceler bir anda utançla gülerken bir araya toplanıp aralarında konuşup kalmasına izin vermeye karar verirler. Kitaba en sadık versiyon olarak bu filmde Snow White ile cüceler arasındaki anlaşma kelimesine kadar aynıdır, karşılıklı bir fayda üzerine kurulmuştur. İş olarak yer altındaki her şeyi bulmakta olduklarını belirtirler (taşlar, solucanlar, kemikler, teneke, altın, salyangozlar, vs.). Yedi üzerinden altı cücenin hayatlarında ilk defa kız gördükleri kitaptan farklı olarak ikince defa (1916, 1987) görülür. Kısaca, cüceler bu filmde tam insan değil, ortalama-boy insanlardan çok uzak kalmış, düzenli ama pek temiz değil, aptal veya çocukça ve Snow White ile dengeli bir anlaşma yapan insanlardır.

1997 yapımında Snow White’a barınak sunan grup içerisinde sadece bir cüce vardır ve ortalama-boy insanlarla bir arada yaşamaktadır. Diğer birçok filmde farklı olarak, Snow White ilk gördükleri kadın düzden onun hizmetkârı olmaya pek de gönüllü değillerdir. Birkaç grup üyesi Snow White’a karşı cinsel ilgi ifade eder. Grupta sadece bir cüce vardır (John Edward Allen) ve karakteri grup üyeleri arasında en iticisidir; gruba ne görülebilir özel bir faydası vardır, ne de sevimlilik yapmaktan başka bir davranış sergiler. Kaldıkları yer bir korku filmine uygun olarak terk edilmiş eski ve karanlık bir binadır.

2001 yapımının cüceleri, her biri farklı renk ve komik şapkalar giyen, gök kuşağına dönüşerek uçabilen, hava durumlarını yöneten genç kızlı-erkekli bir perimsi varlıklar grubudurlar. Ev yer üzerinde bir mağaradır—içi toprak, duvarları taşır—fakat cüceler süpürürken ve ortalığı toparlarken görülebilir ve toprak yer dışında kirlilik bakımından temiz görünür (toz, örümcek ağları vs. yoktur). Dağınıklık bu cüce grubunda da görülebilir: tabureler devrilmiştir ve yerlerde bir takım kolayca toplanabilir eşyalar vardır. Snow White ile ikinci günleri, ortalığın toparlanmış ve düzenli olduğu görülür. Yatak çarşafı önceki versiyonlar gibi koyu renktir, zekâları normal düzeydedir ve Snow White’a karşı romantik veya cinsel ilgi ifade etmezler. Dengeli bir anlaşma olarak aynı hedefi paylaştıkları için bir takım olup birbirlerine hedefe ulaşmalarına yardım ederler. Evlerinde alkol görünmez ve alkolden söz edilmez. Kısaca, cüceler bu yapımda perimsi, temiz, sorumlu, önemli, düşünceli, hiçbir canlıya zarar vermeyen, cinsellikleri olmayan veya cinselliklerinin hiçbir ortalama-boy insan için tehdit oluşturabilme ihtimali göstermeyen<sup>97</sup> insanlar olarak resmedilmişlerdir.

2012 *Mirror*’ın cüceleri genç, temiz, biraz dağınık, uzun yaylı bacak eklentileri ve maskeler takarak haydutluk yapan bir gruptur. Alkolden söz edilmez fakat arka planda variller

<sup>97</sup> Komik şapkaları, alkol içmemeleri, Snow White ile aralarında herhangi bir öpücük alış-verişi olmaması, aralarında bir cüce kız ve Snow White’ı yanlarında hiç istemeyen bir ortalama-boylu insan olması, Snow White’ın cücelerin yataklarında hiç yatmadan kendi apayrı bir yatağının olması bunu destekler.

halinde evlerinde görülür. Snow White'a karşı romantik/cinsel ilgileri yoktur veya ifade edilmez. Savaşmakta pek başarılı değillerdir, Snow White hepsi için savaşırken zar zor hayatta kalmayı becerip kenardan izlerler. Kötü kraliçe başa geçene kadar normal işlerde çalışmış (ör. öğretmenlik, kasaplık, bar sahipliği), ancak kraliçe "tüm çirkinleri" sürgün edince ve halk cücelere destek çıkmayınca haydutluk yapmak zorunda kalmışlardır. Filmin sonunda tekrar gerçek işlere kavuşur ve biri eş edinir. Kısaca, cüceler bir zamanlar halkın bir parçası olan sıradan insanlardırlar, anormal bir kraliçenin hükümdarlığında ise çirkin sürgün edilip yersiz yurtsuz bırakılmışlardır. Temiz ve biraz dağınık, alkol içen haydutlar olmuşlardır ve kötü kraliçe tahttan indikten sonra normal yaşantılarına geri dönerler.

2012 yılı yapımı *Huntsman*'daki cücelerin evi görülmez, (en azından) Snow White'ın grubuyla bir araya geldiklerinden itibaren göçebe olarak yaşarlar. Kamp ateşi yanında uyurken Snow White ile büyük koyu renk bir yorgan paylaşırlar. Kötü kraliçe başa geçmeden önce altın madencileri oldukları söylenir. Cüce lideri, eskiden kendi insanlarından (cücelerden) çok daha fazlanın olduğunu, krallık refah dönemlerinden birini yaşarken kendi insanların da refah içinde (çalışan madenciler) yaşadıklarını dile getirir. Bu ifade, bu filmin kurgusal dünyasında cücelerin erişebileceği en iyi şartlarda en yüksek refah düzeyinin, başka cücelerle birlikte altın madenciliği yapmak olduğunu ima eder. Snow White film boyunca cücelerle baş başa kalmaz; avcı ve/veya prens sürekli yanlarında bulunur. Snow White'a karşı romantik/cinsel ilgi duyduklarını gösteren cüceler vardır ve Gus (Brian Gleeson) adlısı (istekli görünmeyen ama incitmemek için kabul eden) Snow White'ı kamp ateşi yanında—prens ve avcının önünde—dansa kaldırır. Kimi kuramcılara göre bu durumun izleyicilerin özdeşleştikleri erkek karakterler için bir ihtimal tehdit oluşturduğu için Gus'ın hikâyeden çıkarılması gerekmektedir ve Snow White'ı koruyarak hayatını feda eder. Kısaca, bu filmdeki cüceler hikâyede gerçek olup oyuncu olarak gerçek cüce olmayan, göçebe, periler dünyasını iyi bilen, Snow White'a romantik/cinsel ilgi ifade eden, onun için hayatlarını feda eden insanlardırlar.

**Tablo 3.9. Cücelerin Versiyonları**

Yıllar	Cüce Karakter	Cüce Oyuncu	Cüce Sesleri	İsimler	İlgili Nesnelere	İnsanlarla İlişkileri
1916	7	7	(Sessiz film)	<b>Kafiye:</b> Blick, Flick, Click, Snick, Plick, Whick, Quee	Uzun beyaz sakallar, Noel Babaninki gibi şapkaları, hediye olarak vermek istedikleri: altın ve pırlantalar (görülmez ve "sıradan eşyalar" denir), cep çakısı, almanak, yüksük	Yorum yapılmaz; Prens ve arkadaşı onları sıradan insanlar olarak görür, sadece Snow White onları bir kez çocuklarmış gibi uğurlar
1937	7	(Çizgi film)	(Çizgi film)	<b>Nitelikleri:</b> Sleepy (Uykulu), Happy (Mutlu), Doc (Doktor), Dopey (Sersem), Sneezy (Hapşuran), Bashful (Utangaç), Grumpy (Somurtkan)	Dağınıklık, korkaklık, parlayan bir mağara, şarkılar, pırlantalar (görülür)	Snow White onlara "küçük adamlarsınız" yorumunu yapar, sanki çocuklarmış gibi davranır, hepsini öper, prens onlara normal insanlar olarak görür
1987	7	7	7	<b>Kafiye:</b> Biddu, Diddy, Fiddy, Giddy, İddy, Kiddy, Liddy	Kabarık saç-kaş-sakal-bıyıklar, uzun sivri kulaklar, büyük mantarlardan şapkalar, pırlantalar, uzun burunlar	Snow White sadece onları ilk gördüğünde saklanır, hemen normale döner, karşılıklı anlaşılır, prens boylarını dikkate almaz
1997	1	1	1 <sup>98</sup>	<b>1 cüce:</b> Bart (sıradan isim); <b>6 ortalama-boy:</b> Rolf, Nannau, Conrad, Scar, Gilbert, Will, Lawrence	Yüz yaraları, hırsızlık, terk edilmiş bina, altın madenciliği (altın görülmez), daha sonra yıkılan bir mağara	Cüceye farklı davranılmaz
2001	6	6	6	<b>Haftanın günleri:</b> Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday,	Gök kuşağı renklerinde giysiler, gök kuşağı şeklinde teleportasyon,	Lider cüce insanların onları sadece "küçük" olarak gördüklerini söyler

<sup>98</sup> Konuştuğu görülmez/duyulmaz.

				Friday, Saturday, Sunday	bahçe heykelticikleri	
2012 (M)	7	7	7	<b>Nitelikleri:</b> Butcher (Kasap), Grimm (Haşin/Suratsı z), Half-Pint, Grub (Eşeyen/Çok çalışan/Kurtçu k), Napoleon (isim), Wolf (Kurt), Chuckles (Kıkırdayan)	Yaylı bacak eklentileri, hırsızlık ("çirkinler" olarak sürgün edilmiş ve korunmamışlar, bu yüzden kraliçe ve halktan çalarlar)	Prens boylarıyla alay eder, savaşmayı reddeder, onlara güler, hakaretle karışık şakalar yapar
2012 (H)	7	0	0	<b>Orijinal:</b> Beith, Muir, Coll, Duir, Gort, Nion, Quert, Gus (normal isim) <sup>99</sup>	Gizli periler ormanı, peri müziğini sevmeyen bir cüce, göçebelik/dışarı da uyumak, kamp ateşi, yaşlı cücenin bilgeliği	Snow White'a aşırı fedakârlık gösterirler

Martin Wright, Disney'nin, uyarlama stratejisinin bir parçası olarak bu peri masalını bir "önemli sosyal yorumları somutlaştıran devrimci bir ele alış"a tabi tutmuş olduğunu not eder. Bu tasarımın amacı, materyali zamanının mevcut sosyal bağlamına göre güncelleyerek 1930'lu yılların Amerikan seyircilerine çekici yapmak olduğunu ileri sürer. Wright'a göre cücelerin 1973 yapımındaki uzun-sürekli gösterilmeleri, beraber çalışıp bir arada yaşamaları, 'işbirliği ve dayanışma temaları—ABD'yi ekonomik kriz süresince yaygın sosyalizmin temel ilkeleri' önermek amacıyla tasarlanmıştır. Bunun nedeni, Disney'nin bu çizgi filmi o zamanki Amerikan toplumuna ait olduğunu düşündüğü tutumlar ve istekleriyle daha tutarlı olmasıdır (Symons, 26).

Disney'nin *Snow White and the Seven Dwarfs* versiyonuna ilk ve en tartışmalı parodi uyarlaması olan Bob Clampett'in 1943 yapımı *Coal Black and the Sebben Dwarfs* (Warner Brothers) çizgi filmidir. Clampett, siyahi caz müziği ve eğlencesinin şerefine yapmayı niyet etmiş ve beyaz karakterlerden oluşan bir hikâyeyi siyahi dili niteliklerini taşıyan bir dil ve müzik ile siyahi karakterlere uyarlayan ilk çizgi film sanatçısıdır (Zipes, 127). Clampett 70'li yıllara kadar *Coal Black*'i ırkçılık suçlamalarından korumaya çalışmıştır (Klein, 193), fakat bu yapım bugün yasaklı olup gösterimden kaldırılmıştır. Bu filmin sadece yapılmış olması bile,

<sup>99</sup> Gus, Snow White'a en âşık cüce olup onun en çok ilgisini görendir (onu dansa kaldırır, kurtarıırken kendi hayatını feda eder, Snow White onun için biraz ağlar).



*Snow White* hikâyesinin beyazların üstün olduğuna dair bir mesaj taşıdığı düşünölebilmekte olduğunun bir göstergesidir.

### 3.5.1.1.2. Sonradan Edinilmiş Fark

**Yaralı yüzlü:** 1997 yılı yapımı korku filmi versiyonunda, *Snow White*'a barınak sağlayan grubun insanları arasında tek bir cüce vardır, gerisi ortalama-boy insanlardır. Üyelerinin çoğunun yüzü yaralıdır. Yüzü en ağır yaralanmış olan turuncu saçlı adam, kötü kraliçenin kargasından şüphelenip onu öldürerek tehlike dolu bir sahnede grubun hayatının kurtulmasını sağlayan kişidir. *Snow White* bir yaralı yüzlü Will (Gil Bellows) ile beraber olur ve beraber kalırlar. Will'in, Haçlı Seferine katılan mücahitler tarafından yaralanmış olduğu, *Snow White*'a yaralı-yüzlü Lawrence (Brian Glover) tarafından belirtilir. Filmin sonuna doğru *Snow White*'ın kendi yüzü de (kötü kraliçe tarafından) bıçakla yaralanır ve yaralı-yüzlü Will ile beraberliğine devam eder.

2012 *Huntsman* filminde *Snow White* ve avcı, sadece kadınlar ve çocuklardan oluşan bir kasaba bulurlar. Bu kasabadaki herkes, kötü kraliçenin kıskançlığından korunmak için yüzlerini bıçakla çizerek yara izleri oluşturmuşlardır. Kasabanın lideri *Snow White*'a der ki, “Yara izlerimiz bizi kraliçeden koruyor. Güzelliğimiz olmadığı sürece kraliçe için bir değerimiz yok. Çocuklarımızı huzur içinde yetiştirebilmek için yapmış olduğumuz bir fedakârlık.” Bu korunma tarzı ve ifade edildiği şekil, yüzde yara izlerinin olmasının bir insanın güzelliğini yitirdiğini ima eder.

### 3.5.1.2. Irksal Fark

**Suluk-benizli beyaz:** *Snow White*'ın orijinal hikâyesinde de film versiyonlarında da irksal çeşitliliğin önemli bir rol almadığı düşünölebilir, fakat beyazlığın kendisi bir açıdan konunun odak noktasıdır. *Snow White* adının tam tercümesi “kar beyazı”dır. *Snow White* izleyiciye ilk tanıtılırken, fiziksel nitelikleri üzerine yapılan yorumlar her filmde, aşağıda belirtildiği gibi, biraz farklıdır.

1812 yazılı versiyonunda, kraliçe pencere kenarında dikiş dikerken parmağından üç damla kan kara düşer ve der ki, “Keşke kar kadar beyaz, kan kadar kırmızı, abanoz ahşabı kadar siyah bir çocuğum olsa.” Doğduğunda, *Snow-White* anlatıcı tarafından aynı şekilde tanımlanır. Beyazın ten rengiyle doğrudan bir bağlantısı kurulmamıştır.

1916 versiyonunun başında, “Imogene adlı çok güzel bir kraliçe” olduğu, abanoz bir pencere kenarında dikiş dikerken iğneyi parmağına batırır, kanı hemen dışarıdaki kar üzerine doğru salladığında onun güzel göründüğünü düşündüğü, “kar kadar beyaz teni, kan kadar

kırmızı dudakları ve abanoz kadar siyah saçları olan küçük bir kızı[nın] olmasını” dilediği ve az zaman sonra tam öyle bir kızı olduğu yazılı bir şekilde sunulur. “Ondan sonra Snow White diye adlandırılmıştı. Diyarın en güzeliydi.”

1937 Disney versiyonunda çevrilen masal kitabı sayfaları üzerinde Snow White’in öz annesinden bahsedilmemektedir. “Bir zamanlar “Snow White adında sevimli küçük bir prenses” olduğunu, kendini beğenmiş ve kötü niyetli olan üvey annesinin Snow White’ın büyüdüğüde güzelliğinin kendi güzelliğini geçeceğinden korktuğu için Snow White’ı bir mutfak hizmetçisi olarak çalıştırdığı söylenir. Snow White’in fiziksel niteliklerine değinilmez. Güzelliği hakkında sadece aynanın her zaman doğruyu söylemesiyle ve kraliçenin kıskançlığından dolayı kurduğu planlar üzerinden yorum yapıldığı algılanabilir.

1987 yapımı müzikalin başında, bir odada çok sayıda kadın dikiş dikmeye ara vererek yağın kar hakkında bir şarkı söyleyip dans eder. Biri pencereden dışarıya bakaran karın yağışını izleyen kraliçeye neden üzgün olduğunu sorar. Kraliçe üzgün olmadığını, sadece hayal kurduğunu söyler. Şarkılarını devam ettirir, “Bayanlarımın oturup dikiş diktikleri sabah, bu beni kar kadar beyaz teni olan bir çocuğum olduğunu hayal etmeye teşvik eder—kar kadar beyaz teni olan.” Koro halinde kadınlar “kar kadar beyaz” diye tekrarlar. Onu (kız olarak anlattığı) kollarında tutacağını, beraber kardan melekler yapacaklarını şarkı şeklinde söyler. Kral kraliçeye sürpriz olarak arkadan sarıldığında kraliçe parmağına iğne batırır, pencerenin kenarındaki kara değdirir. Kral, aynı hayali kendisinin de epeydir kurmakta olduğunu söyler: “o abanoz panjurlar kadar siyah saç, o kandamlası kadar kırmızı yanakları ve kar kadar beyaz teni olan küçük bir çocuk.” Hep beraber odadakiler “Bırakın kar yağsın” diye şarkıya devam ederler. Prensesin doğduğu, halka anons edildiğinde halk havaya kar atarak kutlar. Annesi ölürken onun güzel bir bebek olduğunu, babası onun en güzel bebek olduğunu söyler. Tuttuğunda annesi der, “En siyah saçlar, en kırmızı yanaklar, kar kadar beyaz ten. Ona Snow White adını ver.”<sup>100</sup> Snow White doğmadan önce üç defa “kar kadar beyaz teni” olan bir çocuk istendiği dile getirilir ve iki defa da yanaklarının ve saçının rengi ile birlikte tekrar dile getirilir. Ten renginin beyazlığından bir dilek içerisinde beş defa söz edilmesi ve sadece anne tarafından değil, baba tarafından da dilenmiş olması, diğer filmlerde bulunamadığı kadar çok tekrar oluşturarak ten renginin sözlerle en çok önemsendiğinin ifade edildiği film olarak görünmektedir.

1997 yapımında, annesi öldükten seneler sonra, sadece filmin adında “Snow White” denilen Liliana/Lily, annesinin mezarı arkasına saklanarak bakıcısıyla oyun oynarken görülür.

<sup>100</sup> Hemen ardından, hikâyeyi anlatan ses tarafından, ikinci kraliçenin çok güzel ama kötü niyetli biri olduğu söylenir.

Birlikte eve dönerken Lily bakıcısından “o hikâyeyi” tekrar anlatmasını ister. Bakıcısı, hikâyeyi Lily’nin kendisinden daha iyi bildiğini söyler. Yine de anlatır, fakat çocuğun onu düzeltmesini bekleyerek *bir kız yerine bir oğlan* der ve Lily onu düzeltir. Devam eder; der ki annesi saç abanoz kadar siyah, dudakları kan kadar kırmızı ve teni kar kadar beyaz bir kız evlat istediğini söylemiştir. Bu filmin başlangıcında beyaz ten rengi ve güzellik arasında doğrudan bir bağ kurulmamıştır.

2001 yapımının başında, kış yerine ilkbahar mevsimidir ve kırmızı güller içinde bir evin penceresinden bir kadın parmağını bir gül dikeninde kanatır. Aşağıya doğru salladığı kandamlası yere düşmüş elma çiçekleri yapraklarının üzerine düşer ve kadın bakakalır. Der ki, *Onun kadar kırmızı dudakları, siyah saç ve elma çiçekleri gibi—kar gibi—ışıldayan teni olan bir çocuk hayal et.* İlk benzetme olan “elma çiçekleri gibi” ten rengi daha yaygın olduğu için izleyiciler için kabulü daha kolay ve sonradan kar benzetmesi tercih edilse de çiçeklerin görsel varlığı ve karın yokluğundan dolayı seyircinin hayal gücüne hiç olmazsa bir seçenek sunmaktadır.

2012 yapımı olan *Mirror Mirror* filminde, masalı kötü kraliçe biraz alaycı bir şekilde anlatmaya başlar. “Evvel zaman içinde, çok çok uzak bir krallıkta, bebek bir kız doğmuş. Teni kar gibi saf [yani katkısız], saç gece gibi karaymış. Adını Snow White koymuşlar. Herhalde çok gösterişli bir isim olduğu için.” Anlatanın sübjektifliği belli olduğu için önceki filmlere nazaran bu başlangıcın daha duyarlı bir yaklaşım gösterdiği söylenebilir. Yine de, *beyaz yerine katkısız* kelimesinin seçilmiş olmasının yakışık almadığı söylenebilir.

2012 *Huntsman* versiyonunda, “Evvel zaman içinde, kara kışta, bir kraliçe düşen karı hayranlıkla seyrederken soğuğa karşı açan (kırmızı) bir gül görmüştür” diye anlatılmaya başlanır. Ona uzanırken parmağını kanatmış ve üç damla kan düşmüştür ve kırmızının beyaz üzerinde çok canlı görüldüğü için, “Keşke kar kadar beyaz, dudakları kan kadar kırmızı, saç kuzgun kadar siyah olan bir çocuğum olsaydı” diye düşünmüştür. Hikâyeyi anlatan ses devam eder: “Az zaman sonra bir kraliçenin bir kızı olmuştur ve ona Snow White adı verilmiştir. Krallığın [bütün halkı] onu çok sevilmiştir, güzelliği için olduğu kadar cüretkâr ruhu için de.” Bir kadının dileğinde sadece fiziksel niteliklerden söz edilmiştir, fakat anlatan ses, güzelliği yanında karakterinin de çok sevildiğini dile getirir. Bu detay cinsiyet temsili açısından olduğu kadar ırksal temsil açısından da önem taşır. Fakat dış görünümlere en az önem verdiği görünen versiyonun 2001 yapımı olduğu söylenebilir.<sup>101</sup>

<sup>101</sup> Snow White, prens ona onun “son derece güzel” olduğunu söylediğinde der ki, “O ne anlama geliyor? Ondand nefret ediyorum. *Güzel*. Bir insanın dışının, onun başkalarına karşı kibar, düşünceli veya dikkatli olmasıyla herhangi bir alakası var mı? Hayır. Veya sevgi gösteren veya bonkör? Veya adil veya arif?” Daha sonraki bir sahnede cücelerin lideri Sunday, Snow White’in yaşadıklarına ve gözyaşlarına şahit olarak der ki, “İnsanlar sana bize davrandıkları gibi davranıyorlar. Sadece dışını görüyorlar... Bizler onlar için sadece *küçük*üz. Daha derinini

Çoğu filmde hikâyeyi anlatan karakter veya tanrısal sesin Snow White'in güzelliğini objektif bir gerçek olarak anlatmasından daha büyük sorun, her filmde yalan söyleyemeyen "objektif" bir aynanın krallığın tüm insanların güzelliğini ölçüp onun da Snow White'in en güzel insan olduğunu söylemesidir.

Bu kar-beyazı-tenli prenses, diyarın en güzeli olduğu için, elinde müthiş bir güç tutar: kraliçe tüm vakti ve enerjisini onu yok etmeye harcar, büyüsü ancak Snow White'in güzel kanıyla bozulabilir, başkalarını öldüren canavarlar ona boyun eğerler, dev bir beyaz geyik onu kutsar, beyaz periler ve kuşlar ona yol gösterir, cüceler onu korumak için kendi hayatlarını feda ederler, prens onu ilk görüşünde karısı sayar, kötü büyüler onu öldürmek için yeterince güçlü değildirler, tüm (siyah olmayan) hayvanlar onu sever, korur ve ona yardım eder ve felç olduğunda onun öldüğünü zannetmelerine rağmen onu cam bir tabuta yerleştirip "fazlasıyla mükemmel" görüldüğü için gömmezler. Beyaz ten hakkında ima edilen bu aşırı büyük güç ve güzellik, "hayatın ta kendisi" (2012 H) olduğu, bir takım grupları (bazı beyaz ırklar, Uzak Doğulular, vs.) ırksal faktörlere bağlı nedenlerden dolayı yüceltmesiyle ırksal temsil açısından bir sorun oluşturmaktadır.

**Diğer ırklar:** Sessiz film döneminde, Uzak Doğulular sinemada temsil bulduklarında yaygın olarak tıpkı siyahi adamların resmedilişleri gibi beyaz kadınlara tecavüz etmeye kalkışan kötü adamlar rolünde oynamışlardır. Örneğin, Cecil B. Demille'nin çok alkışlanmış olan *The Cheat* (1915) filmindeki sadistik kral Arakau. Bu karakter, beyaz-üstünlükçü korkular uyandırmak üzere yaratılmış, beyaz kadınlığa bir tehdit olarak resmedilmiştir. Bazı seyircilerin sinema salonunda korkudan bayılmış oldukları bile bildirilmiştir. Popüler kültürde yaygın olarak Asyalı adamlar gangsterler veya beyaz kadınlara sapıkça iştahlı tecavüzcüler olarak rol verilmiş, bu karakterler filmin sonunda beyaz adamlar tarafından linç edilmişlerdir. Oysaki Tom Gubbins'e göre durumun aslı, tüm ırklar arasında beyaz kadınlara karşı en az saldırıda bulunmuş olan ırkın Uzak Doğulular olduklarıdır (Xing, 1998, s. 56-57). Anderson, geleneksel maskülinitenin, beyazlığın hegemonyasıyla bağdaştırılmış olduğunu ve farklı-renk tenli adamları bu tür maskülinitenin dışında bırakacak şekilde tasarlanmış olduklarını belirtir. Marjinlerde olanın koyu-tenliler olup, Uzak Doğuluların bu yönden beyaz adamlara ilişkin daha yakın durduklarına da dikkat çeker. Asyalı-Amerikan adamların, pek çok çeşit stereotipleri olduğunu, bazı stereotiplerinin birbirlerinin karşıtı olduğunu, fakat her bir stereotipin onları geleneksel maskülinitenin normatif kavramlarından marjinalleştirdiğini ileri sürer (Xing, 50).

---

görmek istemiyorlar." Snow White neden öyle yaptıklarını sorduğunda Sunday der ki, "Korkudan, belki. Kıskançlıktan, bence. Bu yüzden birbirimizi net gözlerle görmek bize kalıyor." Snow White bu filmde, diğer filmlerden farklı olarak, insanların ona gösterdikleri iltimasları kabul etmez. Önyargılı insanlara karşı olarak cücelerle birlikte neredeyse aynı mücadeleyi verir.

2012 *Mirror Mirror* filminin, diğer bazı versiyonlardan daha fazla fanteziye-dayalı bir dünya kurmasıyla birlikte filmdeki asillere ve yoksul halka erkek ve kadın siyahi insanlar dâhil etmiş bulunarak ırksal temsilde bir eşitlik ifade etmiştir. 2012 *Huntsman*'da ise tek bir orta-koyu-tenli dâhil edilmiş ve ona Snow White'in ikinci en yakın olduğu cüce Gus'ı okla vuran (ve kendisinin de vurulduğu) bir adam olarak rol verilmiştir. Özet olarak, ırksal temsil konusunda en çok duyarlılık göstermiş olan film 2012 yapımı *Mirror Mirror*, en az ise 2012 yapımı *Huntsman* filmidir. 2012 *Mirror Mirror*'da ayrıca Chuckles (Roland Lee Clark) adlı bir Uzak Doğulu cüce vardır. Snow White ve cücelerin kraliçenin düğününe baskın yaptıkları sahnede Chuckles gizlice bir bayanın eteği altına saklanır. Kameranın kendisi de etek altına geçip Chuckles'ın bir iç çamaşır gördüğünü gösterir. Bir etek altına saklanan diğer biri olan Hal-Pint (Mark Povinelli) ise, kendisini eteğin bayandan tamamen bağımsız olduğu bir kısmında bulur. Bayan yürüyünce Half-Pint eteği perde gibi açıp dışarı bakar ve tekrar kapatıp koşarak eteği kadına yetiştirir. Doğulu saklanmak için eteğe doğru koşarken kamera onu tepeden gösterir, Batılı'ya ise göz hizasında bakar. Filim her iki durumu da komik gösterir, fakat Batılı'nın durumunda bir anlamsızlıktan kaynaklanırken Doğulu'nun durumunda potansiyel bir tehdit oluşturabilmesinden kaynaklanmaktadır. Bunun nedeni, bir kadının özel bir alanına girip gizli kalmayı başarmış olmasıdır. Batılı ise amacını başaramayıp ortada kalmış, kolayca görülebilir bir şekilde sunulur. Her iki karakter de aynı şeyi amaçlamış, fakat sonucunda Doğulu bir iç çamaşır görmüş ve kendisi görülememiş, Batılı ise kadına yaklaşamamış ve kendisi görülebilir bir duruma gelmiştir. Bu olgunun, Uzak Doğuluların 1900'lü yıllarda yapılmış olan filmlerde cinsel tehdit olarak resmedilişleriyle ilişkili unsurlar barındırdığı söylenebilir.



**Görsel 3.21. Doğulu ve Batılı Etek Altında (2012 Mirror)**

### 3.5.1.3. İkili Karşıtlıklar

Film versiyonları sırayla izlendiklerinde en çarpıcı ikili karşıtlık siyah ve beyaz renkleri arasındaki oluşturulan olarak görülmüştür; bu nedenle karşıtlık unsuru bu açıdan ele alınmıştır. Bazen renkler, hazır var olan, gözle görünmeyen karşıtlıklar üzerinden vurgulanır. Mesela, neredeyse tüm filmlerin sonlarında, Snow White ve düşmanı olan kötü kraliçe filmlerin başlangıçlarına göre birbirlerinden çok daha uzak renkte giysiler içinde görülürler. Bunun nedeni, filmin süresi boyunca izleyicinin karakterleri tanınmasıyla aklında profillerin oluşmuş olmasıyla ilgilidir. Çoğu filmde prensin beyaz bir atı, kötü kraliçenin siyah bir kargası vardır; Snow White'in siyah giydiği veya kötü kraliçenin sade beyaz giydiği nadir görülür veya hiç görülmez. İki filmde (orijinal hikâyede olduğu gibi) zehirli elmanın yarısı beyaz, yarısı kırmızıdır ve her ikisinde de beyaz yarısı elmanın zehirsiz tarafıdır. Bunlar ve benzer unsurlara sıkça rastlanmış, tutarlılıklarının imaları dikkat çekmiştir. İnceleme sırasında tüm fark edilen siyah ve beyaz nesnelere ve canlılar not edilmiş, aşağıdaki tabloda listelenmiştir. Bu karşıtlığın önemi, ırksal farklılıkları olan dezavantajlı gruptaki koyu tenliler açısından sorun oluşturabilme potansiyeline sahip olarak algılanmış, bu yüzden bu renk karşıtlığının eşyalardan canlılara ne kadar uzandığı konusuna özel dikkat gösterilmiştir.

**Tablo 3.10. Snow White'ta Renk Karşıtlığı (1916)<sup>102</sup>**

Yıl	Beyaz	Siyah	Sıralama <sup>103</sup>
1916	Noel Babayı görüp giden kızın geceliği, SW'ın dansçı arkadaşlarının giysileri (sonra kendisinin de giydiği), ormana kaçtığındaki elbisesi, cücelere haber götüren tavşan	Cadının giysileri, kötü kraliçenin ve SW'ın içinde gördükleri ilk giysiler, kraliçenin içinde görüldüğü son giysi, iyi avcı ve cücelerin giysileri	6. SW kötü kraliçeden daha nadir siyah giyer. Renk karşıtlığı canlılara uzatılmamıştır.

**Tablo 3.11. Snow White'ta Renk Karşıtlığı (1937)**

Yıl	Beyaz	Siyah	Sıralama
1937	Prensın atı, bulüzünün uzun kolları, şapkasındaki tüy, SW ve prens arasında öpücük taşıyan kuş, cücelerin saç-kaş-sakalları, SW'ın eteği, tabutunda etrafında ve elindeki çiçekler, çiçekleri bağlayan kurdele	Kötü kraliçenin evindeki karga, tüm giysileri, suya damlattığı zehir, yaşlı kadın kılığı, onu (aslında yemek için) takip eden akbabalar, cücelerin kemerleri	2. Renk karşıtlığı SW ve prenste beyaz, kraliçe ve karga/akbabada siyah olarak görülür. Bu karşıtlık canlılara bir illüzyon (yanılsama) sayesinde uzatılır.

<sup>102</sup> Snow White (Pamuk Prenses) ismi tablolarda SW olarak kısaltılmıştır.

<sup>103</sup> Karşıtlıkların gücüne göre sıralanmıştır.

Siyah-beyaz karşıtlığı nettir.

**Tablo 3.12. Snow White'ta Renk Karşıtlığı (1987)**

Yıl	Beyaz	Siyah	Sıralama
1987	<p>Annesinin bebek SW'ı elinde tuttuğu yatak, SW'ın (Uzak Doğulu) oyuncak bebeğinin teni ve elbisesi, kötü kraliçenin geceliği, saray atlarının yarısı, SW'ın atı ve elbisesi, babasının atı ve giysisi, SW'ın yetişkin elbisesinin üst yarısı, kötü kraliçenin yüzüne dökülen bakım sütü; büyülu elmanın zehirsiz yarısı; prensin atı, SW'ın son elbisesi (gelinlik)</p> <p>Beyazın tonları ve griler: SW'ın bebeklik elbisesi pembemsi, çocukluk geceliği bejimsi; saray çalışanlarının giysileri bej, gri ve beyaz; kötü kraliçenin büyülu aynası gri; güzellik banyosundan sonraki giydiği ten rengi ve bej arası</p>	<p>Kötü kraliçenin elbiselerinin çoğu kısmı, ilk kılığındaki pelerin, kötü kraliçenin son elbisesi</p>	<p>5. Renk karşıtlığı giysilerde az görülür (en sonda nettir), fakat canlılarda elmadan öteye gitmez. Az siyah-beyaz karşıtlığı bulunur.</p>

**Tablo 3.13. Snow White'ta Renk Karşıtlığı (1997)**

Yıl	Beyaz	Siyah	Sıralama
1997	<p>SW'ın mutluken giydikleri, annesinin verdiği elbise, prensin atı, SW'ı öldürmeyi beceriksizliğinden dolayı başaramayan Gustav'ın buluz ve eldivenleri, zehirli elmanın zehirsiz tarafı, SW felç olduğunda hayalindeki giydiği elbise ve koştugu koridor, SW'ın içinde gömülecek olduğu elbisenin tamamı, kralın içinde öldürülecek olduğu giysinın tamamı, kötü kraliçenin ölüp yeniden hayata getirilmiş olan bebeğinin içinde sarılı olduğu örtü, kötü kraliçenin öldüğü sahnede giysinın yarısı</p>	<p>Kötü kraliçenin kargası, SW'a hediye ettiği yavru köpek (rottweiler), kötü kraliçe büyüyle fırtına yaratırken ki giydiği elbise/pelerin, fırtınada ağaç altında ezilen yaralı-yüzlü Lawrence'ın giysileri, kötü kraliçenin yaşlı kadın kılığı, SW felç olduğunda hayalindeki gördüğü babasının giysileri, prensin mezarındaki SW'ın tabutunun cam yüzü üzerine döktüğü sıvı ve eldivenleri, onu kurtaran yaralı yüzlü sevgilisinin o anki ceketi, cücenin ve Gustav'ın şapkaları</p>	<p>3. At, karga, köpek - canlılarda karşıtlık görülebilir, giysilerde de. Çok az siyah-beyaz karşıtlığı vardır.</p>

**Tablo 3.14. Snow White'ta Renk Karşıtlığı (2001)**

Yıl	Beyaz	Siyah	Sıralama
2001	SW'ın bebeklik elbisesi, annesinin pijaması, babası bebeği SW'ı havaya kaldırıp gülerken ki dolunay, kötü kraliçenin tacının çoğu, yetişkin SW'ın prens ile ilk yemeğindeki elbisesi, ikinci elbisesinin yarısı, cücelerin en büyüğünün atı ve tüm aksesuarları, prensin içine hapsediği kar küresinin karları, cücelerin arkadaşları bahçe heykelciklerin sakalları, cücelerin iç çamaşırları, SW'ın annesi kılığındaki kraliçenin elbisesinin yarısı, cücelerin ev anahtarı, SW'ın alttan beyaz renginde ışıktandırılmış buzdan tabutu, prensin ve SW'ın en sonda bindikleri at (cücelerle yaşayan ortalama-boy adama ait olan)	Bebek SW'ın annesi ölürken dolunayın önüne geçen bulutlar; kardan çıkan canavarın göz çevresi, dudakları, çilleri, parmakları verdiği biberonun kılıfı; kralın hizmetindeki kişilerin uzun şapkaları, kötü kraliçenin boyun aksesuarları, elbiselerinin yaklaşık yarısı, SW'ı öldürmeden bırakan adamın giysilerinin çoğu, kötü kraliçenin kralı hapsedtiğindeki elbisesinin neredeyse tümü, gökyüzüne "ha ha ha" yazmak için kullandığı duman, prensin pantolonu ve botları	4. İyilerin atı beyazdır, giysilerde de karşıtlık görülebilir. Az siyah-beyaz karşıtlığı vardır.

**Tablo 3.15. Snow White'ta Renk Karşıtlığı (2012 M)**

Yıl	Beyaz	Siyah	Sıralama
2012 (M)	Saray, prensin iç giysileri, SW'ın balo kostümü, kötü kraliçenin bazı iç ve dış giysileri (bejimsi)	SW'ın (ölen) babasının atı, prensin atı ve dış giysileri, SW'ın eteği ve korsesi, kötü kraliçenin sarayında asılı bir tablodaki karga	7. Giysilerde karşıtlık siyah-beyaz olarak pek görülmez – mavi ve sarı bulunabilir; renk karşıtlıkları (at haricindeki) hayvanlara uzatılmamıştır.

**Tablo 3.16. Snow White'ta Renk Karşıtlığı (2012 H)**

Yıl	Beyaz	Siyah	Sıralama
2012 (H)	SW'ın takip ettiği kuşların vücutları ve vücutlarından çıkan perilerin teni ve saçı, SW'ı çeken kelebekler, onu kurtaran ve bindiği at, kutsayan geyik, geyiğin dönüştüğü kelebekler, SW'ı koruyan cüce liderinin sakalı, SW'ın elbiseleri (özellikle sona doğru)	Kötü kraliçenin tacı, kargaları, krallığı, kötü ormanın ağaçları, toprağı, çamuru, yılanları, kuşları, ejderhası, midyeleri ve akıttıkları sıvı, tozdan insan figürleri, hortumlar, kraliçeye büyüsel zarar geldiğinde dökülen mürekkep, kraliçe kargadan insana geri dönüşürken ki vücudunu kaplayan çirkef, kötü kraliçenin kaleden SW'ın ordusunun üzerine döktüğü sıvı, kötü kraliçenin elbiseleri (özellikle sona doğru)	1. Canlılara kadar rahatça uzatılmıştır – giysiler de siyah-beyaz karşıtlığı görülebilir.



Siyah-beyaz renk karşıtlığının canlılara kadar uzatılmış olduğu filmler, sırasıyla (en çoktan en aza), 2012 (*Huntsman*), 1937, 1997, 2001, 1987, 1916 ve 2012 (*Mirror*) yapımıdır.<sup>104</sup> Bu sıralamanın nedenleri kısaca açıklanmalıdır. 2012 *Huntsman* filminde, en kötü canlıların siyah, en iyi canlıların beyaz oldukları nettir. Siyah canlılar kötü kraliçenin kargaları, siyah ve korkutucu olan “karanlık orman”daki toprak ve çamurlar, ağaçlar, yılanlar, midyeler, ejderha, kapüşonlu insan figürleri ve zehirli elmanın üzerinde uzayan tüy şeklindeki mantarlardır. Ayrıca, kötü kraliçenin büyülü ordusu “Koyu/Karanlık Ordu” siyah, camdan oluşan yüzleri/gözleri olmayan, insan şeklinde ve kılıçlı, sadece savaşan varlıklardır. Beyaz canlılar ise Snow White’in hayatını kurtaran özgür at, onu periler ormanında kutsayan dev erkek geyik, takip ettiği beyaz kelebekler, yol gösteren beyaz tenli ve beyaz saçlı perilerdir (ona yol gösteren beyaz-vücutlu kuşların göbeklerinden çıkan). Ayrıca, Snow White’ı koruyan cüce liderinin uzun saçları ve sakalı da beyazdır. Bir CGI<sup>105</sup> (bilgisayarlarla oluşturulmuş) cücenin saç ve sakalı ve bir CGI ordunun siyah vücutları, bu renk karşıtlığının insanoğluna en çok yaklaştığı tecellilerdir. Snow White’in çocukken ve yetişkin olup öldüğü zannedildiği zaman giydirildiği elbiseler beyazdır; kötü kraliçe evlenirken beyaz, film ilerledikçe siyaha gittikçe yaklaşır nihayet tamamen siyah giydiğinde öldürülür.

1937 yapımı olan çizgi filmde, kötü kraliçe ve siyah rengi arasında güçlü bir bağın kurulduğu görülebilir. Özellikle son giydiği kıyafet tamamen siyahtır. Fakat kraliçe ve siyah hayvanlar arasında *Huntsman* (2012) filmindeki kadar sıkı bir bağlantı kurulmaz. Bu filmde, kraliçeyle aynı takımda olmaktan ziyade, siyah hayvanlar masum ve bağımsızdırlar. Kraliçenin büyü odasındaki karga ondan korkaktır, yaşlı kadın kılığındaki kraliçeyi takip eden akbabalar da açtırlar. Yine de, hayvanların masum ve tarafsız oldukları çocukların çevresel algılama (peripheral processing) yoluyla anlayabilecekleri düzeyde net değildir—görüntülerinin üzerinden kraliçenin kötü planları ve kahkahaları, korku müzikleri ve yıldırım sesleri duyulurken bu hayvanlar hakkında olumlu veya tarafsız düşüncelerin oluşabilme ihtimali az veya yoktur. Akbabaların kraliçeyi, kendi ölümünü bekledikleri için takip etmiş olduklarını çocuklar anlayabilme ihtimali düşüktür, hatta küçük renkli kuşların bu akbabaları Snow White ve cücelerin evlerinin önündeki ağaçta gördüklerindeki gösterdikleri endişe akbabaların Snow White için bir tehlike ima ettiklerini düşünmelerine neden olabilmektedir. Böylece, bu karşıtlığın hayvanlara uzatılması kasten ve doğrudan değil, zayıfça ve dolaylıca yapılmış olarak görülmektedir. İnsanlara en çok yaklaştığında ise siyah Snow White ve prensin saçlarında,

<sup>104</sup> Canlılar üzerinde en çok (2012 H) ve en az (2012 M) siyah-beyaz karşıtlığı oluşturan filmler aynı senede yapılmıştır, böylece zamanla çizgisel bir değişim olmadığı görülür.

<sup>105</sup> Computer-generated imagery veya computer graphic imagery, bilgisayarla yaratılmış görseller anlamına gelir.

beyaz ise kraliçenin ve cücelerin saçlarında görülür ki bu *Huntsman*'daki karşıtlıklar yanında hiçbir şeydir.

1997 yapımında prensin atı beyaz, kötü kraliçenin gözleri olan evcil kargası siyah ve kötü kraliçenin küçük Snow White'a hediye ettiği yavru köpek (rottweiler) çoğunlukla siyahtır. Bu filmde canlılar üzerinden olduğundan daha çok giysiler üzerinden karşıtlık oluşturulmuştur. 2001 yapımında iyi karakterlerin yalnız veya ikişer bindikleri at beyazdır ve giysilerde siyah-beyaz karşıtlığı görülebilir. 1987 yapımında siyah-beyaz karşıtlığı canlılarda ancak elmanın yarısına kadar uzatılmıştır ve giysilerde net bir siyah-beyaz karşıtlığından çok, sade ve beyaz renkler iyi, abartılı ve koyu renkler kötü şeklinde karşıtlık görülebilir (son sahnede siyah-beyaz ağır basar). 1916 yapımının kendisi siyah-beyaz olduğu için bu renk karşıtlığına fazla yüklenilmemiştir. Kötü kraliçe beyaz giysiler içerisinde görülmez, fakat Snow White her iki rengi de eşit sıklıkta giydiği söylenebilir. Siyah beyaz hayvanlar sadece bir kuzgun ve bir beyaz güvercindir, aralarında iyi-kötü farkı oluşturulmaz; (Snow White'ın kafesten saldığı) kahverengi bir kuş ve beyaz bir tavşan Snow White'a yardım etmek için habercileri olurlar.

2012 *Mirror Mirror* yapımında kötü kraliçenin de Snow White'ın da bazen sarı giydiği görülür, fakat filmin yarısından sonra Snow White mavi ve siyah, kraliçe ise sarı ve beyaz giysiler üzerine yoğunlaşır ve en sonunda Snow White'ın mavi, beyaz ve turuncu gelinliğine karşı kraliçe dışı kahverengi, içi siyah ve gri renklerdeki giysilerle görülür. Buna rağmen, bu filmde siyah ve beyaz renklerin sembolik karşıtlık vurgulamak için kullanılmış olduğu pek söylenemez. Mesela, filmde görülen en beyaz kıyafet Snow White'ın balo kostümüdür, fakat siyah ve beyaz renkler her iki taraf üzerinde de yaklaşık aynı sıklıkta görülebildiği için bu renkler üzerinden bir karşıtlık bazen kurulsa da akılda kalıcı değildir. Snow White'ın iyiliğinin beyaz rengi ile ilişkilendirilerek vurgulanması, renk karşıtlığının genel artışından algılanabilir.

#### 3.5.1.4. İlişki Nitelikleri

**Karakterler arasındaki ilişkiler:** Cücelerin karakterleri ve insanlarla ilişkilerinin, gerçek cücelerin genel halkın gözündeki profillerini etkilemekte önemli bir rolü olabildiği için not edilmesi önemlidir. İlişkileri hakkında “İhmal” ve “Heteroglossia” başlıkları altında bilgi verilmiştir.

**Karakterlerin kamera ile ilişkileri:** Özellikle cüceleri açısından karakterlerin kamera ile ilişkileri konusunda kayda değdiği düşünülen değişikliklere rastlanılmamıştır.

### 3.5.1.5. Huchkin'in Metin-Düzeyi Konseptleri

**Film tipi (Genre):** Fantezi, romans (1916), animasyon, aile, fantezi (1937), aile, fantezi, müzikal (1987), fantezi, korku (1997), macera, aile, fantezi (2001), macera, komedi, dram (2012 M), aksiyon, macera, dram (2012 H) olarak nitelendirilmiştir. Snow White hikâyesi beş defa fantezi, üç defa aile ve macera, iki defa dram ve bir defa müzikal, komedi, romans ve korku olarak uyarlanmıştır. Korku filminde, cücelerin rolünün altı ortalama-boy oyuncu, bir cüce oyuncu tarafından oynanması, Snow White'in eşi olabilecek bir insanın aralarında bulundurulabilmesi ve cüceleri olumsuz temsil etmekten kaçınmanın bir şekli olarak algılanabilmektedir.

**Uzatılmış metaforlar (Extended metaphors):** Bu metaforlar en çok 2012 Huntsman filminde bulunmaktadır: beyaz Snow White, beyaz hayvanlar ve beyaz periler ile birlikte iyidir. Kötü kraliçenin giysileri ve hayvanları siyah ve kendisi gibi kötüdürler, hatta kendisinin bir parçasıdırlar. 2001 yapımında, Snow White'in durumu cücelerin durumuna benzetilir—insanların dış görünüşe bağlı önyargılarından dolayı cüceler de Snow White da iyi niyetli olmalarına rağmen zarar görmektedirler.

**Ek süslemeler (Auxillary embellishments):** 1916 yapımında porselen bebeklerin canlanıp gerçek insana dönüştükleri, cadının uçtuğu, erkek aslanın görüldüğü, cadının kel başına su döküldüğünde domuz kuyruklarının büyüdüğü (dönemine göre güzel bir kamera hilesi sayılır), cücelerin kendilerinin görüldüğü sahneler bile dönemin koşullarına göre akılda kalıcı etkiler yaratabilen dikkat çekici görüntüler sayılabilir. 1937 yapımındaki etkileyici süs sahnelerden en ağır basan iki tanesi tespit edilmiştir. Biri, cücelerin izleyiciye ilk göründükleri sahnedir: durdukları yerde benzersiz bir biçimde parlayan rengârenk mücevherler ve pırlantaların olduğu mum ışığıyla da aydınlatılmış bir mağarada mutluca ve oynayarak çalışırken iki şarkıyı arka arkaya söylerler. Orijinal bir parlama şekli, şarkıların hareketlerle armonisi vb. unsurlar büyük keyif verebilen bir an oluşturabilmektedir. İkincisi, krallık kötü kraliçenin elindeyken siyah görünen sarayın Snow White'a miras kaldığında güneşin ta kendisi gibi altın renginde ışık saçtığı sahenin büyüleyici bir etkisi olabildiği söylenebilir. 1987 yapımındaki en büyük süs sayılabilen unsur, büyülü ayna ile konuşulurken ki ses ve ışık efektleridir. Bütün odanın yanıp sönen ışıklara ve manasız gürültülere boğulduğu bu sahnelerin bir tür dikkat çekmeyi başardıklarını düşünülebilir. 1997 yapımındaki sahneler, sevgilisi olacak yaralı-yüzlü kişinin Snow White'a yaklaşmaya çalıştığı sahnede pencereden içeri giren turuncu yapraklı ağacın filtrelemesiyle oluşan romantik ışık, kraliçenin abartılı yaşlı kadın kılığı, Snow White'ın vitray tabut kapağı, sarayın tepesinde gerçeğinden çok daha büyük gösterilen dolunay, Snow White'ın rüyasında içinden koştuğu beyaz, pencereli silindirimsi koridor ve duman çıkarmayan, kraliçeyi

öldürene kadar kimseyi etkilemeyen, odadaki yangının görüldüğü sahnelerdir. 2001 yapımında canavarımsı kardeşlerin göründükleri, cücelerin gök kuşağı halinde uçtukları, onlarca aynanın içinden dışarıya uzanarak “en güzeli benim” diyen güzelin büyü kopyalarının görüldüğü, canlı bir ayının küçültülerek kar küresi içine sokulduğu, içinin alt yüzünden ışılandırılmış buzdan tabutun ayının yalmasıyla eridiği, pembe bir gökyüzü altında prens ve Snow White’ın beyaz at üzerinde saraydan ayrıldıkları sahneler izleyici üzerinde etki yaratabilmektedirler. 2012 Mirror Mirror filminin en büyük süslerinden biri, kraliçenin büyü aynasından gizli büyü odasına geçişleridir. Diğer bir tanesi, kraliçenin büyü dev kuklalarla cücelerin evine saldırdığı sahnedir. 2012 Huntsman’da altın aynanın sıvılaşarak adama dönüştüğü, kötü kraliçenin beyazımsı bir sıvıya girip onunla tamamen kaplanmış şekilde çıktığı, kraliçenin prens formundan veya kargalar formundan kendisine geri dönüştüğü, karanlık orman ve periler ormanının, CGI cücelerin, canavar, görüldüğü sahneler ve kraliçenin ölümsüz askerlerinin savaştıkları filmin sonunda gösterilen jeneriğin (end credits) arka planı dikkat çekici süsler olarak önemli işlev görmektedirler.

**Ön/Arka planda bulundurmak (Foregrounding/Backgrounding):** Özellikle 2012 Huntsman versiyonunda Snow White’ın dış güzelliğinin insanlardaki etkisi ön planda tutulmuş, onun ne seyirci ne de karakterler tarafından bir insan olarak tanınmasına izin verilmemiştir. Snow White’ın iç dünyasının arka planda bırakılmasıyla birlikte etrafındaki insanların onun için yaptıkları fedakârlıkların çoğalması, ne irksal ne de cinsiyet bakımından dengeli bir temsil olarak görülmektedir. Tüm versiyonlar arasında bu yapım dış görünüşe dayalı önyargıyı en çok destekleyen olarak algılanmıştır.

**İhmal (Omission):** Madenci cücelerin ortalama-boy insanlardan ve kadınlardan neden çoğunlukla uzak kalmış olmalarının sebebi—(haydut oldukları) 2012 Mirror Mirror ve (perimsi varlıklar oldukları) 2001 yapımları hariç—filmlerde açıklaması ihmal edilen bir konudur. Bir açıklamanın sunulmuş olmaması, sadece cüce oldukları için dışlanmış ve yalnız bırakılmış olduklarının düşünülmesine yol açmaktadır. Sadece cücelerin sığabilecekleri bir mağara diye bir şey olmadığına göre, gizlice uygunsuz şartlar altında düşük ücretlere çalıştırıldıkları da akla gelebilir. 1916 versiyonda, uzun beyaz sakallı cüceler, “Bir kız! Bir kez görmüştüm daha önce,” “Evcil mi, yoksa uyanınca uçup gider mi?” ve “Kızların konuşabildiklerini sanmıyorum” gibi ifadelerde bulunduktan hemen sonra ona bakmaya doyamadıklarını dile getirmeleri, kalması için en değerli eşyalarını ona hediye etmeleri ve her bir cücenin kendi yorganını onun üstüne örtmesi gibi davranışlardan anlaşılabilir, eğer seçenekleri olsaymış insanlardan uzak ve kopuk yaşamayı seçmemiş olacaklarını gösterir. 1937 Disney yapımında eve gireni ararken aşırı derecede korkaktırlar ve Snow White’ı ilk gördüklerinde “O ne?” diye sorarlar (en yaşlı olan

Doc onun bir kız olduğunu söyler), anında güzelliğine hayran kalırlar ve Snow White uyanıp Nasılsınız diye sorduğunda birbirlerine baktıkları bir sessizlikten sonra uygunsuz bir cevap vermeleri, o ifadeyi ilk defa duymuş olduklarını belirtilir. “How do you do?” ifadesi, olduğu gibi “Nasılsınız” anlamında kullanılır, fakat cümleye devam edildiği durumda doğrudan tercümesi “[...] nasıl yapılır?” şeklindedir. Uzun bir sessizlikten sonra Grumpy’nin “How do you do what?” (Ne nasıl yapılır?) diye cevap vermesi, cücelerin bu sıkça kullanılan ifadeyi ilk defa duyduklarını belirtir. Yani, dünyadan kopukluk derecelerini vurgular. Saraya tahmin edildiği kadar yakın oturmalarına rağmen halk ile bu kadar bağlantısız olmalarına anlam verilememektedir ve her iki film de bunun nedenlerini izleyicinin hayal gücüne bırakır. 1987 yapımında cüceler yine korkak bir şekilde eve gireni arayıp bulduktan sonra yorganı kaldırmadan önce “O ne,” “O bir deniz canavarı,” “O bir eşek,” “O bir fil,” “Filler yatakta yatmazlar ki,” “O bir ejderha” dedikten sonra dikkatlice yorganı çekerler, biri “O ne” der, biri “O bir kız” der, biri de “Bir kız nedir?” diye sorar. Sonraki sabah Snow White uyandığında cücelerle tanışır ve yatağında uyumuş olduğu Liddy’e teşekkür edip onu yanağından öper. Cüceler bir anda utançla gülerek bir araya toplanıp aralarında konuşur, Snow White’ın evde temizlik yapıp yemek pişirmesine karşılık olarak yaşayacak bir yer ve yemek teklif ederler. İş konusunda, “boyunları[na] kadar çamur içinde” olmalarına rağmen şikâyet etmediklerini, yer altındaki her şeyi bulmakta olduklarını belirtirler (taşlar, solucanlar, kemikler, teneke, altın, salyangozlar, vs.—filmde bir pırlanta bulunca çok sevinirler). Kendilerine “yedi küçük adam” derler, fakat fiziksel nitelikleri olan uzun sivri kulaklar ve sıra dışı saç-kaş-bıyık-sakallar hikâyenin daha karmaşık olduğunu ima eder. 1997 yapımındaki Snow White’a barınak sunan grup içerisinde sadece bir cüce vardır ve buldukları durum hakkında yeterince açıklama sunulur. Cücenin ortalama-boy insanlarla bir arada yaşıyor olması hikâyenin günümüze çeşitliliğe duyarlılık gösteren bir yaklaşımla uyarlanması açısından olumlu bir değişiklik sayılabilir. 2001 yapımının cüceleri en farklılardır. İlk olarak yer altında veya çamur içinde çalışmazlar; bir adamın dileği üzerine yaratılmış uyduruk bir diyarda gök kuşağı şeklinde göklerde gezerek hava durumlarını yönetirler. 2012 Mirror’ın cücelerinin hikâyesi ihmal edilmemiştir. Hatta kötü kraliçe başa geçene kadar cücelerin daha sıradan işleri olduğu (ör. öğretmenlik, kasaplık, bar sahipliği), ancak kraliçe “tüm çirkinleri” sürgün edince ve halk cücelere destek çıkmayınca haydutluk yapmak zorunda kaldıklarını açıklarlar. Filmin sonunda iyiler kazandığında tekrar cücelerin gerçek işleri ve eşleri olur. 2012 yılı yapımı Huntsman’daki cücelerin, kötü kraliçe başa geçmeden önce altın madencileri oldukları söylenir. Cücelerin neden izole bir yaşantıya mahkûm oldukları konusunu en çok ihmal eden yapımlar 1916, 1937, 1987, en doyurucu açıklamayı sunan film ise 2012 Mirror olarak görünmektedir.

**Heteroglossia:** En dikkat çekici ve sorunlu örneklerden biri, 2012 Huntsman filmindeki cücelerin Snow White’ı korumak için hayatlarını feda etmeye hazır olduklarını söyleyip bunu gerçekten yapmaları—özellikle onu korurken ölen cücenin Snow White’tan en çok hoşlandığını belli eden kişi olması ilginçtir. Snow White’a âşık olan Prens ve Avcı, ateş yanında uyuyan Snow White’ı izleyerek hakkında konuştukları bir sahne vardır. O sırada Prens Avcıya, Snow White’ın “içindeki ışıktan bahseder; “kesin görebiliyorsundur” der ve Avcı, “görmeyen kördür” şeklinde cevap verir. Fakat seyircilerin neyden bahsedildiğini anlayabilmeleri güç görünür. Yine de, iki yakışıklı, başarılı, güçlü ve başka her türlü mantıklı görünen bu karakter birbirlerinin görüşlerini onayladıklarında, izleyici kastettikleri ışığı görmese de aklında bu yorumun objektif bir gerçeğe yakın olduğuna dair bir profil oluşur. Cücelerin Snow White hakkında “seçilmiş soy” ve “aynı kandan” diye konuşmaları, bu “iç ışığın” (tüm beyaz hayvanlar ve perilerinki gibi) genetik olduğunu ima ediyor görünmektedir. Mesela, kötü kraliçenin flashback’inde kraliçe çocukken annesi tarafından ona “en güzelin kanıyla” bir koruma büyüsü yapılır ve annesi aynı büyünün yine “en güzelin kanıyla” bozulabileceğini söyler. Bu büyünün hikâyede var olabildiği, filmin kurgusal dünyasında güzelliğin objektif bir gerçek olduğunu ima eder. Yaşlı bilge cücenin Snow White hakkında kral ile “aynı kandan” ve “seçilmiş soy” diyerek genetik bir “güzellik” tesadüfünden ziyade, içine doğulmuş bir beyaz soy ağacının üstünlüğünü ima eder. Doğuştan üstün olduğunun söylenmesi, her türlü canlının ona boyun eğmesi ve canlarını onu kurtarmak için kendilerini feda etmeleri, hak üzerinden yürüten bir hiyerarşik yapıdan daha çok doğuştan üstünlüğü destekleyen bir tasviptir.

### 3.5.2. Sektör İncelemesi

Çoğu film versiyonunda orijinal hikâyenin cüce karakterleri cüce oyuncular tarafından canlandırılmıştır. Son film versiyonu olan *Snow White and the Huntsman*’da ise hiç cüce oyuncu rol almamış; karakterleri ortalama-boy İngiliz oyuncular canlandırmışlardır. Bu oyuncular Ian McShane, Bob Hoskins, Toby Jones, Eddie Marsan, Brian Gleeson, Ray Winstone, Nick Frost ve Johnny Harris’ten ibarettir. Filmin yönetmeni Rupert Sanders, oyuncuları cüce gibi göstermek için kamera açıları ve özel efektler kullanmıştır. Filmin oyuncu seçimi konusundaki alınan bu karar, bazı cüce oyuncuların ayırımcılığa, haksızlığa uğramış olduklarını düşünmelerine sebep olmuştur. Bir cüce oyuncu olan Matt McCarthy, Universal’ın başkanına bir mektupta düşüncelerini ifade etmiş ve bir protesto düzenlemeyi planladıklarını bildirmiştir. Kendisi bu olguyu beyaz oyuncuları dijital yollarla siyahi olarak göstermeye benzetmiş (The Sun, 2012), Seinfeld oyuncusu Danny Woodburn ise The New York Post ile bir röportajda bu olguyu doğrudan blackface’e benzetmiştir (Owoseje, 2012). Universal

Pictures'ın bir konuşanı, Belfast Telegraph'e, ortalama-boy oyuncuların seçilmesi bir vücut-tipi kararı değil, bir oyunculuk seçimi kararı olduğunu belirtmiştir. Seçilmiş oyuncuların İngiliz aksanları, efsanevi isimleri, izleyici çekim güçleri ve şirketin yeni bir teknolojik kabiliyet gösterme fırsatı açısından ve aynı yılda *Mirror Mirror* filminin piyasaya çıkmış olması nedeniyle bu açıklama desteklenir görünmektedir.

### 3.6. Bulgular

Bulgular okunurken, metinler arası sadece dezavantajlı gruplarda değil, dikkat edilmeyen gruplarda da ciddi farkların görülebilmekte olduğu akılda tutulmalıdır. Bir başka deyişle, diğer grupların temsillerindeki değişimler hesaba katılmadığı için yapılan değerlendirmenin gruplar-arası göreceli olarak değil, aynı grubun temsillerindeki değişim üzerine yapılmıştır. Zaman içerisinde temsil değişimleri Ek - 1 'de de görülebildiği gibi şöyledir:

#### Bedensel Farklılıkları Olanlar

##### A. Doğuştan Bedensel Farklılıkları Olanların Temsili

**Cüceler:** *Hunchback* (1997) filminde cüceler, budalalar festivalinde, (biri) Esmeralda'ya geçisini tutmakta yardım ederken, Quasimodo'nun suçlu zannedilerek kırbaçlandığı sahnede izleyen halk içinde ön sırada ve çingenelerin özel gizli sığınaklarında görülürler. Boyları nedeniyle ön sırada olmalarına rağmen kamera tarafından özel ilgi görmezler. Bu nedenle halkın doğal ve eşit bir parçası olarak sunulmuşlardır. Sonuç olarak cüceler—*Hunchback* filmlerinin sadece birinde (ve toplamda sadece birkaç saniyeliğine) görülebildikleri için—bu film grubundaki temsillerinde değişim aranmamaktadır, nötrdür.

*Phantom* (1989) filmindeki cüce bir şeytan rolü oynar. Fahişeler ve uyuşturuculara yakınlığı, sinsice aldattığı görülen ikna kabiliyeti, biseksüel bir eğilim sergilemesi,<sup>106</sup> dokunduğu yüzü bozması ve kalın ses konuyla gülümsemesi gibi unsurlardan dolayı cücenin negatif bir şekilde temsil edildiği görülür. Sonuç olarak sadece bir filmde görülebildiği için *Phantom* filmleri arasındaki temsilde değişim görülemez, fakat bu örneğin kendisi olumsuz olarak nitelendirilebilmektedir.

*Willy Wonka/Charlie and the Chocolate Factory* (1971, 2005) filmlerinde cüceler, Wonka'nın kaçak fabrika işçileridirler. Farklı oyunculardan oluşup tek tip makyaj ve üniforma içerisinde görülmekle başlayıp, tek bir oyuncudan oluşan<sup>107</sup> ve çeşitli giysiler içerisinde görülen Oompa Loompalara dönüşmüş bulunmaktadır.

<sup>106</sup> Sınırsızlığını vurguladığı için özellikle heteroseksüel erkekler tarafından daha negatif karşılanan bir unsurdur.

<sup>107</sup> Uygulama imkânı/elverişlilik açısından cüce oyuncu Deep Roy ve filmin yönetmeni Tim Burton bu kararı ortak almışlardır (NickonAquaMagna).

Buna ek olarak ilk filme kıyaslandığında 2005 yapımındaki Oompa Loompaların boyları bilgisayar aracılığıyla küçültülmüş, yüzleri ve saçları doğal renk, bazen sesleriyle dijital oynamalar yapılmış ve şarkısız konuşma şekilleri duyulmayan bir fısıldamadan vücut diline ve hikâyeyi anlatanın sese dönüşmüştür.<sup>108</sup> Hikâyeyi anlatan kişi statüsü verilmiş olması, cüceyi tıpkı 1971’de cücelere kamera tarafından imtiyaz gösterilmesi gibi izleyiciye yakınlaştırırken önemlerini ve saygınlıklarını arttırır. Oompa Loompaların her biri her iki filmde de erkektir ve aynı yaş görünür. Genel olarak ikinci filmde Oompa Loompa karakterleri daha fazla ilgi görmüşlerdir. Sonuç olarak *Chocolate Factory* filmlerindeki cücelerin temsil farklılıkların toplamında olumlu veya olumsuz sayılabilecek bir değişim bulunamaz. Genel olarak bu metindeki temsil nötr sayılabilir.

*Snow White* (1916, 1937, 1987, 1997, 2001, 2012 M, 2012 H) filmlerinde cüceler, Snow White’a yardım eden insanlardırlar. Madenciler (1916, 1937, 1987, 2012 H), hava durumunu yöneten perimsi varlıklar (2001) ve bir zamanlar normal işlere sahip olup sonradan haydut olmak zorunda kalan insanlar (2012 M) olarak görülürler. İlk film 7 cüce oyuncu (ve 7 cüce karakter)—ikinci film bir çizgi film—sonraki filmler 7 (7), 7 (7), 1 (1), 6 (6), 7 (7), 0 (8) cüce oyuncu içerir. Versiyonları arasındaki en belirgin fark, bilinmeyen bir sebepten dolayı ortalama-boy insanlardan hep uzak yaşamış, hayatlarında onları hiç görmemiş olmakla başlayıp, son zamanlardaki filmlerde uzak olmalarının sebebinin verilmiş olması (ör. kötü kraliçe onları diyardan sürgün etmiş) ve daha önce ortalama-boy insan görmüş durumda bulunmalarındadır. Bu değişim olumludur. Bu film grubundaki filmler arasında cüceleri en eşit gösteren film 2012 *Mirror* filmi ve cüce oyuncularını filmde komple cücelere (temsil konusunda değil, sektörel açıdan) kaldırmakla en büyük haksızlık ettiği düşünülen film 2012 *Huntsman* yapımı olmuştur. 2001 yapımında ve 2012 *Mirror* yapımlarında cücelerin, görünümlelerinden dolayı Snow White ile birlikte neredeyse aynı durumda oldukları vurgulanarak Snow White ile aralarındaki bulunan bağ güçlendirilmiş bulunur. Genel olarak bu film grubunda cücelerin ortalama-boy insanlarla iletişim şekilleri, ilişkileri, geçinimleri için yaptıkları işler, istekleri, nedenleri ve koşulları doğallaşmakta, fakat 1987, 2001 ve 2012 *Huntsman* yapımlarındaki peri-diyarı bağlantıları nedeniyle kendileri tam anlamıyla doğallaşmış görünmeyebilirler. Zaten hikâyede kara büyü, sihirli bir kara orman ve periler ormanı geçiyor olmasından dolayı bu perilik bağlantıları anlayışla karşılanabilir.

<sup>108</sup> Sesle nadiren ve az şekilde ortaya koyulan ifadelerle karşı vücut diliyle daha çok şeyin ifade edilmesi nedeniyle anlatımın değerinden bir şey kaybedilmez.



Bireyler olarak sıradan işler ve (birinin) eş edindikleri sadece 2012 *Mirror* yapımında görülür. Sonuç olarak cücelerin *Snow White* filmlerindeki temsillerinde çoğunlukla olumlu değişim görülebilmektedir.

Cücelerin *Hunchback*'teki seyirciler (nötr), *Phantom*'daki şeytan (olumsuz), *Chocolate Factory*'deki Oompa Lompalar (nötr) ve *Snow White*'ın yardımcıları (nötr) olarak görülmüş olmalarının sonucunda genel temsilleri nötr, temsillerindeki değişim ise nötr/olumlu olarak değerlendirilebilir.

**Deformasyonlu/Kambur:** *Hunchback* (1923, 1939, 1996, 1997) filmlerinde kambur Quasimodo'nun kendisi ön plana çıkarıldığı kadar durumunun trajikleştirilmiş olduğu, daha büyük bir kahraman haline geldiği, zekâsının gittikçe arttığı, cinsel isteklerinin güçlenerek rahatsızlığa yol açtığı görülebildiği (1997 yapımında hepsinden daha az görülür) fark edilir. Çoğunlukla yerinde olmak istenmeyen ve etrafında bulunmak istenmeyen<sup>109</sup> bir karakter olarak başlayıp, görüntüsünü zihni ve kalbiyle telafi ederek etrafında bulunmanın yararlı olarak algılanabilecek birisine dönüşmüştür. Hiçbir filmde yakın bir sevgi bulamaz. En fazla, sevdiği kadın tarafından kalbinin kırıldığı ve kadının önerisi üzerine halk tarafından kabul edildiği görülür. İlk (fakat maddesinden dolayı kalıntıları kurtarılamamış) Amerikan film versiyonunda Quasimodo ve Esmeralda'nın evlenmiş oldukları düşünüldüğünde böyle bir ilişkinin seyirciler tarafından bugüne nazaran daha olumlu karşılanacağı düşünülmesi tahmin edilebilir. Ancak, film artık var olmadığı için bu çalışmaya dâhil edilememiştir. Kambur'un, *Hunchback* filmlerinde akıllanarak daha da zararsızlaştığı,<sup>110</sup> Esmeralda'nın ona daha çok yaklaştığı ve çevresine dokunan faydasının ve hikâyenin ona verdiği önemin arttığı görülebilir. Aynı zamanda, Quasimodo'nun karşılıksız romantik/cinsel isteklerinin de artmasından dolayı (1997 yapımı hariç) potansiyel bir sorun olarak algılanabilmesine yönelik mesajların<sup>111</sup> bulunabildiği için, görünümünün yarattığı etki ve zulmünün arttırıldığı, insanların ona karşı olumsuz davranışlarının temelsizleştiği ve abartıldığı da görülebilir.

Sonuç olarak deformasyonlu/kamburu temsilinde olumlu değişim görülebildiğinden emin olunamadığı için temsilinin değişimi nötr olarak değerlendirilebilir.

<sup>109</sup> Çingenelerin amacını yanlış anlayarak birçok masum insan öldürmüştür (1923, 1939). Daha sonra onlarla iletişim içinde olarak aynı amaca doğru mücadele vermeleriyle bu zarar ortadan kalkar.

<sup>110</sup> Sebebi bir önceki dipnotta bulunur.

<sup>111</sup> Her ne kadar zararsızlaşsa da aşk cinsel duygularının belirlenmesi ve bastırıldıklarının bilinmesi nedeniyle çoğu izleyicinin özdeşleşeceği yakışıklı karakter (1923, 1997) veya izleyicinin kendisi tarafından (1939, 1996) bir potansiyel sorun olarak görülmesi hissedilebilir.

**Doğuştan farklı yüzlü:** *Phantom* filmlerinde yüz deformasyonu ile doğmuş (1925, 1990) Hayalet'in, sevgiye açlığının ön plana çıkmış, yüz görüntüsünün arka plana itildiği görülmektedir. Bu filmin versiyonlarının sadece iki yapım olmasından dolayı değişim değerlendirmesi güçlü olamamakta. Yine de, iki yapım arasında uzun bir boş zaman bulunması, bu iki filmin aralarındaki *görülmez evrelerin* kalıntıları ve tohumlarını bir şekilde içerdikleri düşünülürse ait oldukları dönemler içerisinde hangi unsurların sinemayı daha çekici kılmış olabileceklerine dair bir fikir sunar. Annesi tarafından kötü davranılmış, insanlara kötü davranan ve kendisinin de kötü davranıldığı bir karakter olarak başlayıp, annesi tarafından iyi davranılmış, insanlara iyi davranan ve kendisine yakınlarının iyi davrandıkları bir karaktere dönüşmüştür. İlk filmde Christine Hayalet tarafından zorla kaçırılıp tacize uğrayacakken ikinci filmde Christine'in ona kendi iradesiyle gitmiş olması Hayalet'in istenebilecek biri haline geldiğini ortaya koyar. Christine'in sevgilisi Kont tarafından ciddi bir rakip olarak görülmesi, Kontun, Hayalet'in de Christine'i bir sevgili olarak elde etme potansiyeline sahip olduğuna inandığını gösterir. Christine'in Hayalet'e âşık olmadığını söylemesine rağmen ona karşı duyduğu sevginin yoğunluğunun gösterilmiş olması nedeniyle izleyicinin Christine'in söylediklerinden çok yaptıklarına inanmasına yol açar. Ayrıca ilk yapımın bir sessiz film olup ikinci yapımın Hayalet ve Christine arasında bir düet içeren tek Amerikan versiyonu olması nedeniyle Hayalet'in yeteneği ön plana çıkarılmış, balkonundan ayakta alkış almış olması sevilebilirliğini vurgulamıştır.

Sonuç olarak deformasyonlu doğmuş olan Hayalet'in temsili olumsuz, görülen değişim ise olumlu olarak değerlendirilebilir.

## B. Sonradan Edinilmiş Bedensel Farklılıkları Olanların Temsili

**Yaralı yüzlü:** *Phantom* filmlerinde yüz yarası edinmiş (1943, 1983, 1989) olan Hayalet'in insanlara verdiği zarar ve yüzünün görünümünün korkunçluğu/iticiliği güçlenmiş, başlıca öldürme motivasyonları olan kin ve şehvet unsurları güçlenirken kötülüğünün kaynağı soyutlaşmış bulunmaktadır. Bu soyutlaşma nedeniyle kötülüğün kaynağı belirsizleşmiş, durumuna çözüm bulunması zorlaşmış ve kötülüğün bir yüz-yarasıyla bağdaştırılabilmesi kolaylaşmış görülebilmektedir. İnsanlar tarafından kabul edilmesi gittikçe daha çok zorlaşırken öldürülmesi gittikçe daha çok kabul görür bir hale gelmiştir. Sonuç olarak yaralı-yüzlü Hayalet'in temsilinde olumsuz değişim meydana gelmiş görünmektedir.

*Willy Wonka and the Chocolate Factory* (1971) filmindeki yaralı yüzlü "tarif hırsızı" Arthur Slugworth, Wonka tarafından çocukları kandırmak için seçilmiştir.

Aslında kötü niyetli olmadığı filmin sonunda anlaşılan Slugworth, filmin neredeyse tüm süresi boyunca kötü niyetli olarak resmedilmiştir. Wonka'nın çocukları kandırmak için yaralı-yüzlü birisini seçmiş olması (veya yüzüne makyajla yara yapmış olması), bir yüz yarası ve kötü niyet arasında doğal bir bağlantı olabileceğinin düşünüldüğüne işaret eder. Filmin sonunda, Slugworth'ün iyi olduğu söylene bile, izleyicilerin onu çok daha uzun bir süre ve çok daha akılda kalıcı bir şekilde kötü olarak görmeye şartlanmış bulunmaları nedeniyle yüz yarası ve kötü niyet arasında bir bağ oluşturulmuş/pekiştirilmiştir. Sonuç olarak *Chocolate Factory* filmlerinin sadece birinde yer aldığı için yaralı-yüzlünün temsilinde bu film grubunda değişim değerlendirilememekte, fakat metindeki temsili genel olarak olumsuz olarak yorumlanabilmektedir.

*Snow White* (1997, 2012 H) filmlerinde yaralı-yüzlüler bir erkekler grubu, bir kadınlar grubu ve bir yaralanıp iyileştirilen karakter olarak çok farklı rollerde görülür. *Snow White: A Tale of Terror* (1997) adlı korku filmde Snow White'a yardım eden grup çoğunlukla yüzleri yaralı olan adamlardan oluşur. Bu yapımın bu film grubundaki tek korku film olduğu için yaralı-yüzlere baştan negatif bir anlam yüklenmiştir. Snow White ile ilk karşılaşmalarındaki gösterdikleri şiddet ve tecavüz eğilimleri nedeniyle de desteklenen bu olumsuz intiba, filmin sonrasında aralarında sevgi ve saygının oluştuğunun görülmesiyle dengelenir. Örneğin, bir yaralı-yüzlünün kötü kraliçenin kargasını vurarak masumları felaketten kurtarır, Snow White'ın yaralı-yüzlü Lawrence'i kurtarmaya çalışıp başaramadığında çok ağlar ve yaralı-yüzlü Will ile Snow White arasında bir beraberlik oluşup filmin ötesine kadar sürer.<sup>112</sup> İlk intiba olumsuz olsa da filmin çoğu süresi boyunca bu grubun iyi karakterler olarak resmedilmeleri nedeniyle nötr bir temsil görülür. 2012 *Huntsman* versiyonundaki yaralı-yüzlüler grubu, kötü kraliçenin kıskançlığından korunmak için yüzlerini bıçakla yaran kadınlar ve çocuklarından oluşur. Köyün kadınları arasından Snow White ile iletişim kuran bayan, eşlerinin savaşta olduklarını ve yüz yaralarının onları korumakta olduğunu söyleyip “güzel değilsen kraliçe için bir değer yok” demesiyle anlaşılan, bıçakla kesilerek üzerinde yara izi bırakılmış olan bir yüzün güzel olamadığının düşünüldüğüdür. Bu düşünce sadece köyün tüm kadınlarına ve kraliçeye ait değil, her şeyi bilip sadece objektif gerçeği söyleyebilen bir ayna tarafından da ispatlanır. Köyün daha sonra yakılmasının sebebi sadece Snow White'ı bulmak olduğu belirtilmiştir. Aynı filmde kötü bir karakter oynayan (kraliçenin erkek kardeşi ve tek yakını) Finn (Sam Spruell),

<sup>112</sup> Ayrıca, kötü kraliçe ile savaşması sırasında Snow White'ın yüzü Will'in yüzüne benzer bir şekilde yaralanır.

Snow White'ı öldürmeye kalkışmadan önce ona dokunurken Snow White tarafından yüzü bir çiviyle yaralanır. Yarasının izi tıpkı diğer versiyonlarda sıkça görülen şekilde, dikey ve uzundur. Kötü kraliçenin yanına döndüğünde kraliçe yüzüne dokunup yarayı iyileştirerek yok eder. Yaralı-yüzlü, *Snow White* filmlerinin sadece iki yapımında yer almış bulunup yaranmış bir yüzün sadece benzersiz rollerdeki insanlarda görülmüş olmalarından dolayı temsilleri bu film grubu içerisinde kıyaslanamaz. Aşağıda dezavantajlı grup temsillerindeki genel değerlendirme aşamasında kullanılması için bu iki temsilin özeti: 1997 filmde nötr, 2012 filmde objektif bir değerlendirme olduğu ima edilen [*yaralı yüzlü*] *güzel olamaz* şeklinde bir yorumla beraber resmedilmiş oldukları için olumsuz temsil edilmiştir. Aynı filmde Finn'in yüzünün yaranması, yaraya yol açmış olan kötü niyeti, başarısızlığı ve ardından görülen öfkeyi vurgulayarak yüz yarasına olumsuz olan kötü niyetlilik yorumunu tekrar yüklemiş bulunur. Sonuç olarak yaralı-yüzlünün temsilleri bu film grubunda nötr, olumsuz ve olumsuz olarak nitelendirilebilir.

Kısacası, yaralı yüzün kötü niyet ile bağlantısı güçlendirilmiş (3 *Phantom* filmi), masumiyetle olan bağlantısı da güçlendirilerek iyi yürekli erkeğin çekici olabileceği görülmüştür (1 *Snow White* filmi). Yaralı-yüzlü kadınların güzel olamayacağı ima edilmiş (1 *Snow White* filmi) ve yaralı yüz ile kötü niyet arasındaki bağ pekiştirilmiştir (1 *Snow White* filmi). Bu nedenle genel temsil olumsuz, temsildeki değişim ise nötr olarak değerlendirilebilir.

**Engelli:** *Willy Wonka and the Chocolate Factory* (1971) filmde bedensel engelinin temsili sorunludur çünkü olumsuz tepkilerle bağdaştırılmıştır. Harika Wonka'nın ortaya çıkmasıyla halkın sergilediği hat safha mutluluk, neşe ve heyecanın, Wonka'nın "engeli"nin fark edildiğinde endişe, ciddiyet, hüznün ve durgunluğa dönüştüğü görülür. Wonka'nın halkın tepki değişikliğine karşı kayıtsızlığı ve böyle bir şaka yapmış bulunması sakaltığın endişe, hüznün, sessizlik ve mutluluk/eğlence sonlandırmasına yol açmasıyla birleştirilmiştir. Temsilin kendisi olumsuz, yalnızca bir metinde görüldüğü için değişim aranmamakta ve bu nedenle nötr olarak değerlendirilebilir.

### **Irksal Farklılıkları Olanların Temsili**

**Çingener/Esmeralda:** *Hunchback* (1923, 1939, 1996, 1997) filmlerinde çingenelerin Quasimodo ile birlikte zaman geçtikçe daha akıllı, daha mantıklı kararlar veren, daha masum/kahramanca görünen insanlar olarak resmedildikleri fark edilir. Bu değişimin çingenelerin kendilerinden değil, olanla iletişime geçen hatip Gringoire, Kaptan Phoebus veya Esmeralda'nın onları ikna etme yeteneklerinden kaynaklandığı

söylenbilir. Esmeralda, ırkının aslında beyaz Fransız olduğunun çok belli edildiği bir şekilde başlamış (1923), sonra beyaz olduğu sadece ten ve saç rengiyle ima edilmiş (1939), ardından belli bir şekilde koyu-tenli bir Romalı çingene olarak çizilmiş (1996) ve son olarak Hispanik bir oyuncu tarafından canlandırılıp ırkına dair yorum katılmamıştır. Böylece izleyiciler ve Esmeralda arasındaki duygusal mesafe aynı kalırken Esmeralda'nın ırkının yavaşça değişmesi, izleyicinin çingeneler ile arasındaki duygusal mesafenin de azalmasına yol açılmıştır.

Sonuç olarak *Hunchback* filmlerindeki çingenelerin temsillerinde olumlu bir değişim meydana gelmiştir.

**İranlılar:** *Phantom* (1925) filminde Ledoux adında İranlı bir eski polis amiri görülür. Bu karakter ayrıca hikâyenin orijinali olan Gaston Leroux'nun romanında yer alır. İsim benzerliği ve başrol karakterler için yaptığı fedakârlıklar nedeniyle bir İranlı'dan çok Fransız toplumuna (ten ve şapka farkına rağmen) ait olarak görünmektedir. Kitapta İranlı padişahın zulmünden bahsedilerek İranlılar arasında bu karakter bir istisna olarak görünebilirken, padişahların filmde yer almamaları nedeniyle İranlılar hakkında bir genelleme yapılması durumunda filmde (kitaptan ziyade) İranlılar hakkında ortalama çok daha olumlu mesajlar bulunur.

Sonuç olarak İranlı'nın temsili bu filmde nötr, *Phantom* filmleri arasında sadece bir yapımda yer alması nedeniyle temsilde filmler-arası farklar aranamaz yani nötr olarak değerlendirilir; orijinal kitap dâhil metinler-arası görülebilen temsilde (1911, 1925) olumlu değişim görülür,<sup>113</sup> filmler-arası varlığı/yokluğu açısından olumsuz değişim görüldüğü söylenebilir.<sup>114</sup> Kısacası temsili ve temsildeki değişim nötr olarak değerlendirilebilir.

**Yabancı siyahiler:** *King Kong* filmlerinde (1933, 1976, 2005) siyahi temsili sayılabilen Kong, “kötü” ve insana benzer bir karakter olarak başlayıp, iyi niyetli ve maymuna benzer bir karaktere doğru değişmiş,<sup>115</sup> siyahi olan Kuru Kafa Adası yerlileri ise zararsız olarak başlayıp kötü niyetli karakterler haline gelmişlerdir. Böylece adanın yerlileri ve Kong arasında siyahileri daha net bir şekilde temsil eden siyahi insanların sadece vahşileşip daha zararlı ve tehlikeli bir hal aldıkları görülmektedir.

<sup>113</sup> Başka İranlılar hakkında kitapta bulunan ek bilgilerin filmde bulunmamlarının sebebi yalnızca yapımın bir sessiz film olup diyalogun sınırlandırılmak zorunda kalmış olmasıyla ilgili olabilir. Ancak, van Dijk'in dediği gibi önemli olanın niyet değil, etki olduğu hatırlanarak bu olasılığa daha fazla dikkat verilmemiştir.

<sup>114</sup> Varlığının ve temsiline değişmemiş olması durumunda nötr olarak değerlendirilebilecekken ortadan kaybolması nedeniyle önemsizleştirilmiş olarak algılanabilmektedir.

<sup>115</sup> Dönemin koşulları ve kültürü, Kong'un anatomik nitelikleri vb. unsurlar nedeniyle Kong siyahiliği temsil etme rolünden çıkmıştır.

Sonuç olarak yabancı siyahiler güçlenmiş bulunmaktadır, fakat yabancı siyahiler zamanla çok daha zararlı ve hor görülür hale geldikleri için sonuç olarak temsillerinde olumsuz değişim görülmüştür.

**Amerikalı Siyahiler:** İyiler tarafındaki Amerikalı siyahilerin (1976, 2005) ise sessiz, söz dinleyen, arka plandaki Boan olarak temsil edilmeleriyle başlayıp, son filmde açıkça konuşan, güvenilir, lider niteliklerinin ağır bastığı, ön plana çıkmış, daha yararlı ve güçlü bir rolü olan Hayes karakteri olarak resmedilmiştir. Sonuç olarak *Kong* filmlerinde Amerikalı siyahiler zamanla daha yararlı, değerli ve önemli pozisyonlara gelmiş bulunur, böylece temsillerinde olumlu değişim görüldüğü söylenebilir.

*Charlie and the Chocolate Factory* (2005) filminde bir siyahi karakter, çikolata dükkânında çalışırken görülür. Charlie, yerdeki bulduğu parayla bir Wonka çikolata rica edince siyahi karakter (açık-kahve, mavi ve koyu-kahve renkleri arasından) koyu-kahverengi kâğıtlı bir çikolata seçip Charlie'ye verir. İçinden geriye kalan tek altın bilet çıkınca dükkândaki beyaz bir adam ve kadın onu Charlie'den satın almaya çalışırlar. Siyahi adam, Charlie için çok sevinir, oğlanın yanlarındaki gözü-dönmüş insanlara onu rahat bırakmalarını söyler, Charlie'ye doğrudan eve koşmasını ve bileti hiç kimseye vermemesini önerir ve Charlie'den bir teşekkür alır. 1971 filminde benzer bir rol oynayan karakter beyaz bir adamdır: Charlie'nin bilet hakkında heyecanlanmış bir kalabalığın içinden geçmesine yardımcı olurken aynı şeyi önerir. Rol konusunda eşit bir temsil görülür. Çekimlerin süresi, yakınlığı, oyuncuların yüz ifadeleri, vb. unsurlardan dolayı 2005 yapımında bu karakter ile daha fazla ilgilenildiği düşünülebilir.<sup>116</sup> Sonuç olarak *Chocolate Factory* filmlerinde Charlie'ye yardımcı olan beyefendinin değişiminde dezavantajlı gruplar açısından olumlu temsil görülebilmektedir.

Tüm bunların sonucu olarak Amerikalı siyahilerin temsilleri nötr, temsillerindeki değişim ise olumlu olarak değerlendirilir.

**Hispanikler/Latinolar:** *King Kong* (1976) filminde iki Hispanik diğerlerine nazaran daha ön plana çıkarılarak akılda kalıcı bir rol oynarlar. İlk görülen, limanın giriş güvenlik görevlisidir ve bir beyaz adam tarafından kendisine de belirsiz olan bir miktar rüşvet alarak<sup>117</sup> onu içeri bırakmasıyla işinde olan güvenilmezliğini gözler önüne serer. Diğer belirgin olan Hispanik karakter, sorgulamadan emirleri yerine getirir ve az konuşur.

<sup>116</sup> Göreceli olarak yapım yılı nedeniyle kamera teknikleri genel olarak da fark gösterir.

<sup>117</sup> Beyaz adam yere düşürür ve Hispanik adam üzerine basarak kabul ettiğini gösterir.

Sonuç olarak Hispanik/Latinoların sadece bir metinde görüldükleri için temsillerinde değişim aranamaz, nötr sayılır, fakat bu metindeki temsillerinin olumsuz/nötr bir yorum taşımakta olduğu algılanabilir.

**Hintliler:** *Charlie and the Chocolate Factory* (2005) filmindeki Hintlilerin, bir Prens, Prenses ve Oompa Loompalar olarak oyunculuk yaptıkları görülür. Prens ve Prenses bir arada aptal olarak resmedildikleri için Hintliler hakkında olumsuz bir genellemeye yol açılması mümkün kılınır. Oompa Loompaların tek bir oyuncunun dijital kopyaları olarak görünmeleri nedeniyle aynı şekilde bir genelleme yapılamaz. Kendi ülkelerinde kendilerini vahşi etoburlardan savunamaz olmaları, ilkel bir kabile şeklinde yaşamakta ve bir dil geliştirmiş olmamaları, bir kakao çekirdeğine tapmaları ve Wonka'ya belli bir şekilde boyun eğmeleri dâhil bazı unsurlar sadece 2005 yapımında görülür.<sup>118</sup>

Sonuç olarak Hintlilerin *Chocolate Factory* filmleri arasında sadece birinde yer aldıkları için temsillerinde değişim aranamaz; bu metinde temsilleri olumsuz (Prens) / nötr (Oompa Loompalar) olarak değerlendirilmiştir.

**Çinliler:** *King Kong* filmlerinde (1933, 2005) Çinli, Charlie adında gülünç, başarıyla asimile olamamış, zekâ bakımından zayıf, beceriksiz ve işiyle güvenilmez,<sup>119</sup> söz dinleyen, hoşnutsuz, ülkesine geri dönmek isteyen, ekibine yardımcı olmak isteyip yararsız olan, kimseyle görülebilir bir yakınlığı olmayan bir aşçı olarak başlayıp, daha sonra Choy adında daha da beceriksiz ve aynı derecede güvenilmez,<sup>120</sup> ekibine yarardan çok zararı olan, bir meslektaşına çok yakın olup tarafından çok sevilen fakat onun hayatını sürekli riske atan bir karakter olarak resmedilmiştir. Çinli'nin temsilinde gülünç bir yararsızlık, özellikle onu seven kişiler için ciddi bir yük ve potansiyel zarara dönüşmüş, beceriksizlik vurgulanmış ve bir karakterin ona karşı (nedeni gösterilmeden) duyduğu sevgide büyük bir artış meydana gelmiştir. İsminin Çinli bir isme değiştirilmiş olup bir beyaz Amerikalının onu çok sevmesi, bu kişinin Çinli kimliği ve kültürüyle Amerika'da kabul gördüğünü gösterirken, beceriksizliği ve gruba olduğu yük vurgulanarak bu olumlu görünen gelişmeyi ortadan kaldırmıştır.

Sonuç olarak Çinliler'in temsilindeki olumlu ve olumsuz unsurların her ikisi de güçlendirilmiş bulunarak temsillerindeki değişim nötr olarak değerlendirilir. Genel temsillerinin ise olumsuz olduğu söylenebilir.

<sup>118</sup> Bu farkın büyük bir nedeni muhtemelen teknolojinin bu filmlerin yapıldıkları dönemlerindeki sağladığı imkânlar arasındaki farklar ve rekabet koşullarıdır.

<sup>119</sup> Charlie (1933) Ann ile aynı katta ve güvenlik görevlisi olmasına rağmen yerliler tarafından kaçırıldığını fark etmemiştir.

<sup>120</sup> Choy (2005) yüzemez, sarkarken tutunamaz, doğru kişi tarafından aldığı talimatı yerine getirmek yerine haber vermeden bir başkasını dinler.

**Avrupalılar:** *King Kong* (2005) filminde Avrupalı görünen bir başrol karakteri, üç film arasında Ann ile arasındaki bağı en zayıf olduğu algılanabilen sevgili rolündeki erkek oyuncudur. Bunun dışında önemli bir fark görülmemiştir. Bulduğu üç filmde de görülen sevgili rolü açısından önemli bir fark görülememektedir.

Sonuç olarak Avrupalı'nın *King Kong* filmlerindeki temsili nötrdür; sadece bir filmde görüldüğü için temsilinde değişim aranamaz, değişim nötr olarak değerlendirilebilir.

**Almanlar:** *Willy Wonka/Charlie and the Chocolate Factory* (1971, 2005) filmlerinde Almanın temsilinde net bir değişim görülür. Orijinal hikâyeyi oluşturan 1964'te yayınlanmış olan Roald Dahl'ın yazdığı kitapta, Wonka'nın fabrikasındaki gizli elemelerde kendisini ilk devre-dışı obur çocuğun ırksal kökeni (diğer çocuklarda da olduğu gibi) belirlenmemiştir. 1971 film versiyonu kökenini Alman olarak belirlemiş, 2005 yapımı ek olarak birçok negatif algı oluşturabilecek göstergeler yüklemiştir. Sonuç olarak Alman'ın temsili olumsuz, temsilindeki değişim de olumsuz olarak algılanabilmektedir.

**Yeni Zelandalı ve Doğu Asyalılar:** Yalnızca bir metinde görülebildikleri için değişim aranamaz, nötr olarak değerlendirilebilir. Temsillerinin de nötr olduğu söylenebilir.

**Soluk-Beyaz Tenliler (Dezavantajlı Grupların Dışında, Referans Olarak Karşıtlık Sağlamak Amacıyla):** *Charlie and the Chocolate Factory* (2005) filmindeki Wonka aşırı beyaz olarak görünmektedir. Bunun görülebilir nedeni, fabrikasından çok nadiren çıkmasıdır. 2005 yapımı Wonka, 1971 filmine göre çok daha zengindir, teknolojileri çok daha ileridir, bir bayan tarafından cinsel ilgi görür, tek akrabası bağlantısını kesmiş olduğu babası olarak görülür, çocukları boyları nedeniyle veya dediklerinden dolayı küçümseyerek beceriksizce dalga geçmeye çalıştığı görülür ve filmin sonunda tüm kusurları yavaşça ortadan kaybolur gibi görünür. 1971 Wonka'sına göre 2005 Wonka'sı hem daha güçlü, hem de daha kusurlu olduğu için temsili dengelenmiş gibi, fakat Oompa Loompalarla arasındaki görülen ten rengi farkı, iletişim şekli, üretim gücü farkı ve hiyerarşik konumunun yüksekliğini vurgular gibi görülebilmektedir. Daha önce belirtilmemiş olan bir unsur, Wonka'nın tekrar tekrar cam asansörüne girmeye doğru yürürken başını çarpmasıdır. Bu unutkanlık, kendisini şapşal göstererek neredeyse Hintli Prens Pondicherry'nin zekâsı üzerine yapılmış olan yorumları hafifletmemeye çalışıyor görülebilir. Sonuç olarak Aşırı beyaz, sadece bir *Chocolate Factory* filminde görülebildiği için bu film grubu içerisinde temsilinde fark aranmamaktadır. Bu metindeki temsili, sadece kıyaslamaya yönelik, nötr olarak değerlendirilmiştir.



*Snow White* (1916, 1937, 1987, 1997, 2001, 2012 M, 2012 H) filmlerindeki aşırı beyaz *Snow White*, altı filmde “kar kadar beyaz” bir çocuk olarak annesi tarafından dilek olarak dilenir; sadece 1937 Disney yapımında fiziksel nitelikleri üzerine hiç yorum yapılmaz, değinilmez. Batı filmlerinde sıkça görülen siyah-beyaz renk karşıtlığı peri masallarından Western’lar, komediler ve pembe dizilere kadar her tür filmde görülebilmektedir. Bu çalışma kapsamındaki incelenmiş olan her filmde de fark edilmiştir. Bu filmler arasında bu karşıtlığı en güçlü şekilde oluşturan filmin *Huntsman* olduğu söylenebilir. Çoğu film *Snow White*’ın ten rengi ve giysilerine yansıtma ile yetinirken *Huntsman* bu renk karşıtlığı canlı ve canlı-gibi varlıklara da yansıtarak tüm film gruplarındaki metinlerden daha net bir şekilde ifade eder.<sup>121</sup> Filmdeki tek koyu-tenli insan, Gus adlı cüceyi vurup öldüren (sonra da kendisinin öldürüldüğü) kötü kraliçenin özel olmayan bir okçusudur. Bir koyu-tenli içermiş olan tek diğer film 2012 *Mirror* filmidir—çok sayıda ve görülen her iki ekonomik düzeyde de bulundurulur. Ne iyi ne de kötüdürler; sadece masumdurlar ve her ne olursa olsun toplumun vazgeçilmez bir parçası olarak resmedilirler. Sonuç olarak aşırı beyazın *Snow White* filmlerindeki temsilinde istikrarlı bir değişim görülmemektedir. Ancak, 2012 *Mirror* filmi cüceler konusunda da olduğu gibi en eşit/dâhiliyeci yaklaşımı sergilerken, 2012 *Huntsman* filminin onun hemen ardından tam tersine teperek dengelemesi sonucunda (sadece kıyaslama amacıyla) nötr bir denge görüldüğü söylenebilir.

Kısacası aşırı beyazın *Charlie and the Chocolate Factory* ve *Snow White* filmlerindeki temsilinde istikrarlı bir değişim görülmemektedir. Genel olarak soluk beyazın temsilinin tüm diğer gruplardan daha olumlu olduğu görülebilir: iş yöneticilerinin en başarılısı (bilimsel eğitimi ve kaçak ilkel işçiler çalıştırması nedeniyle) ve toplum yöneticilerinin en başarılısı (“kar kadar beyaz teni” olmasıyla “en güzeli” olduğu için).

<sup>121</sup> *Snow White*’a yol gösteren beyaz kuş gövdelerinden çıkan aşırı beyaz-tenli periler, *Snow White*’ın beyaz periler tarafından gösterildiği dev bir beyaz erkek geyik tarafından kutsanması, onun bir başka formunu temsil eden beyaz kelebekler, *Snow White*’ın hayatını kurtaran beyaz at, vs. bir tarafta, kötü kraliçenin dönüştüğü kargalar, siyah cam varlıklardan oluşan ordusu, korkunç ve zararlı ormanın yerleri, ağaçları ve tüm varlıkları diğer taraftadır.

### Temsillerdeki Değişimin Ölçümü

Değişimin en belirgin olduğunun söylenebildiği örnekler, seçilmiş 5 film grubu üzerinden en fazla sayıda film grubunda görülen ve en fazla metinde görülen filmlerdeki gruplarıdır. Bunun nedeni, en farklı koşullarda (ör. yazıldığı dönem) ve en fazla metinde (ör. hikâye) bulunarak kıyaslama imkânı sunabilmeleridir. Grupların temsildeki bu netlik orantısına göre sıralama aşağıdadır.

**Tablo 3.17. Gruplar ve Filmler**

Kesim	Film Grubu	Film	Kesim	Film Grubu	Film
Cüceler	4	11	Çinliler	1	2
Yaralı Yüzlüler	3	5	Almanlar	1	2
Amerikalı Siyahiler	3	5	Hispanikler	1	1
Deformasyonlu Doğanlar	2	7	Hintliler	1	1
Suluk Beyazlar	2	2	Avrupalılar	1	1
Çingeneler	1	5	İranlılar	1	1
Yabancı Siyahiler	1	3	Yeni Zelandalılar ve Doğu Asyalılar	1	1

Değişim hakkında genel doğruya en yakın değerlendirmeyi yansıtabilen bulguların, en fazla sayıda film grubu ve metinde yer almış olan gruplar hakkındaki bulgular olduğu için az sayıda film grubunda ve metinde görülen temsiller ve temsillerdeki değişimin değerlendirmeleri aynı derecede önem taşımamaktadır.

**Tablo 3.18. Gruplar ve Değişim**

Kesim	Film Grubu	Film	Değişim	Genel Durum
Cüceler	4	11	Olumlu	- +
Yaralı Yüzlüler	3	5	Nötr (Olumsuz Kalmış)	--
Amerikalı Siyahiler	3	5	Olumlu	- +
Deformasyonlu Doğanlar	2	7	Nötr (Az Daha Olumlu)	- n
Suluk Beyazlar	2	2	Nötr (Olumlu Kalmış)	+ +
Çingeneler	1	5	Olumlu	- +
Yabancı Siyahiler	1	3	Olumsuz	--
Çinliler	1	2	Nötr (Olumsuz Kalmış)	--
Almanlar	1	2	Olumsuz	--

## Soru Cevapları

Popüler hikâyelerin zaman içerisinde nasıl yeniden yorumlanıp değiştirilmiş oldukları, toplumun egemen ideolojisinin evrimine dair anahtar bilgiler barındırmaktadır ve bu çalışma onları ortaya çıkartmayı hedeflemiştir. Cevaplaması amaçlanan sorulara aşağıda yanıt sunulmuştur.

1.) Eski hikâyelerin ekran için tekrar tekrar yeniden üretilmelerinde, dezavantajlı grupların filmlerdeki temsillerinde zaman içerisinde nasıl bir değişim görülebilir?

**Yanıt:** Zamanla cüce insanlar daha sıradan, deformasyonlu doğan kambur insanlar daha sıra dışı karşılanan ve sıradan zekâlı, deformasyonlu doğan farklı yüzlüler daha iyi yürekli, yetenekli ve sevilebilir, yaralı yüzlüler aynı şekilde çoğunlukla olumsuz, çingeneler daha masum, akıllı ve kahramanca, İranlılar daha iyi yürekli ama az görülür, yabancı siyahiler daha kötü yürekli, Amerikalı siyahiler daha güvenilir, iyi yürekli ve liderlik yapabilir, Çinliler aynı şekilde beceriksiz, güvenilmez ve gruplarına yük gibi, Almanlar daha obur, kişiliksiz ve itici olarak gösterilir.

2.) Orijinal filmler ve yeniden yapımları kıyaslandığında, zaman içerisinde dezavantajlı gruplara yönelik yaklaşımların değişiminde günümüz ilerleme anlayışı doğrultusunda olumlu gelişim görülebilmekte midir?

**Yanıt:** Birden fazla metinde yer alarak tekrar tekrar görülen karakterler arasındaki değişime bakıldığında, bazı karakterlerin temsillerinde olumlu değişim, bazılarında olumsuz değişim görülebilmekte (ayrıntılar Bulgular ve Sonuç bölümünde bulunur), diğerlerinde ise değişim görülememektedir.<sup>122</sup> Cücelerin olumsuz temsilinde biraz olumlu değişim görülür. Deformasyonlu doğan kamburların olumsuz temsilinde net bir değişim görülmez. Deformasyonlu doğan farklı yüzlülerin temsilinde olumlu değişim görülür. Yaralı yüzlülerin olumsuz temsilinde değişim görülmez. Çingenelerin olumsuz temsilinde net bir olumlu değişim görülür. İranlıların nötr temsilinde değişim görülmez. Yabancı siyahilerin nötr temsilinde net bir olumsuz değişim görülür. Amerikalı siyahilerin olumsuz/nötr temsilinde net bir olumlu değişim görülür. Çinlilerin olumsuz temsilinde değişim görülmez. Almanların nötr temsilinde olumsuz değişim görülür. Avantajlı grubu simgeleyen soluk beyazların olumlu temsilinde önemli bir değişim görülmemektedir.

<sup>122</sup> Değişim göstermeyen temsiller şöyledir: *Olumlu*: çingeneler, Amerikalı siyahiler; *Nötr*: cüceler, çok-deformasyonlular, soluk-beyazlar; *Olumsuz*: yaralı-yüzlüler.

Yer aldıkları film grupları ve film sayılarının yüksekliği nedeniyle gerçeğe en yakın değerlendirme, haklarında en fazla veri toplanabilmiş olan üç grup—cüceler, yaralı yüzlüler ve Amerikalı siyahiler—üzerine yapılabilmektedir. Bu üç grup arasından temsilde en olumlu gelişim görülebilen grup Amerikalı siyahiler, en olumsuz temsil edilmiş ve edilmeye devam eden grup ise yaralı yüzlüler grubudur. Yaralı yüzlüler, film tarihinin başlangıcından günümüze dek ekranlarda ve filmlerde en olumsuz şekilde temsil edilmiş ve edilmeye devam eden grup olarak görünmektedir.

Dezavantajlı grupların filmlerden şahsen etkilenmelerine ek olarak diğer bireylerin de etkilenmiş olmalarından dolayı günlük yaşamlarında önyargılı davranışlar ve ayrımcılıkla da karşılaşmaktadırlar. Hayatın yaralı yüzlüler, cüceler ve diğer bedensel-kökenli sosyal dezavantajlılar için Hollywood filmlerinin onları temsil edilmiş şekillerinden dolayı zorlaştırıldığı rahatça söylenebilmektedir. Çok yüksek sayıda insan sinemadaki temsillerine bağlı günlük yaşantısında zorluklar ve engellerle karşılaşmakta. Bu dezavantajlı kesimin genelde görünüşleriyle ilgili ağır depresyonlar yaşamakta ve önemli sayıda kişi bedensel durumlarının sosyal etkilerine bağlı sebeplerden dolayı hayatlarını kaybetmektedirler.

1992 yılında Londra’da ‘Changing Faces’ (Değişen Yüzler/Yüz Değişimi) adı altında bir yardım derneği kurulmuş ve bugün yüz eşitliğini koruyan başlıca kuruluş olarak görünür. *Bedensel-fark-kökenli sosyal dezavantajlıların hakları için mücadele vermiş, bu gruplara bugün çok sayıda çeşitli hizmetler sunmaktadır.* ‘Face Equality’ (Yüz Eşitliliği) adlı bir kampanyalarının amacı, *bedensel fark kökenli sosyal dezavantajlıların önyargı ve zararlı ayrımcılığı pekiştiren sinema temsilleri hakkında halkı bilinçlendirip film yapımcılarını daha yaratıcı olmaya teşvik ederek bu eğilime değişiklikler getirmek için insanları harekete geçirmektir.* Ayrıca Britanya’da 750’den fazla sinema salonunda yüz farklılığına karşı yaklaşımlara meydan okumak için bir kısa film yarışması düzenlenmektedir. Changing Faces gibi dernekler sayesinde bu kesim yüreklenip, toplumla bütünleşip daha mutlu ve başarılı yaşamlar sürebilmektedirler.

Genelde tahmin edilenin aksine, yaralı yüzlü insanların sayısı aslında önemli derecede yüksektir. Birleşik Krallık’ta farklı-yüzlü/bedenli bir milyondan fazla insan vardır. 542.000’den fazla yüzü aşırı derecede şekilsizleşmiş insan bulunmaktadır; 92.000 insan doğuştan farklı yüzlü; 66.000 insan yangın gibi kazalardan yaralı yüzlüdür; 40.000 insan cilt kanseri için ameliyat geçirdiği için yüzleri farklı görünür; 100.000 kişinin yüz felci vardır; 220.000 insan psoriasis, vitiligo ve akne dâhil cilt hastalıkları nedeniyle farklı yüzlüdür; 1.345.000 kişinin yüzünde ve vücutlarında aşırı derecede bozukluklar görülür; sadece bir sene içerisinde 415.500 daha fazla kişinin aşırı derecede yüz bozulmasına maruz kalacakları tahmin edilir—bazıları

ölümcül, bazıları değil. ABD'nin nüfusu Birleşik Krallık'ın nüfusunun yaklaşık beş misli olduğu ve savaş yaraları, başarısız kozmetik ameliyatlar vd. birçok yüz bozukluğuna yol açan sebepler hesaba katıldığında çok daha yüksek sayılar ortaya çıkmaktadır.

Popüler filmlerde bireylerin değil, sosyal-bedensel dezavantajların kendilerinin konu odağı olmalarından kaynaklanan bu aşırı anlam-yüklem eğilimi, çoğunlukta olup sinema sektörünü yöneten avantajlı kesimlerin gündelik yaşantılarında bu dezavantajlı kesim ile ihtiyaçları olduğu kadar karşılaşmalarının bir semptomu olarak görülebilmektedir. Bu sosyal-bedensel dezavantajlı grupların, haklarında daha fazla araştırma yapılarak, toplumun önyargılarını kaldıracak eğitimler verilerek, daha fazla görülebilir işlerde çalıştırılarak normalleştirilmeleri ve böylece toplumla bütünleştirilmeleri yararlı görünür.

Neredeyse her tür bilinen işaret sistemini içeren sinemanın insan zihninde, özellikle bilinçaltındaki etkileri çok büyüktür. Televizyonun onlarca yıldır başlıca propaganda aracı olarak da işlev görmesi bu gücün bir örneğidir. Yaygın biçimde tanınan hikâyelerin/filmlerin toplumsal ideolojiye büyük katkıları vardır. Piyasa şartları nedeniyle sinema sektörünün dev kurumları istatistiksel olarak çoğunluğu oluşturan ve en büyük alım gücü olan kesimlere hitap etmeyi tercih etmektedirler. Bu demektir ki azınlıkta grupların aleyhine olabilecek durumlara yol açan mesajların çoğalması mümkündür. Özellikle en azınlıkta olan veya kalabalıklardan çekinen gruplarla nadir karşılaşıldığı için başka insanların onlar hakkındaki merak ve zeminsiz korkuları ekranlara yansımakta ve bu imajlar toplumda o gruplara karşı önyargı yaratmaktadır. Bu azınlık gruplar nüfusları ve örgütlemelerine engeller nedeniyle çoğunlukla film alım gücü yüksek olan kesimin sessizliğine karşı güçsüz kalmış, artık internet sayesinde birlikler oluşturarak seslerini duyurabilmeye başlamışlardır.

## SONUÇ

Bu konuda çalışma fikri, 2012’de *Snow White and the Huntsman* filminin fragmanının çıkmasıyla cücelerin durumuna dair bir isyan hakkında okuduğum bir haberdan kaynaklandı. Endüstrinin bir devi olan Universal Pictures tarafından bir dezavantajlı gruba büyük bir haksızlığın yapılmış olduğuna dair kanaatler<sup>123</sup> düşündürücüydü ve ilgili başka bir konuya da dikkatimi çekti: fiziksel dezavantajlı insanların ekrandaki değişen temsilleri.

Film okyanusu çok büyüktür ve her eser aynı toplum-şekillendirme gücünü taşımaz; bu nedenle en popüler eserlere yönelmek uygun göründü. Piyasada mevcut bulunan işlenmiş senaryolar çok fazla sayıdadır ve temsillerin tarihsel süreçteki değişimlerini görebilmek için referans noktalarına ihtiyaç duyulur; bu yüzden tekrar tekrar yeniden işlenmiş hikâyelere odaklanmayı tercih ettim.

Tespit edilmiş olan olumlu, nötr ve olumsuz temsil değişimlerinde, temsil edilen grupların ne kadar örgütlenmiş olabilecekleriyle bir bağlantısı görülmektedir. Genel olarak yüksek sayıda bulunup ölçülebilir veya örgütlenebilir düzeyde tanımlanabilen grupların (Amerikalı siyahiler, ırkı belirsiz göçmenler/çingeneler, cüceler, bedensel engelliler) temsillerinde olumlu değişim görülürken daha az sayıda olan veya örgütlenmemiş bulunan grupların (ilkel koşullarda yaşayan dindar gruplar,<sup>124</sup> yüzleri yaralı olanlar) temsillerinde olumsuz değişim görülebildiği söylenebilir. Azınlıktaki grupların belli bir tanım üzerinden ölçülebilme imkânları veya örgütlenme güçlerinin yanısıra, grupların azınlık dereceleriyle ilişkili olan bu değişim nitelikleri çoğunlukta olan grupların bu dezavantajlı gruplar hakkında ne kadar şahsi bilgiye sahip olup olmadıklarıyla da ilişkili görünmektedir.

Temsillerdeki değişim kasten gerçekleştirilmiş olmasa da ve izleyiciler tarafından bilinçli olarak fark edilmese de temsil ettikleri grupları gerçek hayatta etkileyen sonuçlara yol açabilmektedir. Ancak endüstrinin kurumlarının, kendilerini riske atarak gönüllü şekilde bir değişim getirecekleri uzak bir hayaldir.

1990’lı yıllarda ABD’nin ticari iletişiminde önemli bir takım değişiklikler meydana gelmiştir. Nüfus çoğalışı ve teknolojik gelişim anahtar roller oynamıştır, fakat meydanın gelişimini yönlendiren daha önemli bir faktör üretimi için gereken maddi desteğin dayanaklarıdır. Onlarca yıldır ABD’deki medyanın gelişimi kitle iletişimine dayalı olmuştur. Yani kitleyi farklılıklara göre bölümlere ayırarak (yaş, cinsiyet, eğitim düzeyi, ırk vs.)

<sup>123</sup> Bölüm 3.5.2’de de belirtildiği gibi, bu filmde hiç cüce oyuncu rol almamıştır. Hikâyedeki cüce karakterleri ortalama-boy İngiliz oyuncular canlandırmış, oyuncuların boyları kamera açıları ve özel efektlerle küçültülmüştür. Oyuncu Matt McCarthy vd. durumu blackface’e benzetmiş, Universal’ın başkanına düşüncelerini ifade edip bir protesto düzenlemeyi planladıklarını bildirmesiyle sesini dünyaya duyurmuştur.

<sup>124</sup> *King Kong* (1933-2005) ve *Charlie and the Chocolate Factory* (2005) filmlerinde görülür.

çoğunluğa hitap edilmiş ve sunulan eğlence, reklam ve haber türleri azınlığı yabancılaştırmıştır. ABD'deki ırksal çeşitliliğin artışı ve iletişim medyasındaki teknolojik gelişmelerin etkisine tepki olarak iletişim sektörü zarardan kaçınma ve kâr edinme amaçlı olarak stratejisine değişiklikler getirmek zorunda kalmıştır.

İrksal ve kültürel çeşitliliğin istikrarlı büyümesi ve renkli-tenli insanların daha yüksek ekonomik sınıflara geçişleri, iletişim endüstrisine değişim için baskı yapmaya devam etmektedir. Bunun örneklerinden iki tanesi, 2001 yılında Black Entertainment Televizyonu'nun (BET) beyaz-sahipli medya konglomerası Viacom<sup>125</sup> tarafından ve İspanyolca televizyon şebekesi Telemundo'nun NBC tarafından satın alınışıdır (Wilson II, 2003, s. 293). Her iki örnek de azınlıktaki seyirci kesimlerinin reklamcılar için yükselen önemini ortaya koyar. Bu da Amerikan medyası "mozaik"nin daha çeşitli ve kapsayıcı olma yönündeki gelişimine işaret etmektedir. 2002 yılında ülke çapında yapılan bir araştırma sonucunda, kentsel yaşamdaki azınlık seyircilerin sayısının, geniş bant video yetkilileri ve reklamcılar tarafından *tahmin edildiğinden çok büyük ölçüde daha fazla* olduğu ortaya koyulmuştur. Politika yapıcıları arasında yaygın bir varsayımın—azınlık grupların çoğunlukla az piyasa değeri olan seyirciler oldukları—elverişli fakat henüz el atılmamış/işlenmemiş bir piyasa oluşturduklarının ortaya çıkmasıyla devrilmesi, mevcut yaklaşımlarda değişiklikler gerektirmiştir. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında egemen kitle iletişim aracı haline gelen televizyonda da bir örnek bulunur: ücretli kablo kanalları. Ücretli yayın, azınlıklara yönelik üretilmiş medyanın çoğalmasını destekleyen bir teknolojik gelişme olmuştur. Reklamcılıktan bağımsız, seyircilerin filmler ve programların kendileri için ücret ödemelerine bağlı olmasıyla birlikte azınlıklara yönelik medyanın üretilmesini ve onlara yer verilmesini daha az riskli, daha verimli kılmıştır. Reklamcıların yaklaşımı artık tanımlanmamış bir kitleye hitap etmek yerine demografik profilleri belli olan gruplara hedeflemeyi tercih ederek tersine dönmüştür. Bunun bir sonucu olarak da gelir için reklamlara bağlı olan medyanın seyirci stratejileri değişmiştir. Medya kuruluşları başarılarını sürdürebilmek için reklamcılara reklama verilecek olan yer ve zamandan ziyade reklamın erişeceği insanların sayısı ile daha ilişkili olmuştur.

"Çoğunluğa" yönelik tek tip medya türleri ve metinler kullanma stratejisi, 1950'li yılların başında televizyon teknolojisinin, seyirci yığınlarına ulaşmanın en etkili yolu olarak piyasaya ilk çıktığından beri önemli bir pazarlama stratejisi olan piyasa bölme stratejisine dönüşmüştür. Bu strateji tüketici-güdümlü/yanlısı bir stratejidir.

<sup>125</sup> Viacom yetkilileri, Afrikalı-Amerikalıların piyasasında var olma ihtiyaçlarını alenen dile getirmişlerdir (Wilson II vd.).

Seyircinin belli bir kesiminin bölümleştirilebilmesi için (1) tanımlanabilir, (2) ölçülebilir, (3) ulaşılabilir ve (4) profit/kâr yaratabilecek kadar büyük olması gerekmektedir. Azınlık gruplar yıllardır ilk üç maddeyi karşılamış fakat büyük reklamcılar için sayıları veya maddi güçleri bir önem taşımamıştır (Wilson II, 2003, s. 300). Bugün ülkedeki “azınlık” gruplar geçmişe nazaran çok daha yüksek bir orantıdadır. Bazı eyaletler ve büyük şehirlerde beyazların azınlıkta oldukları da söylenebilir. Ülkenin ırksal çeşitliliğinin artmaya devam etmesiyle medya ve diğer kurumlar çeşitliliğe tepki göstermek zorundadırlar. Sadece sayısal açıdan bile kitlesel medyanın kendisine kitlesel medya demeye devam edebilmesi için kendisini güncelleyerek büyüyen azınlık kesimlere tepki göstermesi, onları da tüketicileri arasında en yüksek sayıda bulundurmak için görülebilir rollerde temsil etmesi gerekmektedir. Toplumsal çeşitlilik bir gerçektir. Medya kuruluşları etik, eşitlik ve toplumsal gelişim konularında her ne kadar ilgisiz kalsalar veya bencil davranışlar da kendi çıkarları için bunlara gittikçe daha çok hizmette bulunmalarının elverişli olduğunu kavramış ve değişen koşullara uyum sağlama yollarını keşfedip yararlı buldukça kullanmışlardır.

Bu çalışmanın bulguları bu konuda genel veya geniş çapta bir değişime işaret edememekte olsa da, en popüler filmler ve yeniden yapımları arasında en çok bilinenlerin beşinde görülen yaklaşımlardaki ortalama değişimin bir resmini çizer. İncelenmiş beş film ve farklı dönemlerde yapılmış sadık Amerikan versiyonlarının hikâyeleri her ne kadar eski ve tarihi dönemlerinin koşullarına bağlantılı olsalar da yapımlar arası ve metinler arası olarak bakıldığında gerçek dünyada sayısı ölçülebilir şekilde yüksek veya artan azınlık kesimlerin temsillerinde nicel ve nitel bakımdan genel bir artış gözle görülebilmektedir.



## KAYNAKÇA

- Allison, L. B. (2000). *Cultural attractions/cultural distractions: Critical literacy in contemporary contexts*. Prentice Hall.
- Anderson, C. A. (2003). The influence of media violence on youth. *Psychological Science in the Public Interest*, 4(3), 81–110.
- Anderson, C. A. (2010). Violent video game effects on aggression, empathy, and prosocial behavior in eastern and western countries: A meta-analytic review. *Psychological Bulletin*, 136(2), 151–173.
- Andriano, J. (1999). *Immortal monster: The mythological evolution of the fantastic beast in modern fiction and film*. Greenwood Publishing Group.
- Arık, B. (2011). Raymond Williams: Hayatı ve kuramlarına genel bir bakış. *Kadife karanlık 2: Ayna şövalyeleri* (s. 117-139). içinde İstanbul: Su Yayınevi.
- Avery, D. M. (2004). *Bending "the hunchback": A rhetorical inquiry into hollywood's quasi-medieval relationship with disability*. Arizona State University Press.
- Backer, R. (2015). *Classic horror films and the literature that inspired them*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Bauböck, R. (2007). The rights of others and the boundaries of democracy. *European Journal of Political Theory*, Ekim, vol. 6 no. 4. 398-406.
- BFI. (2003, Kasım 27). "Distorting Images". Aralık 7, 2015 tarihinde British Film Institute: <http://www.bfi.org.uk/education/resources/teaching/disability/introduction/distortedimages.php> adresinden alındı
- Bielby, D. D., & Bielby, W. T. (2002). Hollywood dreams, harsh realities: Writing for film and television. *Contexts*, 1(4): 21–27.
- Bleakley, A. H. (2008). It works both ways: The relationship between exposure to sexual content in the media and adolescent sexual behavior. *Media Psychology*, 11(4), 443–461.
- Burton, T. (Yöneten). (2005). *Charlie and the Chocolate Factory (Charlie'nin Çikolata Fabrikası)* [Sinema Filmi].
- Chapman, J. (2004). *Cinemas of the world: Film and society from 1895 to the present*. Londra: Reaktion Books.
- Cole, M. (2014, Eylül 24). *The 10 Top-Grossing Broadway Musicals*. Aralık 25, 2015 tarihinde The Fiscal Times: <http://www.thefiscaltimes.com/Articles/2014/09/24/10-Top-Grossing-Broadway-Musicals> adresinden alındı

- Coleman, R. R. (2013). *Horror noire: Blacks in American horror films from the 1890s to present*. Routledge.
- Cooper, M. C. (Yöneten). (1933). *King Kong* [Sinema Filmi].
- Culler, J. (1976). *Saussure*. Londra: Fontana Publishing.
- Dahl, R. &. (1964). *Charlie and the chocolate factory*. New York: A.A. Knopf.
- Dave, S. S. (2013). *Indian accents: Brown voice and racial performance in American television and film*. Illinois: University of Illinois Press.
- Davis, G., Dickinson, K., Patti, L., & Villarejo, A. (2015). *Film studies: A global introduction*. New York ve Londra: Routledge.
- Davis, M. V. (2011). The useful body: Disability, gender and the state.
- DGA Diversity Report Is "White" Paper. (2003). *Broadcasting & Cable*, 133(26), 2.
- Dieterle, W. (Yöneten). (1939). *Notre Dame'in Kamburu (The Hunchback of Notre Dame)* [Sinema Filmi].
- Dijksteruis, A. K. (1998). Judgment and memory of a criminal act: The effects of stereotypes and cognitive load. *European Journal of Social Psychology*, 29, 191.
- Edwards, J. G. (Yöneten). (1917). *The Darling of Paris* [Sinema Filmi].
- Erigha, M. (2014). *Unequal Hollywood: African Americans, women, and representation in a media industry*. University of Pennsylvania.
- Erigha, M. (2015). Race, gender, Hollywood: Representation in cultural production and digital media's potential for change. *Sociology Compass*, 9/1 (2015): 78–89, 10.1111/soc4.12237.
- Fazio, R. H. (1995). Variability in automatic activation as an unobtrusive measure of racial attitudes: A bona fide pipeline? *Journal of Personality and Social Psychology*, 69(6), 1013-1027.
- Ferguson, R. (1998). *Representing Race - Ideology, Identity and the Media*. Londra, New York, Sydney ve Auckland: Arnold.
- Fisher, C. A. (2005). Introduction: Liberating images. *International Journal of Media & Cultural Politics*, 1(3), 243-246.
- Flory, D. (2000). Black on White: Film Noir and the Epistemology of Race in Recent African American Cinema. *Journal Of Social Philosophy*, 31(1), 82-116.
- Fury as Snow White filmmakers snub dwarfs*. (2012, Haziran 6). 19, 2016 tarihinde The Sun: <http://www.thesun.co.uk/sol/homepage/news/4357457/Fury-as-Snow-White-filmmakers-snub-dwarfs.html> adresinden alındı
- Gomillion, S. C. (2011). The influence of media role models on gay, lesbian, and bisexual

- identity. *Journal of Homosexuality*, 58(3), 330–354.
- Griffiths, S. (2011). *Seen & Not Heard*. Lulu POD Publishing.
- Guillermin, J. (Yöneten). (1976). *King Kong* [Sinema Filmi].
- Hall, A. C. (2009). *Phantom variations: The adaptations of Gaston Leroux's Phantom of the Opera, 1925 to the present*. Jefferson, North Carolina, ve Londra: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Hall, S. (1996). Cultural identity and cinematic representation. H. A. Baker içinde, *Black British cultural studies: A reader* (s. 210-222). Chicago: University of Chicago Press.
- Hall, S. (1997). The Work of Representation. S. (. Hall içinde, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londra: Sage Publications.
- Hambrook, C. (2008, Aralık 9). *The Hunchback of Notre Dame*. Aralık 21, 2015 tarihinde Disability Arts Online: [http://www.disabilityartsonline.org.uk/?location\\_id=303](http://www.disabilityartsonline.org.uk/?location_id=303) adresinden alındı
- Hansen, C., & Hansen, R. (1988). Priming stereotypic appraisal of social interactions: How rock music videos can change what's seen when boy meets girl. *Sex Roles*, Vol 19, Cilt 5-6, 287-316.
- Higgins, C. (2006). *From Beatrix Potter to Ulysses ... what the top writers say every child should read*. Kasım 13, 2015 tarihinde The Guardian: <http://www.theguardian.com/uk/2006/jan/31/buildingachildrenslibrary.guardianchildrensfictionprize2005> adresinden alındı
- Hollier, D. (. (1994). *A new history of French literature*. Harvard University Press.
- Huckin, T. (2002). Critical Discourse Analysis and the Discourse of Condescension. E. L. Barton, & S. G. içinde, *Discourse Studies in Composition* (s. Bölüm 7: 155-176). Michigan: Hampton Press.
- Huesmann, L. R.-T. (2003). Longitudinal relations between children's exposure to TV violence and their aggressive and violent behavior in young adulthood: 1977–1992. *Developmental Psychology*, 39(2), 201–221.
- Iverem, E. (2007). *We gotta have it: Twenty years of seeing black at the movies, 1986-2006*. Thunder's Mouth Press.
- Jackson, P. (Yöneten). (2005). *King Kong* [Sinema Filmi].
- Jernigan, D. H. (2005). Alcohol advertising and youth: A measured approach. *Journal of Public Health Policy*, 26(3), 312–327.
- Klein, N. M. (1996). *Seven minutes: The life and death of the American animated cartoon*. Londra ve New York: Verso.

- Lauzen, M. M. (2009a). Independent women: Behind-the-scenes representation on festival films. San Diego, CA: Center for the Study of Women in Television and Film.
- Lauzen, M. M. (2009b). The celluloid ceiling II: Production design, production management, sound design, key grips, and. San Diego, CA: Center for the Study of Women in Television and Film.
- Lauzen, M. M. (2012). The celluloid ceiling: Behind-the-scenes employment of women on the top 250 films of 2011. San Diego, CA: Center for the Study of Women in Television and Film.
- Lauzen, M. M. (tarih yok). Women @ the box office: A study of the top 100 worldwide grossing films. San Diego, CA: Center for the Study of Women in Television and Film.
- Leroux, G. (1911). *The Phantom of the Opera*. New York: Grosset & Dunlap Publishers.
- Martin, T. (2011). Reason, absurdity, and anti-Semitism in *The Believer*. W. E. Jones içinde, *Ethics at the Cinema* (s. 117-135). New York: Oxford University Press.
- Medák, P. (Yöneten). (1997). *The Hunchback of Norte Dame (Notre Dame'in Kamburu)* [Sinema Filmi].
- Monahan, J. B. (2003). Priming and stereotyping: How mediated images affect perceptions in interpersonal contexts. *Conference Papers--International Communication Association*, 1-9, doi:ica\_proceeding\_11579.pdf.
- Morton, R. (2005). *King Kong: The history of a movie icon from Fay Wray to Peter Jackson*. New York: Applause Theatre & Cinema Books.
- NickonAquaMagna. (2015, Nisan 30). *Deep Roy (Charlie & the Chocolate Factory, other films) Qn'A Panel @ Bangor Comic Con 2015*. Aralık 24, 2015 tarihinde YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=RID8Iq19h5A> adresinden alındı
- O'Donnell, K. C. (2013). The lion, the witch, and the discourse: A critical examination of gender and race in *The Chronicles of Narnia* films. San Marcos, Texas.
- Owoseje, T. (2012, Temmuz 7). *Snow White and the Huntsman: Dwarf actors to protest over film snub*. 19, 2016 tarihinde IB Times: <http://www.ibtimes.co.uk/snow-white-huntsman-dwarf-actors-protest-over-349669> adresinden alındı
- Reynolds, P. J. (2014). Representing "U": Popular culture, media, and higher education. *ASHE Higher Education Report*, 40(4), s. 1-145.
- Richardson, T. (Yöneten). (1990). *The Phantom of the Opera (Opera'daki Hayalet)* [Sinema Filmi].
- Rigel, N. (2005). 'Lacan'ın çekiciyle put kırmak': Slavoj Zizek. N. Rigel, G. Batuş, G.

- Yücedoğan, & B. Çoban içinde, *Kadife Karanlık* (s. 295-329). İstanbul: Su Yayınevi.
- Rose, D. (2011, 11 10). *The dwarf actor dilemma*. BBC News: [www.bbc.com/news/magazine-15673041](http://www.bbc.com/news/magazine-15673041) adresinden alındı
- Russell, C. A. (38(3), 97–112). Nature and impact of alcohol messagesin a youth-oriented television series. *Journal of Advertising*, 2009.
- Sanders, R. (Yöneten). (2012). *Snow White and the Huntsman (Pamuk Prenses ve Avcı)* [Sinema Filmi].
- Sastry, K. (2012, 6 1). *Shaame on Hollywood: These are the Most Racist Films of All Time*. 1 10, 2016 tarihinde The Business Insider: <http://www.businessinsider.com/the-most-racist-films-of-all-time-2012-5?op=1> adresinden alındı
- Scherman, E. L. (2011). *Delightful disruptions: Rhetorical and semiotic constructions of disability in children's cinema*. Washington: University of Washington Press.
- Senn, B. (2007). *A year of fear: A day-by-day guide to 366 horror films*. North Carolina: McFarland and Company, Inc. Publishers.
- Shohat, E. v. (1997). *Unthinking Eurocentrism*. New York: Routledge.
- Signorielli, N. (47(1), 36–57). Prime-time violence 1993–2001: Has the picture really changed? *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 2010.
- Smith, S. L., & C., M. (2011a). Black characters in popular film: Is the key to diversifying cinematic content? A look at females on screen and behind-the-camera in top grossing 2008 films. Los Angeles, CA: Annenberg School for Communication and Journalism.
- Smith, S. L., & Choueiti, M. (2011b). Gender in cinematic content? A look at females on screen and behind-the-camera in top grossing 2008 films. Los Angeles, CA: Annenberg School for Communication and Journalism.
- Smith, S. M. (2014). 2014. Race/ethnicity in 600 popular films: Examining on screen portrayals and behind the camera diversity. *Media, Diversity, & Social Change Initiative*.
- Smith, V. (1997 ). *Representing Blackness: Issues in Film and Video*. Rutgers University Press.
- Sollars, M. D., & Jennings, A. L. (2008). *The facts on file companion to the world novel: 1900 to the present*. New York: Infobase Publishing.
- Stuart, M. (Yöneten). (1971). *Willy Wonka and the Chocolate Factory (Willy Wonka ve Çikolata Fabrikası)* [Sinema Filmi].
- Sunnemark, F. (2007). 'Film and ideology – Remarks on a complicated relationship'. *INTER- A European Cultural Studies Conference* (s. 593-599). Norrköping: Linköping

- University Electronic Press.
- Symons, A. (2012). *Mel Brooks in the cultural industries: Survival and prolonged adaptation*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Taylor, L. D. (2005). Effects of visual and verbal sexual television content and perceived realism on attitudes and beliefs. *Journal of Sex Research*, 42(2), 130–137.
- Tepper, S. (2008). Conclusion. (. S. Ivey içinde, *Engaging art: The next great transformation of America's cultural life* (s. s. 363-385). New York: Routledge.
- TheHindu. (2006, Ağustos 22). *Bill to rename Pondicherry as Puducherry passed*. Kasım 21, 2015 tarihinde The Hindu: <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-national/article3093958.ece> adresinden alındı
- Treglown, J. (1995). *Roald Dahl: A Biography, Faber and Faber*. San Diego, New York, London: A Harvest Book, Harcourt Brace and Company.
- Van Dijk, T. (2009). Critical discourse studies: A sociocognitive approach. R. Wodak, & M. (. Meyer içinde, *Methods of critical discourse analysis* (s. 62-85). Londra: Sage Publications.
- Van Dijk, T. A. (2006). Ideology and Discourse Analysis. *Journal of Political Ideologies*, 11.2, 115-140.
- Victor Hugo. (2015). 12 10, 2015 tarihinde Encyclopedia Britannica: <http://global.britannica.com/biography/Victor-Hugo> adresinden alındı
- Wang, Y. (2004). The Phantom strikes back: Triangulating Hollywood, Shanghai and King Kong. *Quarterly Review of Film and Video*, 21:317–326.
- Ward, L. M. (2006). Using TV as a guide: Associations between television viewing and adolescents' sexual attitudes and behavior. *Journal of Research on Adolescence*, 16(1), 133–156.
- Wilson II, C. C. (2003). *Racism, sexism, and the media: The rise of class communication in multicultural America (3. Baskı)*. Thousand Oaks, Londra, Yeni Delhi: Sage Publications.
- Wittenbrink, B. J. (1997). Evidence for racial prejudice at the implicit level and it's relationship with questionnaire measures. *Journal of Personality and Social Psychology*, 72(2), 262-274.
- Woods, P. A. (2007). *Tim Burton: A child's garden of nightmares*. Londra: Plexus Yayıncılık.
- Worsley, W. (Yöneten). (1923). *The Hunchback of Notre Dame (Norte Dame'in Kamburu)* [Sinema Filmi].

Xing, J. (1998). *Asian America Through the Lens: History, Representations, and Identity*.

New York: Altamira Press - Rowman and Little Field Publishers, Inc.

Yuen, N. W. (2010). Playing 'ghetto': Black actors, stereotypes, and authenticity. (. D.-C.

Ramon içinde, *Black Los Angeles: American Dreams and Racial Realities* (s. Bölüm 9, s. 232–242). New York: New York University Press.

Zipes, J. (2011). *The enchanted screen: The unknown history of fairy-tale films*. New York ve Londra: Routledge.



## EK 1 – TEMSİLLERDEKİ DEĞİŞİM

Gruplar	Alt başlık	Dezavantaj	Metin <sup>126</sup>	Karakter	Değişim			
Beden- sel	Doğuş- tan	Cüce	<i>Hunchback</i>	Extralalar: halk, çingeneler (1997)	n			
			<i>Phantom</i>	Şeytan (1989)	-			
			<i>Wonka</i>	Oompa Loompalar (1971, 05)	n			
			<i>SW</i>	Yardımcıları (1916, 37, 87, 97, 01, 12 M, 12 H)	n + n n ++			
			Deformas- yonlu	<i>Kambur</i>	Quasimodo (1923, 39, 96, 97)	n		
Irkسال	Sonra- dan	Yaralı-yüzlü	<i>Phantom</i>	Hayalet (1925, 90)	- +			
			<i>Phantom</i>	Hayalet (1943, 83, 89)	- - -			
			<i>Wonka</i>	Slugworth (1971)	-			
			<i>SW</i>	Yardımcıları (1997)	n			
			<i>SW</i>	Köyün kadınları	-			
	Engelli	Çingene	<i>Wonka</i>	<i>Wonka</i>	Wonka (1971)	-		
				<i>Hunchback</i>	Esmeralda (1923, 39, 96, 97)	- n + n		
				<i>Hunchback</i>	Çingeneler (1923, 39, 96, 97)	- + + n		
				<i>Phantom</i>	Ledoux polis amiri (1925)	n		
				<i>King Kong</i>	Kuru Kafa Adası'nın yerlileri (1933, 67, 05)	n - -		
İranlı				Siyahi yabancılar	<i>King Kong</i>	<i>King Kong</i>	Boan (1976)	n
						<i>King Kong</i>	Hayes (2005)	+
						<i>King Kong</i>	Extralalar: liman/gemi işçileri (1976)	n/-
						<i>Wonka</i>	Charlie'ye yardım eden adam	+
						<i>King Kong</i>	Güvenlik görevlisi (1976)	-
Hispanik- ler	Hintliler	<i>King Kong</i>	<i>King Kong</i>	Güvenlikçi (1976)	n			
			<i>Wonka</i>	Oompa Loompalar (2005)	n			
			<i>Wonka</i>	Prens ve Prenses (2005)	-			
			<i>King Kong</i>	Charlie/Choy (1933, 05)	- -			
			<i>King Kong</i>	Ann'in sevgilisi	n			
Alman	Soluk-beyaz	<i>Wonka</i>	<i>Wonka</i>	Augustus Gloop (1971, 05)	n -			
			<i>Wonka</i>	Wonka (2005)	(n)			
			<i>SW</i>	Snow White (1916, 37, 87, 97, 01, 12 M, 12 H)	(n)			
Dezavant ajlı grup- ların Karşıt- lığı	Soluk-beyaz	<i>Wonka</i>	<i>Wonka</i>	Wonka (2005)	(n)			
			<i>SW</i>	Snow White (1916, 37, 87, 97, 01, 12 M, 12 H)	(n)			

Yukarıdaki tabloda temsillerdeki değişime nazaran metinlerdeki genel temsil değerlendirmesi görülür. Dezavantajlı grupların metinlerdeki temsillerinin (pozitif/nötr/negatif) değerlendirilmesi göreceli olarak gruptaki diğer filmlerle kıyaslanarak yapılmıştır.

<sup>126</sup> *Snow White* filmlerinin adları SW olarak kısaltılmıştır.



## ÖZGEÇMİŞ

**Adı ve SOYADI** : Aylin GENÇTÜRK

**Uyruğu** : ABD Vatandaşı

### Eğitim Durumu

**Mezun Olduğu Lise** : Mandeville Lisesi (MHS), Louisiana, 2006

**Lisans Diploması** : New Orleans Üniversitesi (UNO), Film, Tiyatro ve İletişim Sanatları Fakültesi, Film Bölümü, Louisiana, 2011

**Yüksek Lisans Diploması** : Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı, Antalya, 2016

**Tez Konusu** : Dezavantajlı Grupların Sinemadaki Temsillerinde Değişim: En Popüler Yeniden Yapılmış Amerikan Filmleri Üzerinden Karşılaştırmalı Bir Analiz

**Yabancı Dil** : İngilizce (Ana Dil), Türkçe (gelişmiş), Japonca (orta), İspanyolca (başlangıç düzeyinde)

**Staj Durumu** : FPS Productions (2012-Yaz)

### Film Çalışmaları

FPS Productions'ın bünyesinde olarak TV Globo'nun *Salve Jorge!* (2012) adlı Brezilya dizisinde yapım asistanı

HAW'da (Hamburg Uygulamalı Bilimler Üniversitesi / Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg) kültürel değişim programında *Inner Voices* (2011) adlı kısa filmin senaryo yazarı ve storyboard çizeri

HAW'da *Vampires in Love* (2011) kısa filmde dört kamera kullanıcısından biri, oyuncu, editör (film düzenleyicisi) ve altyazı yazıcılarından biri

HAW'da Arte TV'nin Karambolage adlı kanalında yayınlanması için yarışmaya katılan *Drei Unterschiede* (2011) adlı stop-motion kısa filmde dört ses düzenleyiciden biri  
<<https://vimeo.com/27823191>>

HAW'da *Durst* (2011) adlı kısa filmde dört ışıkçıdan biri ve üç editörden biri

HAW'da *Traveler* (2011) adlı kısa filmde kamera asistanı

UNO'da bir teze ait olan *In Her Eyes* (2011) adlı kısa filmde oyuncu

UNO'da UNO Filmmakers'ın bünyesinde 48-Saatlik Film Festivali için çekilen *Home is Where You Make It* (2011) adlı kısa filmde birinci kamera asistanı

<<https://www.youtube.com/watch?v=wgTOeiC89cU&list=PL7F53800947CC8AE5&index=1&spfreload=10>>

UNO’da bir ders için yapılan *EZ Stop and Go* (2010) adlı kısa sessiz filmde yazar, storyboard çizeri, yönetmen, kamera ve editör <<http://www.vimeo.com/17790455>> (123go)

UNO’da UNO Filmmakers’ın bünyesinde üniversite tarafından finanse edilen *Pizza and Epicurus* (2010) adlı kısa filmde sanat yönetmeni, üç mekân ayarlayıcısından biri ve seneryo/süreklilik süpervisörü

UNO’da UNO Filmmakers’ın bünyesinde üniversite tarafından finanse edilen *Tradition* (2010) adlı kısa filmde ikinci kamera asistanı

UNO’da bir tez projesi olan *Love Games* (2010) adlı kısa filmde ikinci kamera asistanı

UNO’da bir tez projesine ait *Bicycle Season* (2010) adlı çok ödül alan kısa filmde seneryo/süreklilik süpervisörü ve mekândaki ses asistanı

UNO’da bir tez projesine ait *Shooter* (2010) adlı kısa filmde mekândaki ses asistanı, grip ve yapım asistanı

UNO’da bir tez projesine ait *Jake’s Song* (2010) adlı kısa filmde mekândaki ses asistanı

UNO’da UNO Filmmakers’ın bünyesinde üniversitenin finanse ettiği *Too Cool to Die* (2009) adlı kısa filmde sanat yapım asistanı

UNO’da UNO Filmmakers’ın bünyesinde üniversitenin finanse ettiği *The Unwelcomed* (2009) adlı kısa filmde sanat yapım asistanı ve üçüncü kamera asistanı

## **İletişim**

**E-Posta** : a.genctur@gmail.com