

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**YENİDEN YAPIM SUÇ DİZİLERİNDE KÜLTÜREL YENİDEN
HARİTALANDIRMA: ADALET ANLAYIŞININ MELODRAMATİK
DÖNÜŞÜMÜ**

Doktora Tezi

Muslu Caner NEZİR

Ankara, 2026

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**YENİDEN YAPIM SUÇ DİZİLERİNDE KÜLTÜREL YENİDEN
HARİTALANDIRMA: ADALET ANLAYIŞININ MELODRAMATİK
DÖNÜŞÜMÜ**

Doktora Tezi

Muslu Caner NEZİR

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. Engin SARI**

Ankara, 2026

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI**

**YENİDEN YAPIM SUÇ DİZİLERİNDE KÜLTÜREL YENİDEN
HARİTALANDIRMA: ADALET ANLAYIŞININ MELODRAMATİK
DÖNÜŞÜMÜ**

Doktora Tezi

**Tez Danışmanı
Doç. Dr. Engin SARI**

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı

- 1- Doç. Dr. Engin SARI**
- 2- Prof. Dr. Aydan ÖZSOY**
- 3- Prof. Dr. Cem YAŞIN**
- 4- Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK**
- 5- Prof. Dr. Sevgi Can YAĞCI AKSEL**

Tez Savunması Tarihi:

16.07.2026

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne

Doç. Dr. Engin SARI danışmanlığında hazırladığım “**Yeniden Yapım Suç Dizilerinde Kültürel Yeniden Haritalandırma: Adalet Anlayışının Melodramatik Dönüşümü**” (Ankara, 2026) adlı doktora tezindeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

07.08.2026

Muslu Caner NEZİR

TEŞEKKÜR

Akademik çalışmalar, ilk bakışta bireysel görünse de aslında kolektif bir emeğin ürünüdür. Bu emek, çoğu kez araştırmacının akademik çalışmalara başlamadan önceki eğitim sürecinden itibaren başlar. Bunun bilinciyle, alanıma duyduğum ilgiyi henüz bir lisans öğrencisiyken kendisinin derslerinden edindiğim hocam Doç. Dr. Engin SARI'ya teşekkür ederim. Bilgisi ve görgüsüyle bana her anlamda yol gösterdiği ve örnek olduğu için kendisine minnettarım. Tüm akademik etkinliğimde olduğu gibi bu çalışmayı da onun danışmanlığı sayesinde tamamladım.

Lisans eğitimimden bu yana her aşamada bana çok şey katan ve desteğini esirgemeyen hocam Prof. Dr. Gamze YÜCESAN ÖZDEMİR'e teşekkür ederim, eksik olmasın. Kendisinden çok şey öğrendiğim ve bir duruş sahibi olmak konusunda örnek aldığım hocam Prof. Dr. Sema YILDIRIM BECERİKLİ'ye minnettarım, var olsun. Gerek derslerinden gerekse yazdığım metinler hakkında yaptığı değerlendirmelerden çok şey kazandığım, tez izleme komitemde ve tez jürimde de yer alan hocam Prof. Dr. S. Ruken ÖZTÜRK'e teşekkür ederim.

Son olarak, bütün hayatımda olduğu gibi doktora tez sürecimde de kesintisiz şekilde en büyük destekçim olan canım annem Zeliha NEZİR'e minnettarım.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
İÇİNDEKİLER.....	ii
ŞEKİLLER LİSTESİ	iv
TABLolar LİSTESİ	v
GİRİŞ.....	1
Yeniden Yapım Suç Dizileri ve Kültürel Yeniden Haritalandırma	5
Uyarlama ve Çeviribilim Çalışmalarında Yeniden Yapım Televizyon Dizileri.....	10
Televizyon Çalışması Olarak Yeniden Yapım Televizyon Dizilerini İncelemek	12
Türkiye’de Televizyon Konusunda Yapılmış Temel Çalışmalar	22
Yöntem.....	30
1. BÖLÜM: KÜLTÜR VE ADALET	37
1.1. Kültür Kavramı Üzerine	37
1.1.1. Kültürün İşlevi Nedir?.....	37
1.1.2. Kültürü Nasıl Tanımlayabiliriz?	40
1.2. Medya, Kültür ve Toplum.....	43
1.3. Adaletin Göreliliği Üzerine	48
1.3.1. Modern Felsefe ve Adalet	48
1.3.2. Antropoloji ve Adalet.....	64
2. BÖLÜM: TELEVİZYON YENİDEN YAPIMLARI VE SUÇ DİZİLERİ	78
2.1. Televizyon Program ve Formatlarının Ulusötesi Dolaşımı	78
2.1.1. Yeniden Yapımlarda Ulusal Bağlamın Önemi	78
2.1.2. Programların Ulusötesi Dolaşımı Hakkındaki Tarihsel Tartışmalar.....	79
2.1.3. İzinsiz Kullanımdan Fikrî Mülkiyet Pazarına	84
2.1.4. Format Ticareti ve Yeniden Yapımların Ekonomik-Kültürel Boyutları.....	86
2.2. Yeniden Yapım Televizyon Dizilerinin Tarihsel Seyri	91
2.3. Televizyon Suç Dizilerinin Tarihsel Seyri.....	114
2.3.1. İngiltere ve ABD’de Suç Dizilerinin Tarihsel Seyri	115
2.3.1.1. İngiltere.....	115

2.3.1.2. Amerika Birleşik Devletleri	119
2.3.1.3. Suç Dramaları ve Ahlaki Kesinlik.....	123
2.3.1.4. “Kaliteli TV” ve Suç Dramaları	125
2.3.2. Türkiye’de Suç Dizilerinin Tarihsel Seyri	128
3. BÖLÜM: YENİDEN YAPIM SUÇ DİZİLERİNDE DUYGUSALLIK VE	
POLİTİKA BAKIMINDAN KÜLTÜREL DÖNÜŞÜM	133
3.1. Türsel Kayma Bakımından Bir Değerlendirme	142
3.1.1. Abartılı Bir Anlatı Kipi Olarak Melodram.....	143
3.1.2. Cesur Gerçekçilikten Melodramatik İmgeleme	150
3.1.2.1. Toplumsal Bağ ve İlişkiler: Melodramatik Duygusallık	152
3.1.2.2. Çok Modlu Dönüşüm ve Melodramatik İmgelem.....	158
3.1.3. Melodramatik Duygusallığın Güçlendirilmesi.....	181
3.1.4. Duygu Yapısı Olarak Melodramatik Duygusallık	189
3.2. Politik Kayma: Eksen Farklılaşmaları	195
3.2.1. Toplum, Suç ve Adalet.....	196
3.2.2. Toplumsal Cinsiyet ve Adalet.....	232
3.3. Türsel ve Politik Dönüşümün Kültürel Bir Değerlendirmesi	241
SONUÇ	257
KAYNAKÇA.....	264
ÖZET	283
ABSTRACT	285

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 - (Liar-Yalancı) - Mağdurun Suçlu ile İlk Karşılaşma Sahnesi.....	160
Şekil 2 - (Liar-Yalancı) - Mağdurun Ablası ile Konuşma Sahnesi	164
Şekil 3 – (Liar-Yalancı) - Mağdur ile Suçlu Arasındaki Telefon Konuşması Sahnesi	167
Şekil 4 - (Happy Valley- Son Nefesime Kadar) - Polis ile Suçlunun İlk Karşılaşma Sahnesi.....	173
Şekil 5 - (Happy Valley- Son Nefesime Kadar) - Suçlunun Yakalanma Sahnesi	178
Şekil 6 - (Innocent Defendant - Mahkum) - İlk Sorgu Sahnesi.....	211
Şekil 7 - (Innocent Defendant - Mahkum) - Kardeş Katli Sahnesi	216

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1 - (Liar-Yalancı) - Mağdurun Suçlu ile İlk Karşılaşma Sahnesi	162
Tablo 2 - (Liar-Yalancı) - Mağdurun Ablası ile Konuşma Sahnesi	165
Tablo 3 - (Liar-Yalancı) - Mağdur ile Suçlu Arasındaki Telefon Konuşması Sahnesi	169
Tablo 4 - (Happy Valley- Son Nefesime Kadar) - Polis ile Suçlunun İlk Karşılaşma Sahnesi.....	175
Tablo 5 - (Happy Valley- Son Nefesime Kadar) - Suçlunun Yakalanma Sahnesi.....	179
Tablo 6 - (Innocent Defendant - Mahkum) - İlk Sorgu Sahnesi.....	212
Tablo 7 - (Innocent Defendant - Mahkum) - Kardeş Katli Sahnesi	217
Tablo 8 - (Innocent Defendant - Mahkum) - Mahkeme Sahnesi.....	223

GİRİŞ

Popüler medya içerikleri ve bunların içinde de özellikle televizyonda yayımlanan seri dramalar, toplumsal anlamların inşasında önemli metinlerdir. Medya genel olarak toplum için, kendisi üzerine bir düşünömselliği mümkün kılan alanlardan oluşur (Jensen, 2002, s. 6-7). Bu düşünömsellik medya metinleri ile onların seyircilerinin buluşma anları boyunca ve ötesinde gerçekleşir. Toplum için böylesi bir önemi olan medya metinleri hem özgün bir medya kültürü içinde kurularak dolaşıma girer, hem de bu medya kültürü içinden dolayımınarak toplumsal yaşamın kültürel dokusu içinde işler. Bir medya metni, herhangi bir şekilde üretildiği ulusal veya kültürel bağlamın dışına taşınarak yeniden üretildiğinde ise söz konusu süreç daha ilginç bir hâl alır. Bu durumda, kültürler arasındaki farklılıklar temelinde medya metinlerinin de özgün değışikliklerle kurulduğu görülür. Bu değışiklikler, kültürler arasındaki farklılıkları belirleyen sınır noktalarını teşkil eder. Bu nedenle bir ülkede üretilmiş olan medya metinlerinin başka bir ülke kültürü içinde yeniden yapılmış hâlini orijinaliyle kıyaslayarak incelemek, özgün bir kültürlerarasılık bağlamını incelemek anlamına gelir.

Bu tezde başka ülkelerde yapılmış olan televizyon dizilerinin Türkiye’de yeniden üretilmiş sürümleri, orijinalleriyle karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Böylesi bir çalışma, aslında televizyon formatlarının ulusötesi dolaşımının özgün bir biçimine odaklanmak anlamına gelir. Albert Moran, çeşitli alanlardan araştırmacıların televizyon program formatlarının farklı ulusal bağlamlardaki uygulamalarının kültürel sonuçlarını değerlendirmenin zorluklarının yanında, bu uygulamaların ne şekilde adlandırılacağına dair zorlukla da yüzleşmek durumunda olduklarına dikkat çeker. Moran, televizyon programlarının dünyanın başka bir yerindeki uygulamalarının “uyarlama, yeniden yapma, kopyalama, taklit etme, tercüme etme, özelleştirme,

yerileştirme ve evcilleştirme” gibi kavramlarla karşılanmaya çalışıldığını belirtir (2009, s. 13). İleride daha detaylı değinileceği üzere, televizyon program formatlarının ve bu çalışma özelinde televizyon dizilerinin alınarak bir başka ülkede yeniden üretimi, “uyarlama çalışmaları” (*adaptation studies*) alanında “uyarlama”, “çeviribilim çalışmaları” (*translation studies*) alanında ise “çeviri” veya “kültürel çeviri” şeklinde adlandırılmaktadır. Bu çalışmada ise söz konusu yeniden üretim biçimi televizyon çalışmaları içinde konumlandırılarak, “yeniden yapım” (*remake*) kavramıyla karşılanmaktadır.

Bu tezde, suç içerikli yeniden yapım televizyon dizileri, orijinalleriyle karşılaştırılarak değerlendirilmektedir. Başka bir ülkenin kendi özgün kültürel bağlamı içinde üretilen dizilerin, Türkiye’de yeniden yapılırken ne tür kültürel unsurlarla, ne şekilde bezendiği soruşturulmaktadır. Orijinalleri başka ülkelerde üretilen dizilerin Türkiye’de üretilen yeniden yapımlarında tespit edilen ve değerlendirilen farklılıklar, Jennifer Forrest ve Sergio Martinez’in *Continuum* adlı “medya ve kültürel çalışmalar dergisinin” 2015 yılında yayımlanan 29(5) sayısındaki “Remapping Socio-cultural Specificity in The American Remake of The Bridge” başlıklı makalelerinde kullandıkları “kültürel yeniden haritalandırma” (*cultural remapping*) kavramıyla karşılanmaktadır (2015, s. 723). Kültürel yeniden haritalandırma, 1. Bölüm’de tarif edileceği üzere, iki temel yönden dinamik bir kavram olan “kültürün” bağlamı etrafında inceleme yapmayı gerektirir. Kültür, kendi içinde bir araya getirme ve sınırların dışında ise ayırma işlevi gören bir toplumsal olgu olması yönüyle toplum yaşamının dinamik işleyişinde önemlidir. Yine bu iki yönlü işleviyle ilişkili şekilde, politik bir olgu olarak da toplumsal yaşamın aktif mücadele süreçlerini kuşatır. Bu noktada, yeniden yapım televizyon dramalarına, kültürün politik işleviyle ilgili çelişkilerin görünür olduğu özgün bir alan olarak yaklaşmak önemlidir. Söz konusu metinlere bu şekilde yaklaşmak, yine iki boyutlu bir politik alana girmek anlamına gelir: Birincisi, orijinal metnin

üretildiği ulusal/kültürel bağlam ile yeniden yapım metnin üretildiği ulusal/kültürel bağlam arasındaki farklılıklar alanıdır. İkincisi ise, yeniden yapım metnin içinde üretildiği ulusal/kültürel bağlamın kendi içindeki dinamik işleyişi boyunca ortaya çıkan gerilim alanlarıdır. Hem farklı ulusal bağlamlar için hem de yeniden yapım metnin üretildiği özgün kültürel bağlamın kendi içindeki politik ayırım alanları için değerlendirme yapmaya imkân veren yeniden yapımlar, kültürel gerilimlerin özgünlüklerini gözlemek için eşsiz bir nesne olabilir. Kültürlerarası soruşturmanın politik niteliği, kültürel mücadele süreçleriyle ilgili gerilimlerin görünür olduğu bu alanda çalışmayı önemli kılar.

1. Bölüm’de de ele alınacağı gibi, kültürün hem kendi içinde birleştirme, hem de başka kültürel gruplardan ayırıştırma işlevi vardır. Üstelik bu iki işlev birbiriyle çelişkili değil, mecburi olarak bir arada ortaya çıkan işlevlerdir. Kültürün politik boyutu birincil olarak, ayırımların kurulduğu sınır noktalarında, ikincil olarak ise bütünlüğün kurulduğu bağlamın inşasında gözlenebilir. Kültürü kendi içinde birleştiren ve dolayısıyla diğerlerinden ayıran noktaların görünür olduğu yer, Halil Nalçaoğlu’nun belirttiği gibi, “sınır”dır. Kültürler arasındaki sınır, mutlak ve sabit bir kavram olarak görülmemelidir, tıpkı kültürün bütünü gibi değişken ve dinamiktir (Nalçaoğlu, 2004, s. 8). Kültürler arasındaki farklılık noktalarının ortaya çıktığı her dinamik bağlam, sınırların nesneleştiği alanlar olarak görülebilir. Öyleyse kültürlerarası etkileşimin gerçekleştiği her tür bağlam (medya metinlerinin yeniden yapımı da buna dâhil), kültürler arasındaki ayırım noktalarının somutlaştığı sınır alanlarına işaret edecektir. Ancak Engin Sarı’nın belirttiği gibi, kültür hem insanların anlamlar inşa edeceği ortak bir simge dağarcığı sağlar, hem de bu anlamların sürekli inşa edilmeye devam ettiği dinamik bir alana işaret eder. Bu şekilde yaklaşıldığında, kültürler arasındaki etkileşimin gerçekleştiği anlar da verili bir kültürel farklılığın görünür olduğu noktalar olmaktan çok, kültürel farkın inşasının devam ettiği noktalardır (Sarı, 2010, s. 81). Yeniden yapım televizyon

dizilerinin, orijinal metnin içinde üretildiği kültürel bağlamdan farklılaşan, kendi kültürel bağlamı içinde uyumlaştırılan unsurları, kültürel farkların sınır noktalarını görünür kılar. Ayrıca yeniden yapım metninin kendi bütünlüğü içinde kurulan kültürel anlamlar, kendi ulusal bağlamımız içindeki farklı kültürel gerilim noktalarını irdelemeyi gerektirecektir.

Genel olarak televizyon program formatlarının ve daha özel olarak televizyon dramalarının, üretildiği ulusal bağlamın dışında, başka bir ülkede ve başka bir dilde yeniden yapım (*remake*) şeklinde üretilmesi geçmişten beri yaygın bir içerik üretme şeklidir. Ancak son yıllarda dijital yayıncılıktaki gelişmelerle birlikte artan içerik ihtiyacı nedeniyle yeniden yapımların sayısında artış olduğu genel olarak kabul görmektedir. Bu artışla birlikte, orijinal metnin sosyokültürel bağlamından, yeniden yapımın sosyokültürel bağlamına geçişte ne gibi farklılıkların olduğuna dair soru önemlidir. Televizyon dramaları başka bir ülkede yeniden yapılırken ortaya çıkan değişimlerin, genellikle içerik ve olay örgüsünün yeniden yapımın gerçekleştirildiği ülkenin politik, ekonomik ve kültürel gündemleriyle ilişkili şekilde yeniden kurgulandığı, bu alanda yapılan tartışmalardan da anlaşılmaktadır. Bu nedenle Türkiye’de yeniden yapımların orijinal metinle karşılaştırılarak incelenmesi yoluyla, ülkenin özgün politik meseleleri hakkında söz söylemek mümkündür.

Bu çalışmanın temelini oluşturan soru: “Başka ülkelerde yapılmış suç dizilerinin Türkiye’deki yeniden yapımlarında ‘sosyokültürel yeniden haritalandırma’ (*socio-cultural remapping*) adalet anlayışındaki farklılaşma bakımından neler ifade etmektedir?” şeklindedir. Bu soruyu yanıtlamak için metin incelemeleri üç odak hatırda tutularak yapılmıştır: “tür, politika ve kültür”. Bu üçlü odak, Claire Perkins ve Constantine Verevis’in, “Transnational Television Remakes” (2015) başlıklı makalelerinde yaptıkları üçlü tasniften ödünç alınmıştır. Bu makalenin bulunduğu

sayıda, farklı televizyon yeniden yapımları üzerine yazılmış makaleler bulunmaktadır. Perkins ve Verevis, orijinal yapımlar ile yeniden yapımlar arasındaki farklılıklar üzerine değerlendirmeler yapan bu makaleleri, sözü edilen üç farklı odak üzerinde yoğunlaşan metinler olarak sınıflandırır. Söz konusu yazıda yazarlar, dergideki makaleleri bu üç eksen den hangisine odaklandıklarına göre sınıflandırmışlardır. Bu çalışmada, sözü edilen üçlü ayırım, yazarların yaptığı gibi birbirinden ayrı soyutlama düzeyleri olarak görülmemektedir. Buradaki yaklaşıma göre türsel değerlendirme kültürel yeniden haritalandırmanın politik içerimleri ile, politik eksen ise kültürel alan içinde çerçevesi bulunmaktadır.

Yeniden Yapım Suç Dizileri ve Kültürel Yeniden Haritalandırma

Bu tezde incelenen yeniden yapım televizyon dizileri, suç dizileri içinden seçilmiştir. Polisiye süreçlere, suç örgütlerine ve suç davranışı temelinde gelişen olaylara odaklanan dramalar, televizyon dizilerinin geçmişinde çok önemli bir yere sahiptir. Hatta daha sonra değinileceği üzere, televizyondan önce dizi programların radyodaki öncüllerinden itibaren suç içeriği bu program türü içinde önemli bir yere sahiptir. Ayrıca ileride daha detaylı ele alınacağı üzere, Türkiye’de televizyon seri dramaları içinde suç içerikli dizilerin son on yıllarda önemli bir yeri vardır. Susurluk olayı sonrası Türk televizyon dizilerinde suç örgütleri ve suçlu kahramanlara sıklıkla rastlanmaktadır. Son yıllarda da Türkiye’de suç dizilerinin yanı sıra çeşitli türden televizyon dizilerinde suç örgütlerinin yer aldığı anlatıların çoğaldığı gözlenmiştir. Suç kavramı, 1. Bölüm’de yeniden ele alınacağı gibi, her zaman adalet tartışmalarının odağında yer alır. Suç içerikli diziler de toplumsal adalet tartışmaları içinden düşünülmeye uygundur. Üstelik adalet tartışmalarındaki görecelik nedeniyle, bu tür yeniden yapım diziler kültürlerarası bir karşılaştırmaya çok elverişlidir.

Bu çalışmada incelenen yeniden yapım dizilere değinmeden önce, medya metinleri üzerine çalışırken henüz metinler incelenmeden evvel çalışmayı kolaylaştırmak amacıyla, genel bir gözleme dayanarak çeşitli hipotezlerin ve araştırma sorularının geliştirilmesinin mümkün olduğunu belirtmekte yarar vardır. Jane Stokes, medya metinleri üzerine yapılacak olan çalışmalarda, henüz metinleri incelemeyen evvel, önseziilere dayanarak hipotezler oluşturmaının uygun olacağını belirtir. Önseziileri ise, “bir şüpheden başka bir şey olmayan” veya “medya metinleri hakkındaki genel bilgilerimize dayalı olarak” varsayımlar geliştirmek için uygun unsurlar olarak tanımlar (Stokes, 2003, s. 55). Bu çalışmada incelenen yeniden yapım diziler için, başlangıçta önseziilere dayanılarak bazı araştırma soruları geliştirilmiştir. Aşağıda, bu dizilerin olay örgüleri hakkında genel bilgilerin ardından, yukarıda sözü edilen genel araştırma sorusu çerçevesinde bu çalışmaya kılavuzluk eden özel araştırma sorularına yer verilmektedir. Bu araştırma soruları, aynı zamanda bu çalışmanın temelinde yer alan hipotezleri içinde barındırmaktadır.

Bu tezde değerlendirilen yeniden yapımlardan biri, 2021 yılında toplam 10 bölüm olarak Show TV’de yayımlanan *Yalancı* (Gündoğdu, Gündoğdu & Gezer, 2021) adlı dizidir. Söz konusu dizi, Birleşik Krallık’ta yayın yapan ITV kanalında 2017 yılında 6 bölümlük ilk sezon, 2020 yılında yine 6 bölümlük ikinci sezon şeklinde yayımlanan *Liar* (Mellor vd., 2017-2020) adlı dizinin yeniden yapımıdır. Dizi öyküsü, genç bir kadın öğretmen, ünlü bir erkek doktor tarafından tecavüze uğraması ve ardından failin birçok farklı kadına tecavüz etmiş bir suçlu olduğunun ortaya çıkması üzerine kuruludur. Orijinal dizide ilk sezon, tecavüz suçlusunun ölümüyle sonuçlanır, ikinci sezonda ise onun katilinin peşine düşölür. Yeniden yapımda ise hikâyenin tamamı 10 bölümlük tek sezonda anlatılmaktadır. *Yalancı* adlı dizi, *Liar* adlı orijinal metne büyük ölçüde benzer senaryoyla hazırlanmış, hatta sıklıkla çok benzer diyaloglar kullanılmıştır. Yeniden yapım diziler hakkında genellikle çeviri çalışmaları içinden,

orijinal metne sadakat ölçüt alınarak değerlendirmeler yapılmaktadır. Bu çalışmada yeniden yapımlar, orijinal metne sadakat temelinde derecelendirilen bir tür “yaratıcı çeviri” gibi ele alınmamaktadır. Bu nedenle, orijinal metne benzer yönleri çok olmasına rağmen *Yalancı* dizisi, kültürel özgüllüğün hedef kültüre göre yeniden haritalandırılma biçimleri üzerinden incelenmektedir. Orijinal metne tüm benzerliklerine rağmen bu dizi, gerek içeriğinden eksiltelen veya içeriğine eklenen unsurlar yönünden, gerekse oyunculuk, kamera ve ses kuşağının kullanımı yönünden özgün unsurlara da sahip görünmektedir. Bu dizinin incelenmesinde yol gösteren özel araştırma soruları şunlardır:

- 1- *Liar* adlı Britanya yapımı dizi *Yalancı* adıyla Türkiye’de yeniden yapılırken, anlatı içerikteki ve teknikteki hangi unsurlar aracılığıyla ve ne ölçüde melodramatik bir üslupla bezenmiştir?
- 2- Yeniden yapım dizide adalet arayışı, hangi unsurlar üzerinden ve ne ölçüde adli ve polisiye süreçlerden, sivil toplumsal mücadelelere kaymıştır?
- 3- Profesyonel süreçlerden toplumsal dayanışma zeminine kaymış olan adalet anlayışının, toplumsal cinsiyetle ilişkili politik boyutları nelerdir?

Çalışma kapsamında incelenen bir diğer yeniden yapım, *Son Nefesime Kadar* (İrvül, İrvül, & Dikilitaş, 2022) adlı dizidir. 2022 yılında Fox TV’de yayımlanan dizi, 5. bölüm ile sona ermiştir. Söz konusu dizi, Birleşik Krallık yapımı olan ve BBC’de yayımlanan *Happy Valley* (Lewis vd., 2014-2023) adlı dizinin yeniden yapımıdır. Orijinal dizi 3 sezon ve toplam 18 bölümden oluşmaktadır. Yeniden yapım ise yalnızca 5 bölüm sürmüştür. Her iki dizi de kızını kaybetmiş ve zorlu bir yaşamı olan bir kadın polis amirinin yaşadığı yerde sürdürdüğü mücadeleyi konu edinmektedir. *Son Nefesime Kadar* adlı dizide de orijinal metin *Happy Valley*’e kıyasla, türsel ve teknik farklılıklar

olduğu görülmektedir. Bunun haricinde, yine kültürel ve politik içerimler bakımından da Türkiye’de yayıncılık alanında genellikle konu edilmesinden çekinilen, cinsellik ve örgütlü suçlar gibi konular orijinal metne kıyasla farklı şekilde işlenmektedir. Bu çerçevede, *Son Nefesime Kadar* adlı yeniden yapım diziyi değerlendirirken göz önünde bulundurulmuş özel araştırma soruları şunlardır:

- 1- Orijinal dizi *Happy Valley*’deki cesur gerçekçi biçim, yeniden yapım *Son Nefesime Kadar*’da hangi unsurlar aracılığıyla melodramatik bir zemine kaymıştır?
- 2- Orijinal dizide adli ve polisiye süreçlerin baskın olduğu adalet arayışı, yeniden yapım dizide ne şekilde toplumsal dayanışma temelinde kurulmuştur?
- 3- Orijinal dizi *Happy Valley*’de, anlatının merkezinde yer alan suç ve suçluyla mücadele arka planda İngiltere’deki organize suç örgütlerine ve bunların politika kurumlarıyla ilişkilerine dayandırılırken, yeniden yapımda bu yapısal sorunlar ne şekilde göz ardı edilmiştir?
- 4- Toplumsal cinsiyet yeniden yapımda ne şekilde dönüşmüştür ve bu dönüşümün politik anlamı nedir?

Bu çalışmada incelenen üçüncü yeniden yapım televizyon dizisi, 2021 yılında başlayan ve 2022 yılında sona eren, iki sezonda toplam 31 bölüm olarak Fox TV’de yayımlanan *Mahkum* (Bülbüloğlu, Kocatürk & Sevimli, 2021-2022) adlı dramadır. Bu dizi, Güney Kore’de SBS kanalında yayımlanan *Innocent Defendant* (Lee, Jo & Jung, 2017) adlı diziden uyarılma bir yeniden yapımdır. Bu dizide, bir savcının bir sabah uyandığında kendisini ailesinin katili olarak cezaevinde bulması ve ardından gelişen olaylar anlatılmaktadır. Savcı hafıza kaybı yaşamaktadır, bu nedenle olan biteni

hatırlamamaktadır. Türkiye’deki yeniden yapımı 31 bölümden oluşan dizinin orijinal Güney Kore versiyonu ise tek sezon ve 18 bölümden ibarettir. Ülkenin büyük sermaye sahiplerinden olan bir ailenin tek yumurta ikizi oğullarından biri, önce birlikte olduğu bir genç kadını, sonra ise kendi ikiz kardeşini öldürür ve onun kimliğiyle şirketlerin başına geçer. Sonrasında, olayı takip eden savcının ailesini öldürerek onun kendi ailesinin katili olarak suçlanmasını sağlayan katil iş adamı ile savcının mücadelesini anlatan dizinin orijinal metninin son bölümünde, gerçek suçlular yakalanmıştır. Türkiye’deki yeniden yapım olan *Mahkum*’da ise, ilk sezonda hikâye orijinal metnin sona erdiği noktaya gelir. İkinci sezonda ise hikâye devam ettirilerek dizi uzatılır. Bu dizinin incelenmesinde yol gösteren araştırma soruları şunlardır:

- 1- İki dizi arasında, Türk medya kültüründe kökleşmiş olduğu düşünülen melodramatik üslup bakımından benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?
- 2- Orijinal dizi ve yeniden yapımı arasında, adalet arayışının profesyonel süreçler zemininden toplumsal zemine kayması bakımından ne ölçüde farklılık vardır?
- 3- Her iki dizide de var olan, sermaye sahiplerinin çıkarlarıyla kamu gücünün adalet mekanizmaları arasındaki çelişki, yeniden yapımda ne ölçüde ve ne şekilde farklılaşmaktadır?

Sözü edilen üç yeniden yapım televizyon dizisi, yukarıda belirtilen genel araştırma sorusu çerçevesinde, adalet anlayışındaki farklılaşmanın iyi görülebildiği diziler oldukları için, amaçlı örneklem yoluyla seçilmiştir. Bir televizyon program türü olarak dizi filmlerin uluslararası yeniden yapımlarını inceleyen bu çalışmanın nerede konumlandırılacağını da belirtmek gerekir. Özgün ulusal bağlamlar içinde, kendine has dinamiklerle üretilmiş olan televizyon dizilerinin, bir başka ulusal ve kültürel bağlam

içinde yeniden üretilmesi sonucunda ortaya çıkan yeniden yapım televizyon dizileri, birden çok akademik çalışma alanı içinden değerlendirilmektedir. Nedenlerine değinmeden önce, bu çalışmanın konumlandırıldığı alanın “televizyon çalışmaları” (*television studies*) olduğunu bildirmekte yarar vardır.

Uyarlama ve Çeviribilim Çalışmalarında Yeniden Yapım Televizyon Dizileri

Bir ülkede üretilmiş olan televizyon programlarının ve özellikle televizyon dizilerinin, bir başka ülkede yeniden üretilmesiyle ilgili tartışmalar televizyon çalışmaları dışında genellikle iki alan etrafında yürütülmektedir: “uyarlama çalışmaları” ve “çeviri çalışmaları”. Sevilay Çelenk, orijinal eserlerin farklı dillerde, farklı ulusal bağlamlarda veya farklı mecralarda yeniden üretiminin incelendiği alanın, “uyarlama çalışmaları” olarak adlandırılabilirliğini belirtir. Bu alan, edebiyat, sinema ve televizyon gibi farklı alanlar arasındaki uyarlamalar üzerine yapılan çalışmaları kapsar. Uyarlama çalışmaları alanında incelenen yeniden yapımlar, *adaptation*, *remake* ve *reversioning* şeklinde üçlü bir tasnifle ele alınabilir. *Adaptation*, çeşitli edebiyat eserlerinden sinema filmlerine uyarlanan çalışmaları kapsadığı gibi, televizyon ve sinema eserlerinin birbirlerine uyarlanmasını da kapsar. *Remake*, bir ulusal bağlam içinde üretilen televizyon veya sinema eserlerinin başka ülkeler için kendi dilinde yeniden yapılması veya bir ülkede daha önce yapılmış olan eserlerin aynı ulusal bağlam içinde ilerleyen zamanda yeniden yapılmasıdır. *Reversioning* ise, bir ülkede üretilen dizi veya filmlerin, seslendirme veya altyazı eklenerek başka bir ülkede yayımlanmak üzere hazırlanmasıdır. *Reversioning* söz konusu olduğunda, içeriğin yeniden yorumlanması yalnızca sesli veya yazılı çevirideki nüanslarla sınırlıdır (Çelenk, 2018, s. 38).

Stephen Mandiberg, yeniden yapımların bir tür çeviri/tercüme (*translation*) olduğu iddiasındadır (2008, s. 4). Söz konusu çalışmada Mandiberg, Batı’daki çeviri

çalışmaları alanındaki yaklaşımları tasnif ederek üç temel kavramdan söz eder: *fidelity* (aşlına uygunluk, bağılılık, sadakat), *fertility* (üretkenlik, verimlilik, doğurganlık), *localization* (yerelleştirme). *Fidelity* kavramı, orijinal metne birebir sadakati ifade eder. *Fertility* kavramı, orijinal metne birebir sadık herhangi bir çevirinin imkânsızlığı düşüncesinden doğar ve temiz bir dil elde edebilmek için çevirinin tarafı olan her iki dilin özellik ve unsurlarından iyi bir karışım yaparak çeviriyi önerir. *Localization* kavramı ise, çevirinin kaynak veya hedef kültür ile uyumlu hâle getirilmesi anlamına gelir (Mandiberg, 2008, s. 5). Mandiberg, çeviride *localization* yani “yerelleştirme” kavramını, henüz 19. yüzyılın ilk yarısında, metin çevirilerinin niteliği üzerine de söz söylemiş olan düşünür Friedrich Schleiermacher’ın ortaya koyduğu yaklaşım üzerinden açıklar. Schleiermacher’ın henüz sözü edilen erken tarihte, çevirinin *fidelity* veya *fertility* yani esas metne sadakat veya esas metin üzerinden üretkenlik ekseninde değerlendirilemeyeceğine yönelik yaklaşımını ortaya koyar. Buna göre çeviri, “dilsel topluluklar” (*linguistic communities*) arasında gerçekleşen bir etkileşim boyunca gerçekleştirilir. Bu etkileşimli süreçte, *source oriented* / *foreignizing* (kaynak odaklı / yabancılaştırıcı) ya da *target oriented* / *domesticating* (hedef odaklı / yerelleştirici) çevirilerden söz edilebilir. Kaynak odaklı çeviride okuyucu kaynak dil ve kültürün özgün unsurlarını bilmeye ve anlamaya zorlanırken, hedef odaklı çeviride anlamdaki nüansların kaybolması pahasına, hedef dil ve kültürün unsurlarına uygun bir şekilde çeviri yapılır, ki bu da okuyucunun işini kolaylaştırır (Mandiberg, 2008, s. 8-9). Aslında çeviri çalışmalarında *fidelity* / *fertility* ayrımı üzerinden tartışmalar bulunmakla birlikte, Schleiermacher’ın 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya koyduğu gibi, okuyucu gözetilerek, bir başka deyişle hedef kültürün özgün nitelikleri göz önünde bulundurularak çeviriler yapılması üzerine de bir tartışma söz konusudur (Mandiberg, 2008, s. 8).

Görüldüğü gibi, çeviri çalışmaları alanındaki değerlendirmelerde eserin aslına bağılılık veya orijinalin yerel kültürün unsurlarına göre değiştirilmesi üzerine farklı

konumlardan söz etmek mümkündür. Yukarıda sözü edilen çalışmasında Çelenk, Kamilla Elliott’a atıfla, Kültürel Çalışmalar geleneğine yakın isimlerin, uyarlamalarda orijinale sadık olma düzeyiyle ilgilenmediklerini, bu ilgiden toplumsal, estetik ve araçsal hiyerarşilere yol açması nedeniyle uzak durduklarını belirtir (Çelenk, 2018, s. 40; Elliott, 2013, s. 23). Mandiberg’in yaptığı üçlü kavramsal ayırım üzerinden düşünülecek olursa, “aslına uygunluk” veya “üretkenlik” kavramları yerine, “yerelleştirme” kavramı etrafında düşünmek, Kültürel Çalışmalar geleneğinin meseleye yaklaşım biçimini anlamak bakımından verimlidir. Altyazılı ve dubajlı eserlerden, formatın alınarak içeriğin yerel kültürün özelliklerine göre yeniden oluşturulduğu eserlere kadar, uyarlama çalışmaları alanında incelenebilecek tüm yapımlarda, kültürler arasındaki bir etkileşimden söz etmek mümkündür. Her biri değişen ölçü ve şekillerde, mutlaka kaynak kültüre ait unsurları barındırmakla birlikte, hedef kültürün özgünlüklerini dikkate alan unsurlara da sahiptir.

Televizyon Çalışması Olarak Yeniden Yapım Televizyon Dizilerini İncelemek

Bu çalışmada incelenen ve yabancı bir orijinal metnin Türkiye’de yeniden üretilmesiyle ortaya çıkan diziler için, yeniden yapım kavramı uygundur. Yukarıda belirtildiği gibi, yeniden yapım televizyon dizileri uyarlama çalışmaları ve çeviri çalışmaları içinde çokça incelenmektedir. Nitekim, Türkiye’de de bu alanların içinden televizyon dizileri üzerine yapılmış birçok çalışma mevcuttur. Ancak bu çalışmada yeniden yapım televizyon dizileri, televizyon çalışmaları alanında konum alınarak değerlendirilmektedir. Çünkü her ne kadar uyarlama çalışmaları içinde televizyon yeniden yapımları inceleniyor olsa da uyarlama kavramı çok daha geniş ve farklı alanlardan eserlerin çapraz dönüşümlerini kapsamaktadır. Yeniden yapım kategorisi ise uyarlama konusunda çok daha özgün bir biçime işaret etmektedir ve uyarlama

kavramının tür ve biçim yönünden dönüşümlere izin verdiği sınırlar bir yeniden yapımın içerdiği dönüşümlerden çok daha fazlasına işaret etmektedir. Televizyonun belki de en karakteristik türü olan ve tüm tür yapılarını etkileyen diziler içinde yeniden yapım olarak üretilenlerin, uyarlama çalışmaları alanında konumlandırılmaktansa televizyon çalışmaları içinde düşünülmesi uygundur. Çeviribilim açısından düşünüldüğünde ise yeniden yapım televizyon dizilerini bir tür çeviri olarak görmek oldukça zordur. Çünkü yeniden yapım dizinin yerel koşullar içinde üretim süreci, oyuncuların, mekânların ve tüm yapım unsurlarının özgün toplumsal koşullar içinde oluşturulmasını gerektirir. Bir televizyon dizisi bir başka ülkede yeniden yapıldığında çeviri olarak kabul edilemeyecek ölçüde yeni ve özgün türsel, biçimsel ve kültürel çerçeveler ile kurulmaktadır.

Başlangıçta radyodan devralınan dizi türü, sonrasında televizyonun en kendine has türü olarak gelişmiştir. Hatta öyle ki, bir televizyon türü olarak seri dramalar zaman içinde diğer formatları da etkilemiş ve birçok farklı program türü dizilerle benzeşmiştir. Ayşe İnal, televizyonun kendinden önceki temsil ortam ve araçlarıyla benzeşen ve farklılaşan yönlerine dikkat çeker ancak her ne kadar klasik veya modern sanat ve iletişim ortamlarıyla çeşitli yönlerden benzerlikler taşısa da sonuçta televizyonun kendine has bir temsil ortamı olduğunu ortaya koyar. Televizyonun, sınırları kesin şekilde belirlenmesi veya herhangi bir şekilde mutlak olarak sabitlenmesi mümkün olmayan çeşitli program türleriyle karakterize olduğunu belirten İnal, televizyon türleri içinde dramalara ayrı bir önem atfeder. İnal, televizyonun akıp giden anlatı yapısının, geleneksel anlatının başlangıçtaki dengenin sonradan bozulması ve nihayetinde benzer bir denge durumunun yeniden kurulmasına dayanan mantığını zorlayan, bundan farklılaşan bir anlatı yapısı olduğunu belirtir. Bu yönüyle televizyon anlatısı, devam etmeye ve sonlanmamaya dayalıdır (2001, s. 260). Televizyondaki tür kodları ise çeşitli özelliklere göre birtakım programları belirli bir tür adı altında toplamaya dayanmakla

birlikte, sonuçta mutlak değildir. Tür kodları, toplumsal yaşamda ortaya çıkan yeni pratikler ve mücadele alanlarına koşut olarak dönüşebilir (İnal, 2001, s. 268). İnal, seri dramaların mantığının, televizyondaki tüm diğer tür formatlarını da etkilediğini tespit eder. Buna göre, haber türünde programlar da dâhil olmak üzere, tüm televizyon içerikleri belirli ölçü ve şekillerde, “seriyalleşme” eğilimi içindedir (İnal, 2001, s. 271). Tüm bu nedenlerle, televizyonun kendine has bir içerik türü olarak dizi filmlerin, televizyon olgusunu odağa alan bir çalışma alanında konumlandırılması uygundur. Bu çalışmada yapılan karşılaştırmalı metin incelemesi, televizyon çalışmalarının günümüzde bulunduğu durum içinde metin analizlerine duyulan ihtiyaç bakımından da önemlidir.

Kamusal iletişimin bir ortamı ve önemli bir toplumsal olgu olan televizyonun tarihini Mark C. Rogers, Michael Epstein ve Jimmie L. Reeves, üç döneme ayırır:

Televizyonun ilk döneminde (1948-1975), kaba bir reyting kazanma maksadıyla programlar üretiliyordu. Toplumdaki asgari ortak paydanın yakalanması ve toplumun geneli için en az sakıncalı içeriklerin üretilmesi amaçlanıyordu. TV1 denilen bu dönemin önemli bir özelliği, savaş sonrasında oluşan görece refah durumunu montaj ekonomisi aracılığıyla devam ettiren ve oldukça katı bir ekonomik model olan Fordizm ile ilişkili olmasıdır. Bu dönemdeki televizyonun en önemli işlevlerinden biri, tüketim ekonomisini teşvik etmesiydi. Buna ek olarak Amerikan çekirdek aile söylemini kurarak onu doğallaştırmak, Soğuk Savaş paranoyasının devamlılığını sağlamak, liberal çoğulculuğu sürdürmek, radikal düşünce ve hareketleri şeytanlaştırmak gibi işlevler üstlenmiştir (Rogers, Epstein & Reeves, 2002, s. 43).

Televizyonun ikinci döneminde (1975-1995), 1970’lerde ortaya çıkmış olan ve aşırı tüketime dayanan post-Fordist ekonomi modeline uygun şekilde işleyen bir televizyon söz konusudur. Post-Fordist ekonomi düzeninin bir ifadesi hâline gelen

televizyon, tüketimi önceleyen değerlerin desteklenmesi ve bölünmüş tüketici gruplarına hitap eden çok sayıda ekonomik pazarın doğallaştırılmasına katkıda bulunmuştur. Bu dönemin televizyonu, popülerlik kavramını, kaliteli demografiye erişmek bakımından dönüştürmüştür. Kaliteli demografi, reklamcılar tarafından daha çok önemsenen nüfus kesimlerini ifade etmektedir. TV2 olarak adlandırılan bu dönemde, işte böylesi bir “kaliteli izleyiciyi” yakalamaya yönelik içerikler üretilmeye başlanmıştır (Rogers, Epstein & Reeves, 2002, s. 44).

Yazarlara göre TV3 de denilen ve 1995’ten sonraki dönemde ise merkezdeki olgu, marka pazarlamasıdır. Güçlü marka kimlikleri oluşturma meselesi, bu dönemin en önemli özelliğidir. Tarihsel olarak marka yönetiminin çok önemli bir mesele hâline gelmesiyle birlikte, önceki dönemlerde yalnızca ticari organizasyonlar markalaşma stratejileri kurarken, artık ticari olmayan kuruluşlar da (yardım kuruluşları, kamu kuruluşları, spor dernekleri ve hatta kentler bile) markalaşma yoluna gitmektedir. Nasıl ki TV1 dönemi kitlesel pazarlama, TV2 dönemi niş pazarlama çabaları ile karakterize olmuşsa, TV3 dönemi de marka pazarlaması çağı olarak görülmelidir (Rogers, Epstein & Reeves, 2002, s. 48).

Söz konusu dönemleştirme, endüstri ilişkilerindeki birtakım dönüşümlerin kültürel alandaki yansımaları esas alınarak televizyon tarihi hakkında yapılan bir tasniftir. Ancak elbette toplumsal üretimin yansımaları ile ilgili meselelerin yanında, birçok farklı sosyokültürel ve politik dönüşümler de olmuştur. Televizyon üzerine yapılan çalışmaların ve özgün bir araştırma alanı olarak televizyon çalışmalarının tarihi de birçok farklı etkene göre dönüşerek gelişmiştir. Bu noktada, tarihsel olarak televizyon çalışmalarının gelişmesinde temel oluşturan çeşitli alanlarda yapılan çalışmalara ve ardından televizyon çalışmalarının özgün bir akademik alan olarak ortaya çıkışına değinmekte yarar vardır. Böylece, yeniden yapım diziler üzerine yapılması

planlanan araştırmanın da neden televizyon çalışmalarının bir parçası olarak görüleceği ve bu bağlamda öneminin ne olacağına dair söz söylemek mümkün olacaktır.

Medyada 21. yüzyılda yaşanan büyük dönüşümlerin ardından, toplumların medya deneyimi de tarihsel değişikliklere uğramıştır. Medya endüstrisinin, dağıtımın, izleyici deneyiminin ve gerek niceliksel gerekse niteliksel olarak metinlerin önceki dönemlere göre yaşadığı dönüşümler birçok açıdan tartışılmaktadır. Medyadaki ekonomik ve kültürel yöndeşmenin gündelik yaşamdaki somut yansıması olarak teknolojik dönüşümler ile medya kullanımlarındaki yeni ve karmaşık yapıya bakılarak, geleneksel medya ortamının karşısında bir “yeni medya” ortamından söz edilir. Bu medya ortamında yapılan hemen tüm çalışmalarda ise *yeni medya* ekseninde tartışmalar yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmada ise yeniden yapım diziler, televizyon kanalları veya dijital platformlar için üretilmiş olması veya hangi ortamda ne şekilde yayımlandıkları ya da alımlandıkları fark etmeksizin, televizyon çalışmaları içinde değerlendirilebilir bir nesne olarak görülmektedir. BBC ve Netflix yapımı *Cunk on Earth* (Brooker, vd., 2022) adlı *mockumentary* (komedi varyete/alay belgeseli veya sahte belgesel) programın ilk bölümünde mağara resimlerini gösteren sunucu/oyuncu Diane Morgan bu resimler için, “Bir mağara adamı için bu, *Hızlı ve Öfkeli 7*’nin yaşattığı heyecana eş değerdii” şeklinde mizahi bir değerlendirme yapar. Tıpkı filmde olduğu gibi, radyo ve televizyon söz konusu olduğunda da ortamın toplumsal kullanımı yaygınlaşmaya başladığında, bunun toplum için çok önemli bir dönüşüm anlamına geldiğini tahmin etmek güç değildir. Eski kuşak büyüklerimden dinlediğim bir anıda, geçmişte Anadolu köylerinden birinde yaşayan bir ailenin hanesine ilk defa giren radyonun ilk dinlemeden sonra kapatılması talimatına cevaben radyoyu kapatamayan kişilerin, üzerine birkaç yorgan örterek susturmaya çalıştıkları anlatılırdı. Yine bir zamanlar şehrin çeperinde haneye ilk defa giren televizyon seyredilmeye başladığında, ev halkından birinin ekranda görülen çocuklara bakarak: “Çocuklar bunun içine nereden

girmişler?” sorusunu sorduğunu defalarca, üstelik eğitimsizlik veya aracın büyük etkisi bağlamında değil, yalnızca yaşamdaki bir yenilik karşısında yaşanan acemiliği aktaran mizahi bir anı olarak dinlemişimdir. Aynı şekilde, daha sonrasında bu araçların yaşamı ne kadar kolaylaştırdığına, olumlu katkıları ve bilgilenme imkânları sağladıklarına yönelik görüşleri sık sık duymuşumdur. Hepimiz yaşamımıza giren birtakım yenilikler karşısında yaşanan acemilik dönemleriyle ilgili birçok hikâye dinlemişizdir. Bunlar, araçların gücü veya toplumsal öznenin güçsüzlüğü bağlamında değerlendirilmek zorunda değildir, zira yalnızca medya değil, herhangi bir teknolojik alet söz konusu olduğunda da bugün mizah vesilesi olarak kullanılan birçok hayret ve acemilik anısı duymuşuzdur. Burada maksat, elbette medyayı herhangi bir teknolojik alet ile denk tutmak değildir. Radyo ve televizyon basitçe birer teknoloji değil, geniş anlamıyla, geniş toplumsal bağlamlar içinde konumlanan, ekonomik ve kültürel süreçler boyunca gelişen ve işleyen alanlardır. Tüm bunlar yalnızca, her ortamın yaşamımıza girdiği dönemlerde kendi özgün bağlamı içinde bazı yenilikler, üstelik öncekilerden daha etkileyici olduğunu iddia etmenin güç olduğu yenilikler getirdiğini ifade etmek için yazılmaktadır. Günümüzde yaşanan devasa dönüşümün karmaşık endüstriyel ilişkiler veya karmaşık toplum yapısı içinde, üstelik geçmişe kıyasla daha çok yönlü bir medya ortamı içinde gerçekleştiği söylenebilir, ancak yeniliğin toplumdaki aşinalık düzeylerini yerle bir eden niteliği söz konusu olduğunda yeni medya ortamının öncekilerden daha düşük bir aşinalık dönemine denk geldiğini söylemek güçtür. Buna rağmen, günümüzde yapım şirketleri tarafından üretilen görsel-işitsel metinlerin sayısında geçmişe kıyasla büyük bir artış olduğuna itiraz etmek de zordur. Jonathan Gray ve Amanda Lotz, *Television Studies* (2019) başlıklı kitaplarında, tüm bu dönüşümlerin gerçekleştiği ve bilhassa program içeriklerinin nicelik olarak geçmişe kıyasla çok daha artmış olduğu dönemde televizyon çalışmaları özelinde bir değerlendirme yaparlar. Bu çalışmada, Gray ve Lotz’un tanımladıkları gibi, medya çalışmalarının bir alt alanı olarak *televizyon*

çalışmaları esas alınmaktadır. Hangi ortam ve araç için üretildiği, hangi ortam/ortamlarda yayımlandığı ve kimler tarafından hangi sosyal ve fiziksel bağlam içinde okunduğu fark etmeksizin, diziler ve yeniden yapım dizileri bir tür televizyon programı olarak ele alma ilkesi benimsenmektedir. Bu yönüyle, medya alanındaki tüm yöndeşme unsurları ve farklılaşan medya kullanım pratikleriyle birlikte oluşan yeni ortamın, televizyon için yukarıda sözü edilen üçüncü evrenin ardından gelen dördüncü bir evre olarak düşünülmesi mümkündür.

Gray ve Lotz, çalışmalarının “Giriş: Hâlâ Televizyon Çalışmaları mı?” (Introduction: Still Television Studies?) başlıklı bölümünde, televizyonun 2000’li yılların başından bu yana metinler, izleyiciler, teknoloji ve ekonomi yönünden büyük değişiklikler yaşadığını kabul ederler. Ancak, 21. yüzyılın hemen başlangıcında televizyonun büyük bir coşkuyla ilan edilen ölümünün gerçekleşmediğinin açık olduğunu belirtirler. Yazarlar, yaşanan büyük dönüşümlerin, “geçmişin yerini alan acil bir gelecek olmayabileceğini” ve “ancak televizyonun kapsadığı uygulama ve teknoloji yelpazesinin genişlemesi olabileceğini” ifade ederler. Bu doğrultuda, artık “internet dağıtımli televizyon” da yaşamımıza girmiştir. Bu dönemde televizyon endüstrisinin ve dağıtım ağlarının dönüştüğünü, ancak geçmişin tamamen değişmediğini, yalnızca televizyonun toplumsal olarak kapsadığı teknolojileri ve pratikleri genişlettiğini söylerler (Gray & Lotz, 2019, s. 1-27). Çelenk de “televizyonun sonunu ilan eden çalışmalarda bile esas olarak vurgulanan televizyonun izlenmesiyle ilgili bir son değil, konvansiyonel izleme biçimlerinin, konvansiyonel izleyiciliğin ve oturma odalarının ortasındaki merkezi konumunu yitirmiş bir aracın sonu” olduğunu belirtir. Ardından bunun, “hemen her dijital yüzeyin de televizyona dönüşmesiyle başlayan bir son” olduğunu ekler (Çelenk, 2014, s. 197).

Televizyon, medyadaki genel dönüşüme koşut olarak birçok değişiklik geçirmiş, geçmişteki temel özellikleri dönüşmüş ve değişmiş bir olgu olarak görülmektedir. Televizyon, bir zamanlar Erol Mutlu'nun belirttiği gibi, hanemizin içinde, mahrem alanımızda, baş köşeyi tutmuş (1991, s. 10) ve Çelenk'in dikkat çektiği gibi, "aileyi ve ulusu bir arada tutan bir kamp ateşi"ne (2014) benzetilebilecek bir olguydu. Şimdiki medya ortamında ise, çok daha karmaşık şekilde, birçok farklı cihaz üzerinden deneyimlenen, yayın ve eş zamanlı izleme baskısı altında bulunmayan bir olgu hâline gelmiştir. Mutlu'nun belirttiği gibi, geçmişte televizyon, "asgari düzeyde kabul edilebilir program" formülü ışığında türlerini yarattı (1991, s. 56). Ancak günümüzde toplumun mümkün olan en geniş kesimine, mümkün olan asgari ortak noktaları çerçevesinde üretim yapmaktan ziyade bunun tam tersine, çok daha özel izleyici gruplarına yönelik, parçalı izleyici deneyimine hitap eden programlar üretilmektedir. Bu çalışmada televizyon belirli bir araçtan ziyade dijitalleşme ile birlikte yaşanan dönüşümler sonucunda kapsamı genişleyen bir toplumsal olgu olarak görülmekte ve yeniden yapım diziler üzerine çalışmanın, medya çalışmalarının bir alt alanı olarak televizyon çalışmaları kapsamında görülebileceği düşünülmektedir.

Gray ve Lotz, 1990'lı yılların sonundan itibaren televizyon çalışmalarının, kendine has bir entelektüel yaklaşım ve tutarlılık içinde, medya çalışmalarının meşru bir alt alanı hâline geldiğini tespit eder (2019, s. 23). Yazarlar, televizyon çalışmalarının 1990'lı yılların sonuna doğru meşru bir alan olarak kuramsallaşmasından önce televizyon üzerine yapılan çeşitli çalışmaları, üç farklı entelektüel gelenek içinde tasnif etmenin ve bunları televizyon çalışmalarının soyağacı olarak görmenin mümkün olduğunu düşünür. Bu gelenekler: sosyal bilimler yaklaşımı, beşerî bilimler yaklaşımı ve kültürel çalışmalar yaklaşımıdır. Buna göre sosyal bilimler yaklaşımı, sosyoloji ve psikoloji alanları ile yeni gelişen iletişim bölümlerinde yapılan empirik araştırma geleneğine (Lasswell, Lazarsfeld ve Gerbner'in çalışmaları, Glasgow Üniversitesi

Medya Projesi gibi) işaret eder. Beşerî bilimler yaklaşımı, edebiyat eleştirisi, film çalışmaları ve dilbilim gibi alanların bakış açısıyla yapılan değerlendirmeleri (Marshall McLuhan'ın çalışmaları, film çalışmaları alanında gelişen *screen theory*/ekran teorisi, retorik çalışmaları ve eleştiricilik geleneğini) kapsar. Kültürel çalışmalar yaklaşımı ise 1964 yılında Richard Hoggart tarafından Birmingham Üniversitesi bünyesinde Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi ile birlikte kurumsallaşan ancak bu Merkez'in kuruluşundan evvel birinci kuşak kültürel çalışmacıların yazdıklarını da kapsayan çalışmaları içine alır (Gray & Lotz, 2019, s. 7-18).

Gray ve Lotz, ayrı bir alt alan olarak televizyon çalışmalarının ortaya çıktığını belirttikleri 1990'lı yıllarda, bu alanın temelinde yer alan geçmiş çalışmaları da yapan bazı önemli isimlerin, alanı tanımladıklarını belirtirler. Horace Newcomb'un, *Television: The Critical View*'in 1994'teki sayısına yazdığı ön sözde “televizyon çalışmalarının artık birçok üniversitede yerleşmiş bir çalışma alanı olduğunu” belirttiğine dikkat çekerler. Aynı şekilde Charlotte Brunsdon'ın da 1996 yılında, 1970'li yıllarda olmadığı ölçüde artık bir televizyon çalışmaları alanından söz edilebileceğine dair beyanına değinen yazarlar, bu beyanları, daha evvel özellikle ABD'de hâkim olan metinsel televizyon eleştirilerinden farklı şekilde, bütünlüklü şekilde televizyon olgusunu inceleyen bir alt alanın varlığının çağırılması olarak görürler. 1990'lı yılların sonlarında Michele Hilmes, Lynn Spigel, William Boddy, Chris Anderson, Julie D'Acci, Michael Curtin, David Morley, Charlotte Brunsdon, David Buckingham, Ann Gray ve Justin Lewis gibi birçok akademisyenin televizyonu programlama çıktılarının ötesine geçecek şekilde ele aldıklarına dikkat çeken Gray ve Lotz, artık metinsel analizin de endüstriyel ve kültürel bağlamların incelenmesiyle yapıldığını belirtirler. 1990'lı yılların ikinci yarısında ABD'de Wisconsin-Madison Üniversitesi, Texas Üniversitesi, Indiana Üniversitesi ve Northwestern Üniversitesi'nde; Birleşik Krallık'ta ise Birmingham Üniversitesi, Goldsmiths' College, Westminster Üniversitesi ve Sussex

Üniversitesi'nde, açıkça “televizyon” üzerine eğitim veren bölümlerin kurulduğunu belirten yazarlar, yine de bu alanda yapılan çalışmaların disiplinler sınırlarının gevşek yapıldığını ve farklı alanlardan katkılarla sürdürüldüğünü de belirtirler (Gray & Lotz, 2019, s. 18-23).

Gray ve Lotz'a göre televizyon, metinler (programlar), izleyiciler ve endüstriler yönünden bütünlüklü incelenmelidir. Yazarlar, tekil araştırmaların bu boyutlardan yalnızca birine odaklanabileceğini, ancak televizyon çalışmalarının artık bu araştırma nesnesi alanlarından en az ikisini dikkate alan bir iç görüyle çalışması ve bu alanların birbirleriyle iç içe geçmiş yapısının göz ardı edilmemesi gerektiğini belirtirler. Bu iç içe geçme durumu nedeniyle, televizyonun kurumlar, metinler ve izleyiciler şeklinde tasnif edilen üç boyutunun kendi aralarında ve tümünün toplumsal süreçler ile olan karmaşık ilişkilerini dikkate almak anlamına gelen bağlamların incelenmesinin de çok önemli olduğuna dikkat çekerler (Gray & Lotz, 2019, s. 25-27).

Bu çalışmada yapılan inceleme, esasen metinlerin karşılaştırmalı analizine dayanmaktadır. Ancak, Gray ve Lotz'un televizyon çalışmaları için asgari koşul olarak ortaya koydukları şekilde, izleyici ve endüstriyel işleyişe dair bir iç görüyle çalışılmakta, ayrıca yeniden yapım televizyon dizilerindeki kültürel yeniden haritalandırma incelenirken, dönüşümler *tür*, *politika* ve *kültür* eksenleri üzerinden değerlendirilmektedir.

Bu üçlü ayırmadaki tür kategorisi, esasen analiz nesnesi olarak metinler ele alınmasına rağmen, Gray ve Lotz'un da belirttiği gibi doğası gereği bağlamsaldır. Bu nedenle metinler üzerinde türsel özellikleri de dikkate alan her çalışma, mutlaka içerikleri belirli bir bağlamın içinden incelemek zorundadır (Gray & Lotz, 2019, s. 133). Bu çalışma da esasen bir metin incelemesidir ancak öncelikle türdeki kaymalara odaklanarak bunun üzerinden daha üst soyutlama düzeyindeki bağlamlara doğru

genişlemektedir. Tür politik boyuta, politik farklılaşmalar da kültürel dönüşüme temel oluşturan unsurların bütünü olarak görülmektedir.

Bu tezin bir diğer önemli yanı ise, Gray ve Lotz'un da tespit ettikleri gibi, 21. yüzyılda televizyon metinleri üzerine kapsamlı ve ideolojik analizin, televizyon üzerine incelemeler yapan geçmişteki gelenekler içinde yapılanlara kıyasla, görece azalmış olmasıdır. Yazarlar bunun nedeni olarak, 21. yüzyılda yaşanan gelişmelerle birlikte yaygın şekilde “yeni medya ortamı” olarak anılan, gerek içeriklerin üretimi ve dağıtımı, gerekse birçok dijital platform üzerinden, çoklu ortam ve cihaz kullanımı ile karakterize olan ortamda kaçınılmaz olarak metinlerin sayısında büyük bir artış olmasını gösterirler. Çünkü bu artışla birlikte, artık hem tek bir programın geniş kalabalıklarca takip edilmediği bir izleme ortamı gelişmiş, hem de araştırmacılar için kataloglar ve menüler gibi daha yeni inceleme alanları ortaya çıkmıştır. Yazarlar, televizyon çalışmaları içinde metinlerin hem çok önemli olduklarının yeniden hatırlanması, hem de geçmiş dönemlerde zannedildikleri kadar önemli (güçlü etkili) olmadıklarını bilmenin bizi rahatsız etmemesi gerektiğini vurgularlar (Gray & Lotz, 2019, s. 59-62). Bu çalışmada da günümüz televizyon ortamında sayıları giderek artan yeniden yapımlar üzerine bir metin incelemesi yapılmaktadır. Bu inceleme, 1. Bölüm’de kurulan kültürel perspektif üzerinden geliştirilmektedir.

Türkiye’de Televizyon Konusunda Yapılmış Temel Çalışmalar

Televizyon çalışmaları, televizyonu özgün bir toplumsal olgu olarak ele almak, kendi özgün nitelikleri ve bütünlüğü içinde değerlendirmek istemektedir. Türkiye’de de televizyonu bu özgünlüğü içinde ele almış bazı temel değerlendirmeler ve araştırmalar vardır.

Bülent Çaplı, *Televizyon ve Siyasal Sistem* başlıklı kitabında, dört Avrupa ülkesindeki televizyon yayıncılığının siyasal sistemle olan ilişkileri çerçevesinde bir politika incelemesi yapmaktadır (2001, s. 8). İngiltere, Almanya, Fransa ve İtalya'daki televizyon yayıncılığını, gerek kamu hizmeti yayıncısı kuruluşlar, gerekse özel girişim elindeki yayıncı kuruluşlar yönünden değerlendiren Çaplı, bu ülkelerde yayıncılığa yönelik kamu politikasını, siyasal düzenle ve politik geleneklerle ilişkili olarak değerlendirmektedir (2001). Söz konusu çalışma siyasal sistem ve televizyon yayıncılığı ekseninde politika çözümlemeleri içerdiği için, bu tezin konusuyla doğrudan ilişkisiz bir çalışmadır. Yine de ülkemizde televizyonu merkeze alarak değerlendirme yapan önemli çalışmalardan biridir.

Televizyon hakkında Türkiye'de yazılmış öncü bir kitap, Mutlu'nun *Televizyonu Anlamak* (1991) başlıklı çalışmasıdır. Bu kitapta Mutlu, televizyonu hanemizin ve "ailemizin bir üyesi", "içimizden biri" olarak anar. Hane içinde ailemizle birlikte vakit geçirdiğimiz "mahrem" alanımızda, baş köşede yerini almış olan (s. 10) ve toplumsallığımızı dolayımlayan bu aracı, anlamamız gerektiğini düşünür (s. 12). Televizyonla ilgili birçok yaklaşım ve çalışmalar bulunmasına karşın, televizyonun bir bütün ve kendine has bir olgu olarak anlaşılması gerektiğini düşünen Mutlu, televizyonu anlamak için "ekranda yaratılan dünyadan yola çıkmanın makul olacağını" belirtir. Televizyonun kendine has kurmacalarını anlamamanın önemine değinen Mutlu, bu anlatıları anlamak için ise edebiyat ve sinema alanından devralınan "tür" kavramı üzerinden ilerlemenin iyi bir tercih olacağını düşünür, zira televizyon anlatıları kendine has türsel saymacalarla kurulmaktadır (Mutlu, 1991, s. 26). Bu çalışma da yeniden yapım suç dizilerini, öncelikle Mutlu'nun işaret ettiği bu bağlam içinde değerlendirmektedir.

Söz konusu çalışmada Mutlu, televizyon programlarının türsel özelliklerinin ortaya çıkması sürecindeki çeşitli etkenlere değinir: bunlar yalnızca televizyonun kurmaca anlatılarının türsel özelliklerini belirleyen etkenler değil, aynı zamanda televizyonun içinde işlediği toplumsal süreçlerdir. Buna göre, televizyon anlatılarının kendine has türsel özelliklerinin şekillenmesinde, kendinden önceki araçlardan devrıldığı ve onlarla süreklilik arz eden unsurlar kadar, onlardan farklılaşan, kendine has unsurlar da etkindir (Mutlu, 1991, s. 35-48). Televizyonun, diğer araçlarla arasındaki ortak noktalar ve farklılıklar üzerinden şekillenen, yine kendine has olanakları ve sınırlılıkları vardır (Mutlu, 1991, s. 48-54). Tüm bunlara ek olarak, televizyon anlatılarının türsel özelliklerinin şekillenmesinde aynı zamanda sosyo-ekonomik etkenler de vardır. Bunlar, yayıncılığın piyasayla ve ayrıca kamu otoritesiyle ilişkileri bakımından farklılıklar gösterebilmektedir (Mutlu, 1991, s. 54-71).

Mutlu, söz konusu çalışmasında dizi ve seriyallere ayrı bir yer vermiş ve bu türlerin televizyonun kurmaca dünyasının başat unsuru olduğunu belirtmiştir (1991, s. 201). Ayrıca, 1970’li yıllardan itibaren dizi ve seriyaller arasındaki türsel ayrımın yavaş yavaş silikleşmeye başladığını belirten Mutlu (s. 198), her iki türün de zayıf yönlerin bertaraf eden, güçlü yönlerini ise birleştiren yeni bir tür olarak, dizi-seriyallerden söz etmenin mümkün hâle geldiğini vurgular (1991, s. 200). Bu araştırmada, yeniden yapım televizyon dramaları için, yaygın şekilde kullanılan “dizi” tabiri esas alınmıştır.

Ayşe İnal’ın “Televizyon, Tür ve Temsil” (2001) başlıklı makalesi de Türkiye’de kendine has bir ortam ve temsil alanı olarak televizyon hakkında yazılmış önemli metinlerden biridir. Televizyonun, kendinden önceki temsil ortam ve araçlarıyla benzeşen ve farklılaşan yönlerini dikkate alan İnal, her ne kadar klasik veya modern sanat ve iletişim ortamlarıyla çeşitli yönlerden benzerlikler taşısa da, sonuçta televizyonun kendine has bir temsil ortamı olduğunu ortaya koyar. Televizyonun,

sınırları kesin şekilde belirlenmesi veya herhangi bir şekilde mutlak olarak sabitlenmesi mümkün olmayan çeşitli program türleriyle karakterize olduğunu belirten İnal, televizyon türleri içinde dramalara ayrı bir önem atfeder. İnal, televizyonun akıp giden anlatı yapısının, geleneksel anlatı yapısının başlangıçtaki dengenin sonradan bozulması ve nihayetinde benzer bir denge durumunun yeniden kurulmasına dayanan mantığını zorlayan, bundan farklılaşan bir anlatı yapısı olduğunu belirtir. Bu yönüyle televizyon anlatısı, devam etmeye ve sonlanmamaya dayalı bir anlatıdır (İnal, 2001, s. 260). Televizyondaki tür kodları, çeşitli özelliklere göre birtakım programları belirli bir tür adı altında toplamaya dayansa da mutlak değildir ve toplumsal yaşamda ortaya çıkan yeni pratikler ve mücadele alanlarına koşut olarak dönüşebilir (İnal, 2001, s. 268). İnal, televizyonun *seri*, *serial* ve *süren serial* şeklindeki, çeşitli yönlerden süregiden anlatılarının mantığının, televizyondaki diğer tüm tür formatlarını da etkilediğini tespit eder. Buna göre, haber türünde programlar da dâhil olmak üzere, tüm televizyon içerikleri belirli ölçü ve şekillerde, *seriyalleşme* eğilimi içindedir (İnal, 2001, s. 271).

Televizyon konusunda Türkiye’de yapılmış önemli çalışmalardan biri de Sevilay Çelenk’in *Televizyon Temsil Kültür* (2005) başlıklı kitabıdır. Bu kitapta Çelenk, Türkiye’deki televizyon yayıncılığına, “içerik yapılaşması” yönünden yaklaşır. Bu içerik yapılaşmasının, bütün bir toplumsal üretim mekanizması içinde gelişen, karmaşık toplumsal üretim pratikleriyle ilişki içinde gelişen bir süreç olduğunu düşünür (Çelenk, 2005, s. 19). Bu kapsamda, Türkiye’deki televizyon yayıncılığının özgün karakterine dair söz söyleyebilmek için Çelenk, televizyon kanallarının, Türkiye’de özel televizyon yayıncılığının fiilen başladığı 1990 yılından itibaren 12 yıl için, yayın akışlarını incelemiştir. TRT ile birlikte, toplam 15 yayıncı kuruluşun yayın akışlarını, her yayın döneminin ilk Pazartesi gününden itibaren bir haftalık bölümünün yayın akışlarını örneklem olarak almıştır. Çalışmasında günün her saatini dikkate alan Çelenk, ana haber bültenlerinin bitişinden itibaren, gece saat 02:00’ye kadar olan yayınlara ayrıca önem

atfetmiştir (2005, s. 22-23). Çelenk, söz konusu dönemin, 1980 yılından itibaren Türkiye’de gerçekleşen neoliberal ekonomi politikalarının etkisiyle toplumsal dönüşümlerin yaşandığı bir dönem olduğu vurgusunu temele yerleştirir. Bu bağlamda, 1990 sonrası ortaya çıkan özel televizyon kanallarının yayın akışlarını ve aynı dönemde kamu hizmeti yayıncısı TRT’nin yayın akışını da dönemin sosyoekonomik ve sosyokültürel dinamiklerini gözeterek değerlendirmiştir.

TRT’nin yayın politikası, kurulduğu günden itibaren Türk modernleşmesine koşut bir kültürel yaklaşım temelinde gelişmiştir. Çelenk, 1990’lı yıllarda da TRT’nin aynı şekilde, sanayileşme, kalkınma, halkı eğitme, devletin ve milletin bütünlüğü gibi Cumhuriyet idaresinin başından beri benimsenen ideallere koşut bir yayın akışıyla devam ettiğini belirtir (2005, s. 137). Yazar, 1990’lı yıllardan itibaren başlayan ticari yayıncılığın, dönemin ve neoliberal düzenin ortaya çıkardığı ekonomik ve kültürel dönüşümlerle ilişkili olarak şekillendiğini ortaya koymakla birlikte, o yıllarda yeni ortaya çıkan özel yayıncılık ortamının özgün “kaotik” tarzını, bir tür “baskı altında tutulmanın geri dönüşü” olarak da görür (2005, s. 154-155). Çelenk, özel televizyon yayıncılığının neoliberal ekonomi politikaları doğrultusunda, kültürel bir etkinlik olmanın yanında ticari bir temel üzerinde başlatıldığını elbette kabul eder. TRT’den farklı olarak, özel yayın kuruluşlarının yayın akışlarının, muhatabı olan izleyicilere dolaylı bir dille de olsa onları tüketici/müşteri olarak konumlandırmak suretiyle seslendiğini tespit eder (Çelenk, 2005, s. 189). Çelenk’in bu çalışması da, televizyonların yayın planlamasını inceleyen ve gerek kamu hizmeti yayıncısı gerekse özel yayıncı kuruluşların, içinde bulundukları toplumsal, ekonomik, kültürel ve politik koşullar altında karmaşık süreçlerle içerik planlamalarını oluşturduklarını değerlendiren önemli bir çalışmadır.

Yine Çelenk, “Kamp Ateşi Sönüyor mu? Televizyonu Yeniden Anlamak” (2014) başlıklı yazısında, John Ellis ve Elihu Katz’a da atıfla televizyonu, bir zamanlar aileyi ve aynı zamanda ulusu “bir kamp ateşinin etrafındaymışçasına birbirine yaklaştıran bir izleme biçiminin ve televizyonun belirli bir döneminin sonuna geldiğini” tespit eder. Artık seçenekler çok fazla çeşitlenmiş, birçok farklı ekran üzerinden programlar takip edilebilir hâle gelmiş, aile ile birlikte kolektif bir izleme deneyiminin yerini ise daha bireysel bir izleme deneyimi almıştır (Çelenk, 2014, s. 203). Televizyon, kendisinden önceki ev yaşamının sıkıcılığını dönüştüren, aile ortamında hep birlikte deneyimlenen bir hazzı getiren cihaz olmuştur. Ancak bu aile paylaşımının artık sonu gelmiştir (s. 205). Televizyon, öncelikle aynı evin içinde farklı farklı odalarda birden fazla sayıda yer almaya başlamıştır. Sonrasında bilgisayar ve internet teknolojilerinin yaygınlaşmasıyla birlikte, sosyal medya yaşamımıza girmiştir ve televizyonun biricikliği ortadan kalkmıştır. Ayrıca, televizyon içerikleri de çok çeşitli ortam ve araçlar üzerinden, üstelik eş zamanlı olması zorunlu olmaksızın istenilen bir zamanda, hatta bütünlüklü olması gerekmeksizin yalnızca sosyal medya üzerinden paylaşılan belirli kesitleriyle takip edilebilen metinler hâline gelmiştir (s. 207-209). Televizyon, daha evvel hem aile kurumunu hem de ulusal birlikteliği kurmaya ve yeniden üretmeye yönelik ideolojik bir işlev görürdü. Buna bağlı olarak, aidiyet ilişkilerinin bu iki düzey içinden sürdürülmesini sağlamak amacıyla “ortak değerler dünyasının korunması gerekliliğinden beslenen bir muhafazakârlığın” da alanıydı. Artık “yeni medyayla çevrelenmiş” olan ve bireysel deneyimler üzerinden yürüyen televizyonun, eskisi kadar aile ve ulus inşasına yönelik anlamlar üretmesi veya muhafazakâr olması gerekmemektedir. Yine de televizyonun, muhafazakârlıktan tamamen sıyrılmasını beklemek hatadır, çünkü muhafazakârlık yalnızca aile ve ulus fikirleri etrafında ideolojik işlevleri sunan bir yaklaşım değildir, “aynı zamanda sınıf ve

kimlik mücadeleleri, çok çeşitli özgürlükler gibi birçok alanı baskılamaya yönelik bir değerler sistemi”dir (Çelenk, 2014, s. 210-215).

Çelenk söz konusu makalede, “televizyonun sonunu ilan eden çalışmalarda bile esas olarak vurgulananın televizyonun izlenmesiyle ilgili bir son değil, konvansiyonel izleme biçimlerinin, konvansiyonel izleyiciliğin ve oturma odalarının ortasındaki merkezi konumunu yitirmiş bir aracın sonu” olduğunu belirtir. Ardından bunun, “hemen her dijital yüzeyin de televizyona dönüşmesiyle başlayan bir son” olduğunu ekler (2014, s.197). Bu çalışmada dikkat çeken, yazarın, dijital ortamların ve birçok farklı ekranın var olduğu çok katmanlı medya ortamında dahi televizyonun bir cihaz olarak da ortadan kalkmadığına, ancak deneyimlerinin çok parçalı ve çeşitli şekillerde, bireysel deneyimler ağırlıklı olmak üzere sürdürüldüğüne yönelik tespitleridir. Bunların tamamı doğrudur, televizyonun gerek içerik yönünden gerekse izleme ortam, bağlam ve deneyimlerinin çeşitliliği yönünden eskisi gibi olmadığı görülmektedir. Aile ve ulus bağlarının güçlü şekilde kurulması veya berkitilmesi işlevinin eskisi kadar güçlü olmadığı tartışmalı olsa da eskisi kadar doğrudan olmadığı söylenebilir. Ancak burada yazar, aileyi ve sembolik olarak ulusu “bir kamp ateşi etrafında” birleştirme işlevinin zayıflaması bakımından dönüşen televizyonu değerlendirirken, bunu bir araç olarak, bir zamanlar “hane içinin kral nesnesi” (Nezir, 2019, s. 1) diye anılabileceği muhakkak olan bir aygıt olarak değerlendirmektedir. Bu yönden düşünüldüğünde, “hemen her dijital yüzeyin de televizyona dönüşmesi” durumu doğru görünmektedir. Birçok evde hâlâ “eşyaların kendisine göre konumlandırıldığı” (Nezir, 2019, s. 1) bir kral nesne olarak televizyonun varlığı devam etmektedir. Ancak, televizyonu bir araç ve aygıt olarak değil, tüm dönüşüm, yenilik ve değişimlere ve farklı araç ve ortamlarla bir arada, çok katmanlı ve karmaşık deneyimlenme biçimlerine rağmen devam eden bir olgu olarak görmek de makul olacaktır.

Türkiye’de yapılmış bir diğer önemli çalışma, Sevgi Can Yağcı’nın *Beyaz Camın Yerlileri* (2011) başlıklı derlemesidir. Bu derleme, “toplumsal gündemimizin başlıca aktörlerinden birine dönüşen ‘yerli diziler’ üzerine” yazılmış makalelerden oluşmaktadır (Yağcı, 2011, s. 9). Söz konusu derlemede ilk yazı yine Sevgi Can Yağcı’nın *Yerli Dizi Serüveninde 37. Sezon* başlıklı makalesidir. Bu makalede Yağcı, Türkiye’de “dizi endüstrisinin gelişimini tarihsel bir perspektifle” ele alır (2011, s. 15). Yazar, Türkiye’de yerli televizyon dizilerinin ilk örneklerinin, kamu hizmeti yayıncısı TRT tarafından dizi formunda üretilen edebiyat uyarlaması televizyon dizileri olduğunu ve bunların belirli bir kamu hizmeti bilinç ve kaygısı ile üretildiğini ortaya koyar (Yağcı, 2011, s. 18-19). 1980’li yıllarda ise ülkenin dönüşen ekonomi politikaları doğrultusunda, TRT’de dış kaynaklara yaptırılan yerli dizilerin yayımlanmaya başladığını belirtir (Yağcı, 2011, s. 23). 1990’lı yıllarda ise, özel yayıncı kuruluşların ortaya çıkması ile birlikte artan rekabet ortamında yerli dizilerin sayısının da arttığını belirten Yağcı (2011, s. 28), 1990’lı yılların ortalarından itibaren dizilerin büyük bir sektöre dönüştüğüne dikkat çeker (2011, s. 32). 2000’li yıllarda ise, tıpkı 1970’lerde TRT’de yapılan edebiyat uyarlamaları gibi, özel kanallarda da birçok edebiyat uyarlaması yerli dizinin yayımlandığını belirtir (2011, s. 35). Bu çalışmada Yağcı, tıpkı Ayşe İnal’ın (2001, s. 271) tespit ettiği gibi, televizyonda yayımlanan diğer program türlerinin de televizyon dramalarından etkilendiklerine dikkat çeker (2011, s. 45). Görüldüğü gibi diziler, geçmişten beri televizyonda yayımlanan en önemli program türlerindendir.

Sevgi Can Yağcı’nın bu derlemesindeki diğer çalışmalar ise, Zeynep Gültekin Akçay’ın “Türkiye’de Bir Dramedi Türü: Mahalle Dizileri”, Seçil Büker’in “Marazi Aşk İçin On Emir: Engin Akyürek Örneği”, Filiz Erdemir’in “Geleneksel Erkek İmgesinin Dönüşümü: Behzat Ç.’nin Erkeklik Hâlleri” ve Derya Nacaroglu’nun “Beren Saat’in Mağdur Kadın Olarak İmgesi” başlıklı yazılardır.

Ülkemizde yapılan bir başka kapsamlı araştırma, editörlüğünü Aydan Özsoy ve İbrahim Sarıtaş'ın yaptığı *Kültürel Değişim ve Endüstrileşme Sürecinde Türk Dizileri (2010-2020)* başlıklı kitapla raporlanmıştır (2022). Söz konusu kitapta Türk dizi piyasasının iktisadi boyutları ve bu piyasanın sorunları ortaya konmuş, ardından 2010-2020 yılları arasında yayımlanan dizilerin toplum üzerindeki etkileri çeşitli boyutlarıyla değerlendirilmiştir (Sarıtaş & Özsoy, 2022).

Yöntem

Bu çalışmada yapılan, temel olarak bir metin çözümlemesidir. Metin incelemelerinde kullanılan birden çok metot vardır. Jane Stokes, *How To Do Media and Cultural Studies* (2003) başlıklı kitabında, medya metinlerini incelemek için kullanılan *content analysis* (içerik analizi), *narrative analysis* (anlatı analizi), *semiotics* (göstergebilim), *genre study* (tür çalışması), *auteur study* (auteur çalışması) ve *star study* (yıldız çalışması) gibi birçok yöntem ve yaklaşımdan söz eder. İçerik analizi, daha çok “fenomenleri saymayı ve toplamayı içerdiğinden 'niceliksel' yöntem olarak bilinir” (Stokes, 2003, s. 56). Anlatı analizi, “hikâyelerin genel modelini veya metinlerin anlatılarını incelemek için”, anlatının yapısına odaklanarak çalışmayı gerektirir (Stokes, 2003, s. 67). Bu metot, Vladimir Propp'un, Rusya'daki halk masallarında tespit ettiği dikkate değer benzerlikler üzerinden kurduğu, çeşitli karakterlerin anlatı içindeki işlevleri üzerinden kurduğu tipolojiye dayanır (Stokes, 2003, s. 68). Göstergebilimsel analiz, temel olarak Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'nden temellenir. Anlamın dilin yapısı içinden, çok katmanlı bir şekilde ve dilin tüm unsurlarının etkileşimi içinde geliştiğine yönelik bu yaklaşım, birçok medya metninin ve kültürel metnin analizinde de kullanılmaktadır. Esasen edebiyat eleştirisi içindeki yorumsamacı geleneğe dayanan bu yaklaşımın önemli bir temsilcisi de Roland Barthes olmuştur. Barthes, Saussure'ün yaklaşımını geliştirerek daha geniş kültürel alanlarda kullanılacak

bir çerçeve hâline getirmiştir (Stokes, 2003, s. 70-71). Tür çalışması, auteur çalışması ve star çalışması ise, esasen film çalışmalarından temellenen yaklaşım ve metotları ifade eder. Yine de bunlar, sinema ile birçok benzerlik taşıyan ve film çalışmalarından çeşitli şekillerde etkilenen televizyon çalışmaları içinde de kullanılabilecek yaklaşımlardır (Stokes, 2003, s. 81-94).

Alan McKee, metin analizinin dergiler, reklamlar, filmler, televizyon programları gibi birçok farklı kültürel ürün üzerine yapılan değerlendirmelerde kullanılabileceğini belirtir (McKee, 2003, s.1). Medya içerikleri, 1964'te İngiltere'de kurulan Birmingham Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi'nin akademik alana getirdiği yenilikler çerçevesinde, Kültürel Çalışmalar geleneği içinde önemli değerlendirmelere tabi tutulmuştur. Graeme Turner'ın da belirttiği gibi, Kültürel Çalışmalar geleneğinin kuramsal alana yaptığı önemli katkılardan biri, toplumsal pratikleri ve kültürel ürünleri, “metinler” olarak ele almaya ve onları “okumaya” başlamaktır (2016, s. 105). Kültürel Çalışmalar geleneğinin bilimsel alana yaptığı bu teorik müdahale sonrasında, tüm kültürel ürünler gibi medya içerikleri de tıpkı yazılı metinler gibi okunan metinler olarak görülmeye devam etmiştir. Bu anlayış, anlam çıkarılabilecek tüm içerikleri “metin”, tüm anlamlandırma pratiklerini de “okuma” olarak görür. Disiplinler arası bir çalışma alanı olarak gelişen Kültürel Çalışmalar geleneğinin gelişimi içinde, metin çözümlemesi, edebiyat çalışmalarından ödünç alınan ve sonrasında yine dilbilim ve göstergebilim gibi geleneklerin katkılarıyla sürdürülen bir yöntemdir (Turner, 2016, s. 105-106). Liesbet van Zoonen'in de belirttiği gibi, metin çözümlemeleri sinema filmleri ile birlikte, televizyon içeriklerine de uygulanmaktadır (2014, s. 387). Metin çözümlemenin özelliklerinden biri, kullanılan metodolojiyi sürekli sorgulamaktır (Aumont, Bergala, Marie & Vernet, 1992, s. 174). Aumont ve diğerlerinin dikkat çektikleri, metin çözümlemelerinde yöntemi sürekli sorgulama durumu, araştırmacıya iki yönden avantajlı olabileceğini düşündürmektedir. Birincisi, incelenecek medya

ürünün uzunluğuna, yapısına ve özelliklerine göre farklı şekillerde ve farklı yönleriyle ele alınmasına imkân verecek ölçüde yöntemin gevşek kullanımına alan açabilecek nitelikte olmasıdır. İkincisi ise metodoloji hakkındaki farkındalığı çalışma boyunca diri tutarak, çalışma kapsamında incelenecek olan farklı medya metinlerinin ve hatta her bir metnin kendi içindeki farklı sezon-bölümlerinin içeriklerine uygun şekilde metodu uyarlama ve disipline etme imkânı verebilecek olmasıdır.

Bu çalışmada ise “çok modlu metin analizi” yapılmaktadır. Çünkü, yeniden yapım suç dizilerinde adalet anlayışı bakımından ne tür kültürel yeniden haritalandırma unsurlarının bulunduğu dair araştırma sorusu ve başta melodramatik imgelemin nasıl kurulduğuna dair soru olmak üzere tüm özel araştırma soruları, çok modlu bir metin analizi yapmayı gerekli kılmıştır. Nitekim daha sonra belirtileceği gibi, çok modluluk alanında çalışanların ittifakla kamusal iletişimde temel modlar olarak kabul ettikleri birçok unsur, aynı zamanda melodramatik imgelemin inşasında en önemli unsurlar olarak kabul edilmektedir.

Çok modlu metin analizi, görsel-işitsel metnin tüm unsurları üzerine bütünlüklü incelemeler yapmaya imkân verecek bir yöntemdir. Theo van Leeuwen, iletişimin çok modlu bir süreç olduğunu söyler. Bu süreç ise müzikler, sesler, imgeler ve dil kullanımı gibi birçok semiyolojik unsurun birlikte kullanımını ifade eder. Çok modlu bir yaklaşım, sözlü iletişimde bile sözün haricindeki unsurların da dikkate alınmasını gerektirir, aksi hâlde çözümleme eksik kalacaktır. Çok modlu bir analiz için, görüntüler ve metinler, tüm unsurlarıyla birlikte, bütünlük içinde değerlendirilmek zorundadır (van Leeuwen, 2011, s. 549-550).

Gunther Kress’in belirttiği gibi, bir metot olarak çok modlu metin analizi, öncelikle çok geniş çerçevedeki birçok toplumsal içeriği bileşimindeki çeşitli modlar üzerinden kavramaya yönelik bir yaklaşım olan “çok modluluğa” dayanır. Dolayısıyla

çok modluluk, modlar üzerinden analizlerin yapıldığı çalışma alanını haritalandırır. Çok modluluk göstergebilimsel gelenek içinde düşünülebilir. Çünkü çok modluluk, sosyal temelli bir göstergebilim yaklaşımına dayanır. Bu sosyal temelli göstergebilimsel yaklaşım ise dilin sınırlarından daha geniş bir modalite evreni tasavvur eder, bir başka deyişle dil içinde işleyen bir göstergebilim değil, dili de modlar içinde bir mod olarak gören daha geniş bir göstergebilimsel evreni varsayar (Kress, 2009, s. 54). Carey Jewitt'in belirttiği gibi, çok modluluk yaklaşımının, dilin kapsamında değil dili de kapsayan bir çok modluluk evreni haricinde, birkaç temel varsayımı daha vardır. Buna göre dil de dâhil olmak üzere tüm modlar farklı kültürel, toplumsal ve tarihsel kullanımlar aracılığıyla, çeşitli toplumsal işlevleri yerine getirecek şekilde şekillenir. Modların tercih ediliş şekilleri ve özgün bileşimleri, ideolojik nitelikteki seçimlere dayanır. Modların seçimi ve yapılandırılmaları yoluyla anlamlar kurulur, düzenlenir. Çok modluluk sosyaldır, yani modlar, o anda toplumda var olan normlar ve onları oluşturanların ilgileri çerçevesinde şekillenir (Jewitt, 2009, s. 14-16).

Mod kavramı, tüm iletişimsel süreçlerde bilgi alışverişi için beş duyunun en az ikisinin kullanılmasına atıf yapan genel tanımlardan daha karmaşık tanımlara kadar birçok şekilde açıklanmaktadır (Granström vd., 2002, s. 1). Yukarıda sözü edilen sosyal ve göstergebilimsel çerçeveye göre mod, toplumsal olarak inşa edilen, Jewitt'in dikkat çektiği gibi birbirleriyle etkileşimleri boyunca ve bu etkileşimler aracılığıyla anlam yaratan (2009, s. 17) tüm unsurlar olarak görülebilir. Kress de buna vurgu yaparak modu, anlam oluşturmak için sosyal olarak, kültürün içinde şekillendirilen bir kaynak olarak tanımlar. "Görüntü, yazı, düzen, müzik, jest, konuşma" gibi unsurları da modlara örnek olarak verir (Kress, 2009, s. 54). Kültürel soruşturmalar söz konusu olduğunda mod, tüm kültürel metinlerde yer alan çeşitli türden birçok unsura işaret eder. Bateman ve diğerleri de modların, konuşulan dilin kendisi, yazılı metinler, yüz ifadeleri, jest ve mimikler, müzikler, görüntüler, çeşitli çizimler, tonlama, sayfa düzeni gibi birçok

unsuru kapsadığını ve bunların bireşimlerinin otomatik olarak çok modlu niteliğe sahip konuları gündeme getireceğini belirtirler (Bateman vd., 2017, s. 16).

Edward Larkey, anlatının içeriği, sahne süreleri, çekim dizilimi gibi unsurlarla birlikte çok modlu nitel ve nicel verilerin incelenmesi yoluyla, çapraz kültürel karşılaştırmalar yapılabileceğine dikkat çeker. Çok modluluğun nitel ve nicel unsurlar üzerinden incelenmesi anlatının analiziyle birleştirilerek, çapraz kültürel ve kültürler arası değerlendirmeler yapılabilir (Larkey, 2020, s. 219). Gunther Kress, “modların bir toplumdan diğerine farklılık gösteren malzemelerin toplumsal ve tarihsel şekillenmesinden kaynaklandığını” belirtir ve bu da çok modluluğun kültürler arası yönüne işaret eder (akt. Larkey, 2020, s. 220). Engin Sarı da televizyon dilinin çok modluluğuna dikkat çekerek, bu çok modluluğun kültürlerin özgül ve ayırt edici noktalarını görünür kıldığını belirtir (Sarı, 2024, s. 192). Bu yönüyle yeniden yapım dizileri orijinalleriyle çok modlu analiz yoluyla karşılaştırmak, 1. Bölüm’de söz edilen kültürler arasındaki sınır noktalarını açığa çıkarmaya yarar.

Yeniden yapım televizyon dizileri, farklı düzeylerde çok modlu niteliklere sahiptir. Öncelikle tüm televizyon yapımları ses kuşağının kullanımı, görüntülerin sinematografik nitelikleri, ışık kullanımı ve kurgu gibi birçok yönden çok modludur. Ayrıca yeniden yapımlar, orijinali ile karşılaştırılırken ikisi arasındaki farklılıklar da özgün bir çok modluluk yaratmaktadır. Bu nedenle çok modlu çözümleme, yeniden yapım televizyon dizilerini, hem orijinal metinle karşılaştırmalı şekilde değerlendirmeye, hem de yeniden yapım metnin kendisini tüm teknik ve sinematografik detaylarıyla bir bütün hâlinde incelemeye imkân tanıyacaktır. Böylesi bütünlüklü bir analiz metni sosyokültürel bağlamları içinde ve politik yönleriyle birlikte değerlendirmeyi sağlayabilir.

Gunther Kress ve Theo van Leeuwen, çok modlu metinlerin içerdikleri modları birbirleriyle ilişkisellik içinde değerlendirirken, bu ilişkilerin oluşturduğu özgün bütünselliğe “kompozisyon” diyerek, farklı türden iki kompozisyon tanımlarlar. Bu iki kompozisyon türü, farklı modları bir araya getirerek çok modlu metin içindeki entegrasyonu sağlayan daha geniş anlamda birer mod olarak düşünülebilir. Bunlardan biri “uzamsal kompozisyon modu” (*mode of spatial composition*)¹, diğeri ise “zamansal kompozisyon modu” (*mode of temporal composition*) olan “ritim”dir (rhythm). Uzamsal kompozisyon modu tüm unsurların mekânsal olarak birlikte görüldükleri metinlerde (resimler, basılı materyaller, fotoğraflar vs.) işleyen entegrasyon modudur. Ritim yani zamansal kompozisyon modu ise konuşma, müzik gibi, modların zamansal bir akış içinde bir araya geldikleri entegrasyon modudur. Film ve televizyon içerikleri gibi metinlerde ise her iki entegrasyon modu birlikte çalışır, ancak ritim baskın bütünleştirici ilke olur (Kress ve van Leeuwen, 2006, s. 177). Gunther Kress, çeşitli çok modlu değerlendirmeleri kapsamında incelediği metinlerde zaman zaman, uzamsal veya zamansal kompozisyon modu içinde bulunan alt düzey modlarla hangi modun anlam yaratmada “baskın mod” (*dominant mode*) olarak kullanıldığından söz eder. Örneğin, yazının veya görsellerin baskın mod olmasını bir tarihsel karşılaştırma unsuru olarak ele alır (Kress, 2010).

Bu çalışmada sahnelerde yer alan uzamsal unsurların düzenlenişi değil, televizyon metninde baskın birleştirici mod olan zamansal kompozisyon yani ritim yönünden inceleme yapılmaktadır. Sahnelerin çok modlu karşılaştırmalarında ise, ritim (çok modlu bir kompozisyon düzeyi olarak zamansal kompozisyon modu) içinde, anlam inşasında baskın modun hangisi olabileceğiyle ilgili de değerlendirmeler yapılmaktadır.

¹ Theo van Leeuwen, *Introducing Social Semiotics* (2005) kitabında uzamsal kompozisyon modunu *layout* (düzen, yerleşim) kavramıyla da karşılar.

Richard J. Hand, “uyarlamanın beş yaratıcı stratejisi” olarak, *ommission* (ihmal, atlama), *addition* (ekleme, ilave), *marginalization* (marjinalleştirme), *expansion* (genişleme, büyüme, açılım), *alteration* (değişiklik, düzeltme) kavramlarını öne sürer (2010, s. 17). Bu analitik çerçeve, bir kültürden diğerine aktarılarak yeniden üretilen metinler arasındaki farklılıkları incelerken kullanılmaya uygundur.

Bu çalışmada yeniden yapım televizyon dizileri orijinalleriyle kıyaslanırken söz konusu analitik çerçeve esas alınmaktadır. Buna uygun şekilde, orijinal dizide bulunan ancak yeniden yapımda yer verilmeyen eksiltme unsurlar, orijinal dizide bulunmayan ancak yeniden yapımda yer alan ekleme unsurlar, her ikisinde de benzer şekilde yer alan ancak değiştirilerek inşa edilen unsurlar ve orijinal dizide bulunan ancak yeniden yapımda daha geniş yer verilen unsurlar, kültürel yeniden haritalandırmanın önemli öğeleri olarak değerlendirme konusu yapılmaktadır. Her iki dizide de benzer şekilde yer alan ancak yeniden yapımda incelikli şekilde değiştirilen unsurlar karşılaştırılırken ele alınan temel modlar ise şunlardır: sahne süreleri, kamera kullanımı ile çekim açı ve ölçekleri, oyunculuk ve jest-mimikler, ses kuşağı ve müzik. Tüm bunlar öncelikle tür odağı etrafında bir karşılaştırma yapmak için kullanılmakta, türsel farklılaşma ise politik ve kültürel düzeyde değerlendirmelerin kapsamına alınmaktadır. Tüm bu analizlerde, sosyal-göstergebilimsel çok modlu analizin yukarıda belirtilen özelliklerine uygun şekilde, modlar birbirleriyle ilişkisellik içinde, bütüncül olarak yarattıkları anlamlar yönünden değerlendirilmektedir. Bu çalışmanın inceleme eksenleri olan tür, politika ve kültür, sırasıyla birbirlerini kapsayan kategoriler olarak işlemektedir. Türsel düzey üzerinden politik ve kültürel düzeylere doğru yapılan değerlendirme ise, çok modluluğun sosyal ve kültürel çerçeve içindeki işleyişini tersinden çözümlemek anlamına gelmektedir. Bu bakımdan, sosyal-semiyolojik bir metot olarak çok modlu analiz, araştırmanın takip ettiği kavramsal düzeylerin analiziyle uyumlu görünmektedir.

1. BÖLÜM: KÜLTÜR VE ADALET

Bu çalışmada yeniden yapım televizyon dizileri, orijinalleriyle karşılaştırmalı olarak incelenirken esas alınan çerçeve “kültürlerarasılık”tır. Bu bağlamda yeniden yapım televizyon dizilerinde kültürel yeniden haritalandırma konusunda temel kavram olan “kültür”, toplumun özgün anlam çerçeveleri içinde gelişen yaşama dair tüm unsurları ima eden yönüyle antropolojinin, toplumsal güç ilişkilerinin konusu ve alanı olmakla ise kültürel çalışmalar geleneğinin yaklaşımıyla tanımlanabilir.

1.1. Kültür Kavramı Üzerine

Kültür kavramı, etimolojik tarihçesi ve tarihsel gelişim çizgisi itibariyle, en karmaşık ve dinamik kavramlardan biridir. Raymond Williams’ın “kültür, İngiliz dilindeki en karmaşık iki üç kelimeden biri [...] (2012, s. 105) deyişini haklı kılan kavram, farklı alanlarda ve farklı düşünsel yaklaşımlarca, çok farklı şekillerde kullanılmaktadır. Engin Sarı, hiçbir kavramın atıf yaptığı olguyu eksiksiz ve mutlak bir şekilde karşılayıp, tanımlayamayacağına dikkat çeker ve kültür kavramının bu durumun en bariz örneklerinden biri olduğunu belirtir. Bu kavramın çok sayıda tanımının bulunduğunu, ancak yine de hâlâ yeni tanımlama çabalarının bulunduğunu ekler (Sarı, 2010, s. 46). Bu nedenle kültürü tanımlamaya girişmeden evvel, kültürün işlevinin ne olduğuna dair düşünmek yerinde olacaktır.

1.1.1. Kültürün İşlevi Nedir?

Halil Nalçaoğlu, *Kültürel Farkın Yapısökümü* (2004) adlı kitabında, Williams’ın kültür kavramıyla “İngiliz dilindeki en karmaşık iki veya üç kelimeden biri” şeklindeki tespitini doğrularcasına bir kültür kavramı tartışması yapmıştır. Buna göre kültür, (aslında tüm kavramlar gibi, fakat kendi özgün gelişimi dolayısıyla birçok kavramdan daha fazla) anlamı belli bir yere sabitlenmesi çok güç bir kavramdır. Başka bir ifadeyle,

ne olduğunu tanımlamak, ne olduğuyla ilgili mutlak ve hakiki bir açıklamaya erişmek zordur. Zira kültürün devingen anlam haritası zaman veya bağlama göre değişiklik gösterebilen birçok anlam çerçevesine girmesine, aynı zamanda bu anlam çerçevelerinin hiçbirinin içinde zapt edilememesine neden olmuştur. Nalçaoğlu, yaradılış anlatıları, insan-doğa ve insan-hayvan karşıtlığı, cinsellikle ilgili ahlaki kurallar ve enstetiz yasağının gelişmesi gibi bağlamlar içinde psikanaliz teorileri ve sözlü kültür-yazılı kültür karşıtlığı gibi önemli noktalar üzerinden geliştirdiği tartışmalarla kültürü, neleri içerdiğine dair “pozitif” ve neleri dışladığına dair “negatif” tanımlama girişimlerinde bulunmaktadır. Daha doğrusu, her iki türlü tanımlama girişimlerini, bizzat bu girişimlerin içlerinden geçerek boşa çıkarmakta, yani bizi, mutlak bir tanımın mümkün olmadığı noktasına ulaştırmaktadır. Çünkü kavram, neleri içerdiğine dair tartışma ekseninde tanımlanmaya çalışıldığında, neredeyse içermediği hiçbir şey kalmamakta; neleri dışladığı üzerinden bir tanım yapılmaya çalışıldığında ise, ilk bakışta dışladığı düşünülen birçok şeyin, biraz farklı düşünüldüğünde tekrar kavramın anlam haritasının içine hücum ettiği görülmektedir (Nalçaoğlu, 2004). Özetle, tüm tanımlama çabaları, aslında kavramla ne yapmaya çalıştığımıza göre anlamı bir yerde geçici olarak sabitlemek manasına gelmektedir. Bu nedenle Nalçaoğlu, kültürün ne olduğundan ziyade, işlevine dair söz söylemenin daha iyi olacağını düşünür. Kültürü tanımlamak konusundaki zorluğu bildiren ve tanımdan ziyade işleve vurgu yapan Nalçaoğlu’na kulak vererek, tanımlama girişimini daha sonraya bırakmakta yarar vardır. Kültürün ne yaptığı sorusuna gelince, öncelikle bu soruya yaygın olarak verilmiş olan yanıtın ne olduğunu incelemekte yarar vardır. Çalışmasında Nalçaoğlu’nun da ifade ettiği gibi, yaygın kanaat “kültürün birleştirdiği, bütünleştirdiği” yönündedir. Aslında çeşitli antropolojik tanımlarına göre kültürün, sürekliliği yanında tarihselliği, bütünleştiriciliği yanında çeşitlilikleri barındırdığı, belirleyiciliği yanında toplumsal aktörlerce dönüştürülebilirliği kabul edilmektedir. Ancak bu tür iki yönlülükler kabul edilmekle

birlikte, genellikle tanımlama girişimleri, örtük olarak da olsa, kültürün “bütünleştirici” yönünü hiyerarşik olarak daha üstün bir konuma yerleştirmektedir. Bu tür kültür anlatılarına örnek olarak, Daniel G. Bates’in *21. Yüzyılda Kültürel Antropoloji* adlı kitabının “Kültür Nedir?” alt başlığına (Bates, 2009, s. 48-52) ve Bozkurt Güvenç’in *İnsan ve Kültür* başlıklı kitabının “Kültür Kavramı ve Kuramı” bölümüne (Güvenç, 1974, s. 95-119) bakılabilir. Gelelim, kültürün “ne yaptığı” sorusuna Nalçaoğlu’nun anlatısı ekseninde verilebilecek yanıt: Tanım çabaları her ne minvalde ilerlerse ilerlesin, sonuç hep aynı olmaktadır. Kültürün mutlak tanımı yapılamamakta ancak her durumda kültürün bir şekilde “farklar” bağlamında “sınırlar” çizdiği ve dolayısıyla da kültür üzerine varsa söylenebilecek bir şey, tüm tanımlama çabaları çerçevesinde mutlaka “bölmek” gibi bir işlevi olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Yani “Kültür ne yapar?” sorusunun kısa yanıtı, “Kültür böler” olmaktadır (Nalçaoğlu, 2004).

Görüldüğü gibi, “kültür böler” ve “kültür birleştirir, bütünleştirir” şeklinde, iki genel varsayım bulunmaktadır. Peki, bunlardan hangisi doğrudur? Nalçaoğlu’nun kitabının temel mantığına benzer şekilde düşünülecek olursa, bu iddiaların her ikisi de tıpkı “kültürün neleri içerip, neleri dışladığına” dair yaklaşımlar gibi ve tıpkı başka herhangi bir meseleye dair herhangi bir varsayım gibi, mutlak kabul edilemez. Basitçe, bu iki önermenin her ikisi de reddedilebilir, “ne o, ne bu” şeklinde bir yaklaşım geliştirilebilir. Ancak böylesi bir yaklaşım araştırmacıyı bir kavramsal zeminde durabilmek ve empirik bir çalışmaya temel oluşturacak kavramsal çerçeveyi kurabilmek bakımından verimli bir yere götürmez. Bunun yerine, “hem o, hem de bu” şeklinde bir yaklaşım, kaygan da olsa bir çalışma zeminine ulaştıracak kavramsal alanı sağlayabilir. Ancak elbette, yeniden yapımlar üzerine yapılacak ve kültürel yeniden haritalandırma hakkında söz söyleyecek bir çalışmada, kaynak ve hedef kültürel metinler arasındaki farklılaşma odağı alınmalı, her iki metnin üretildiği kültürel bağlamlar karşılaştırılmalıdır. Bu nedenle, kaynak ve hedef metinler kendi üretildikleri kültürel

bağlamlar içinde değerlendirilirken kültürün bütünleştirici yönü üzerinden; ancak daha önemlisi, karşılaştırma yapılırken kültürün farklılıkları vurgulayan yönü üzerinden düşünülmektedir. Bu bağlamda, yeniden yapım televizyon dizilerinde, bunların orijinal versiyonlarından farklılaşan unsurlar, kültürler arasındaki sınır noktalarının açığa çıktığı veri alanları olarak görülmektedir. Kültürün iki yönlü işlevine dair bu çerçeveden sonra, her ne kadar mutlak tanımı zor olsa da bu çalışma kapsamında kültürün ne anlama geldiğini ortaya koymak amacıyla bir tanımlama girişimine de ihtiyaç vardır.

1.1.2. Kültürü Nasıl Tanımlayabiliriz?

Philip Smith'in etimolojik takibini yaptığı gibi, köken itibarıyla kültür (*cultivation*), tarım ve hayvancılık alanlarında, “ekme-biçme, yetiştirme” gibi anlamlara sahip idi. Sonrasında bu anlamına koşut bir kullanımla ödünç alınan kavram, insan aklının ve görgüsünün geliştirilmesi bağlamında, öğrenmeyle ilişkili olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yazara göre bir başka bağlamda, bir bütün olarak toplumsal gelişimi ve gelişmişlik düzeyini ifade eden bir kavram olarak, “uygarlık” ile ilişkilendirilmiştir ve değer yüklü bir kullanımla, “kültürlü” Avrupa toplumları ile “barbar” Afrika ve “uygar olamamış” Doğu toplumları arasındaki karşıtlığı kurmak için kullanılmıştır. Sonrasında, ulusal birlikteliklere dair romantik anlatılarla birlikte, günlük yaşama ve geleneklere vurgu yapan bir birliktelik olarak “kültür” kavramı gelişmiştir. Böylece halkın veya ulusun ortak pratiklerini vurgulayan bir kültür anlayışı gelişmiştir (Smith, 2007, s. 13-14).

Raymond Williams, kavramın modern kullanımında iki düzey betimler. Bunlardan ilki yine kavramın kökenindeki anlamın devamı olarak fiziksel yetiştirme ile ilgili alanlara; ikincisi ise fiziksel yetiştirme anlamının ötesine atıf yapar. Fiziksel yetiştirmeye ilgili olan anlam alanının ötesinde ise, kavramın üç temel kullanım alanını özetle şöyle kurar:

1- Bireyin veya topluluğun zihinsel, ruhsal veya estetik gelişimini ifade eden kavram olarak “kültür”,

2- İnsanların veya toplulukların yaşam pratiklerini, inançlarını, geleneklerini ifade eden kavram olarak “kültür”,

3- Entelektüel veya sanatsal anlamda “yüksek” kabul edilen birtakım etkinliği ve ürünlerini ifade eden kavram olarak “kültür”: Başka bir ifadeyle güzel sanatlar ve ürünleri ile ilgili kullanım (Williams, 2012, s. 109).

Kültüre antropolojik yaklaşımlar içinden çeşitli tanımlar geliştirilmiştir. Antropolog Clifford Geertz, “Max Weber gibi kendisinin de insanın kendi ördüğü anlamlılık ağında oturan bir hayvan olduğu görüşüne inandığını” ve “kültürü bu ağların kendisi biçiminde algıladığını” belirtir. Bu nedenle, kültür üzerine çalışmanın genel-geçer yasalar peşinde olan deneysel bir bilimi değil, anlamın peşinde koşan yorumcu bir bilimi gerektirdiğini ekler (Geertz, 2010, s. 19). Geertz’in bu yorumcu yaklaşımı, kültürü yaşam içindeki dinamik anlam inşa süreçlerinin toplumsal yaşamın tüm alanlarını kapsayan niteliği üzerine düşünebilmek konusunda yararlıdır. Yukarıda Williams’a atıfla, ikinci sırada verilen kültür tanımı, kültürün antropolojik tanımlarının temelinde yatan genel anlayışa da uygun bir tanımdır ve aslında kavramın yaşamın birçok unsurunu içerdiğini doğru şekilde tespit eder. Geertz’in yorumcu yaklaşımı da kültürün insanların yaşamlarındaki anlam alanlarına gönderme yapan bu tanımla uyumludur, hatta kendinden önceki antropolojik yaklaşımları aşarak, kültürün alanındaki görüngülerin anlam inşası boyutuna dikkat çeker. Yine de kapsam bilgisi veren bu tanımlar, toplumsal süreçler boyunca kültürün dinamik işleyişine işaret eden bir niteliğe sahip olsa da tam olarak bu dinamik niteliği merkeze alan tanımlar değildir.

Bu noktada, toplumsal yaşamın geniş alanlarını kapsamı içine alan kültürün, Kültürel Çalışmalar geleneği içinde nasıl değerlendirildiğine değinmek önemlidir. Söz konusu gelenek, kültürü toplumsal süreçler içinde gelişen ilişkisel bir olgu olarak görür. Geleneğin önemli temsilcisi Stuart Hall’a göre: “Kültür, bir pratik ya da basitçe antropolojinin belirli biçimlerinde tanımlandığı gibi toplumların adet ve geleneklerinin tanımlayıcı bir toplamı değildir. Kültür, tüm sosyal pratikler boyunca örülür ve bu pratikler arasındaki ilişkilerin bütünüdür” (Hall, 1980, s. 60).

Kültürün, Geertz’in yaklaşımındaki gibi insanların anlam inşası süreçleriyle ilgili olması ve Hall’un tanımındaki gibi tüm toplumsal süreçler boyunca ve bu toplumsal süreçlerin karmaşık yapısı içinde birbirleriyle olan ilişkileri aracılığıyla örülen bütün unsurları kapsaması önemlidir. Bu tür yaklaşımlarla birlikte, yukarıda belirtildiği gibi, kültürün topluluklar veya toplumları hem aralarındaki farklılık noktaları üzerinden birbirinden ayırırken hem de kendi içlerinde ortaklaştırması, bu çalışmanın inceleme konusu olan sosyokültürel yeniden haritalandırmayı değerlendirmek için bir zemin sağlar. Kültürel yeniden haritalandırma üzerine çalışmak, yeniden yapımların orijinal metnin üretildiği toplumsal bağlamdan farklılaşan ve hedef kültürün toplumsal bağlamına uygun hâle getirilen tüm unsurlarını, o toplumdaki yaşam pratiklerinin tarihselliği bakımından ilişkisel şekilde ele almayı gerektirir. Orijinal metindeki unsurlar ile hedef kültür içinde üretilen yeniden yapımdaki unsurlar arasındaki farklılıklar iki toplum arasındaki kültürel farklılıklar üzerine düşünmeyi gerektireceği gibi; yeniden yapımda görülen kültürel unsurlar da bu yapımın üretildiği kültürel bağlam içindeki tartışmalı alanlara bakmayı gerektirir. Bu çerçevede bu çalışmada, incelenen yeniden yapım suç dizileri orijinalleriyle karşılaştırılarak tespit edilen dönüşümler, ülkeler arasındaki özgün kültürel farklılıklar çerçevesinde analiz edilmektedir. Ayrıca yeniden yapımlardaki kültürel yeniden haritalandırma unsurlarının Türkiye’ye özgü politik ve kültürel çelişkilerle ilişkisi değerlendirilmektedir.

1.2. Medya, Kültür ve Toplum

Yeniden yapım televizyon dizilerindeki kültürel yeniden haritalandırma unsurlarını Türkiye’deki politik ve kültürel meselelerle ilişkilendirerek değerlendirmek, örtük olarak medya kültürü içinde üretilen metinlerin daha genel kültürel ve toplumsal yaşamla bütüncül bir ilişki içinde olduğunu kabul etmek demektir. Bu kabul, medyanın kültür ve toplumla ilişkisi bakımından yukarıda sözü edilen Kültürel alışmalar ekolünün bakış açısını benimsemek anlamına gelir. Bu nedenle, söz konusu ekolün medya ve kültür ilişkisi hakkındaki yaklaşımına değinmekte yarar vardır.

Kültürel alışmalar okulunun simge isimlerinden Stuart Hall, bu ilişkiyi temsil pratiklerinin işleyişi üzerinden ortaya koyar. Hall, kültürü yukarıda sözü edilen tanıma uygun şekilde, toplumsal uygulamalar ve süreçler boyunca anlamın inşası ve değiş tokuşu ile ilgili görür. Bu anlamda kültür, mensuplarını ortak anlamlar etrafında bir araya getiren toplumsal süreçlerdir. Kültür içinde şeylere anlam verme süreci ise dil ve temsil dolayımıyla gerçekleşir (2017a, s. 7-9). Bu noktada Hall’un, dil ile neyi kastettiği de önemlidir. Ona göre dil kavramı, hem bildiğimiz anlamda yazılı ve sözlü unsurlarıyla dili, hem de farklı anlam üretme ve paylaşma şekillerinin tamamını kapsar. Bu yaklaşım içinde beden dili, müzik dili ve görsel dil de tıpkı yazılı ve sözlü dil gibi düşünülür (Hall, 2017a, s. 12).

Bu noktada Hall, kültürel devinin en önemli uğraklarından biri olarak gördüğü temsil pratiklerine, anlamın inşası bakımından önem verir. Ona göre temsil pratikleri, dil içinde üretilen anlamın kültür ile ilişki kurmasını sağlar. Bir başka deyişle toplumun kültürel yaşamı içinde ortak anlamlar, temsil pratikleri dolayımıyla inşa edilir. Dil içinde işleyen temsil pratiklerinin, anlam ve kültür arasındaki ilişkiyi nasıl kurduğuna dair farklı yaklaşımlar vardır. Bunlardan ilki yansıtmacı yaklaşımdır: Buna göre dil, temsil yoluyla, toplumsal alanda zaten var olan anlamları olduğu gibi yansıtır. İkincisi

kasıtlı yaklaşımdır: Dil, temsil yoluyla toplumsal aktörlerin zihinlerinde olan anlamları ifade etmeye yarar. Üçüncü yaklaşım ise inşacı yaklaşımdır: Buna göre toplumsal anlamlar temsil dolayımıyla, dil ve toplumsal yaşam içinde inşa edilir (Hall, 2017b, s. 23).

Kültürel Çalışmalar ekolü içinde esas kabul edilen, inşacı yaklaşımdır. Bu yaklaşıma göre dil içinde temsil pratikleri yoluyla anlamın inşası, iki düzeyde gerçekleşir. İlk olarak soyut veya somut her türlü nesne, olay ve süreci kafamızda çeşitli kavram ve zihinsel unsurlarla ilişkilendiren bir temsil sistemi yürürlükte. İkinci olarak ise bu kavramsal unsurları toplumun başka üyeleriyle değiş tokuş edebilmemize yarayan temsil sistemi olarak dilin işleyişi söz konusudur. Zihnimizdeki kavramları başkalarıyla ortak bir kavramsal harita içinde düzenleyerek paylaşabilmemiz, ancak bu ikinci temsil sistemi olan dilin işleyişi içinde mümkündür. Dil içinde, ortak kavramları paylaşmamızı sağlayan unsurlar, işaretler vardır. Bunlar, yazılı veya sözlü işaretler olabileceği gibi, görsel işaretler de olabilir. Bu işaretler, kavram ve fikirlerimizi temsil ederek toplumda ortak anlamların inşasını ve paylaşılmasını sağlar. Bir işaretler sistemi olarak dil diye söz edilen, yukarıda da belirtildiği gibi, yazılı ve sözlü dil olabileceği gibi müziğin, modanın veya bedenin dili de olabilir (Hall, 2017b, s. 25-28). Geniş anlamıyla toplumda kullanılan tüm bu “diller” içinde, kendine has işaretlerin temsil işinde kullanımı yoluyla anlam inşa edilir ve paylaşılır. Hall, her türlü dilin kullanımında işaretlerin zihnimizdeki kavramlarla ve simgeledikleri nesnelerle ilişkisinin tamamen rastlantısal olduğuna dikkat çeker (2017b, s. 29). Bir başka deyişle herhangi bir dil sistemi içinde çeşitli kavramları ve nesneleri karşılayan işaretlerin (kelimeler, görseller vs.) o kavram veya nesnelerle doğrudan bir ilişkisi olmayabilir. Bu işaretler, dil ve dilin temsil sistemi içinde geliştirilmiş çeşitli kodlar üzerindeki kültürel uzlaşmayla belirlenmiş, kabul edilmiştir (Hall, 2017b, s. 31-32). Buradan iki sonuç çıkar: Birincisi, anlamın inşası sürecinde temsil sistemi içinde kullanılan kod ve

işaretler kültürel bir uzlaşma ihtiyacı duyduğuna göre, anlamın mutlak olarak sabitlenemeyeceği kesindir. Ancak yine de anlam, kültür içindeki ortaklığı sağlayabilecek, kültürün mensuplarının birbirini anlamasını sağlayacak kadar sabitlenmek durumundadır. İkinci olarak ise, toplumsal anlamlar, şeylerin anlamlı kılınmasını sağlayan bir anlamlandırma pratiğinin sonucunda, kültür içinde inşa edilir (Hall, 2017b, s. 34).

Hall, sözü edilen inşacı yaklaşımın iki önemli gelenek içinde sürdürüldüğünü ortaya koyar. Bunlardan biri göstergebilimsel yaklaşım, diğeri ise söylemsel yaklaşımdır. Bu bağlamda öncelikle, dilin göstergebilimsel işleyişini, bir başka deyişle bildiğimiz anlamda yazılı ve sözlü dilin temsil pratiğinin işleyişini gösteren ve gösterilen ilişkisi üzerinden ortaya koyan Saussure'ün göstergebilimsel dil modeline değinir (Hall, 2017b, s. 42-49). Ardından, Saussure'ün de işaret ettiği şekilde temsil pratiğinin göstergebilimsel işleyişini yazılı ve sözlü dilden daha geniş kültürel nesne ve pratik alanlarına uygulayan Roland Barthes'ın yaklaşımından söz eder (Hall, 2017b, s. 49-56). Göstergebilimsel yaklaşımın, dilin kendi sınırları içindeki temsil sistemi üzerinden anlamın inşasını incelediğine dikkat çeken Hall, daha sonra ise temsil süreçlerini ve anlamın inşasını çok daha geniş bilgi ve güç mücadelesi alanlarıyla ilişkilendiren söylemsel geleneğe değinir. Bu geleneğin en önemli temsilcisi olan Foucault'nun söylemsel yaklaşımından söz eder (Hall, 2017b, s. 56-80).

Hall'un dil içinde anlam üretimi ve bu anlamın toplumun kültürüyle ilişkisinin kurulması bakımından temel mekanizma olarak gördüğü temsil pratikleri hakkındaki inşacı yaklaşımın bu çalışma açısından önemi, medyada ve daha özel olarak televizyonda yer alan içeriklerin toplumun kültüründen apayrı bir temsil süreci olarak değerlendirilemeyeceğini göstermesidir. Söz gelimi, temsil pratikleri hakkındaki kasıtlı yaklaşıma göre televizyon dizilerinde üretilen anlamların, bu programların üretildiği

ülke ve toplumun kültürüyle ilişkili olarak değerlendirilmesi mümkün olmayabilirdi. Çünkü buna göre dizi metinleri, onları üreten kişilerin kendi zihinlerinde yer alan anlam ve yaklaşımların bir yansıması olarak görülür, bunların toplumun genelinin ortak simgesel dünyası hakkında söz söylemeye imkân vermesi tartışmalı olabilirdi. Ancak inşacı yaklaşım göstermiştir ki temsil pratikleri toplum içinde, toplumun kültürel devinimi kapsamında, uzlaşılan simgeler ve kodlar kullanılarak anlam inşa etmektedir. Elbette medya kültürünün kendine has, kültürel alanın başka boyutlarından farklı biçimde işleyen pratikleri vardır, çünkü neticede medya bir dizi teknolojinin dolayısıyla çalışan bir alandır. Ancak bu özgünlük medyanın, kültürün genel işleyişinden bağımsız, bambaşka anlamlar ürettiği anlamına gelmez. Aksine, medyanın ve daha özelden televizyonun kendi yapısı ve görsel-işitsel içerik üretiminin teknik özgünlüğü, Hall'un yukarıda sözü edilen yaklaşımı kapsamında farklı bir dil gibi düşünülebilecek, kendine has bir televizyon dili yaratır. Televizyon için üretilen tüm metinler gibi dizi içerikleri de bu dil içinde birçok toplumsal unsurun temsili dolayısıyla anlamlar üretir. Söz konusu televizyon dili, yazılı ve sözlü dilin yanında beden dili, müziğin dili ve görsel dilin özgün bir bileşiminden oluşur. Televizyonun temsil pratiği de bu özgün bileşimin kapsamına giren her türlü işaret ya da gösterge üzerinden, öncelikle zihnimizdeki kavramsal temsil alanında ve ardından kültürün paylaşılan temsilleri alanında anlamlar üretir. Görüldüğü gibi inşacı bir yaklaşımla televizyon metinleri, temsil pratiği dolayısıyla kültürel alanda toplumsal anlamların inşa edildiği özgün bir alanı işgal eder. Bu bakımdan, toplumsal anlam inşasının temel dolayımlayıcısı olarak temsil pratiklerine inşacı yaklaşım, televizyon metinlerini inceleyerek toplumun politik ve kültürel meseleleri hakkında söz söylemeye imkân sağlar.

Bu noktada, medya metinlerinde üretilen her nevi toplumsal anlamın ideolojik özellikler taşıyacağını belirtmek gerekir. Bu bakımdan televizyon metinlerinin

göstergebilimsel analizi (yöntem bölümünde belirtildiği gibi çok modlu metin analizi de göstergebilimsel gelenek içinde sayılır), mutlaka ideolojik meselelerin analizi olacaktır. Burada kastedilen ideoloji, yalnızca üstü kapatılan, gizlenen güç ilişkilerine değil; aynı zamanda toplumsal çelişkiler boyunca açıktan açığa sürdürülen güç ilişkilerine de ilişkindir. Nitekim Hall da temsil yoluyla anlam üretimi ve paylaşımının ideolojiyle ilişkisine dikkat çeker (1994, s. 186). Çünkü temsil pratiğinde kullanılan göstergeler ve sonuçta üretilen anlam her zaman ideolojinin yükü altındadır (Hall, 1994, s. 187). Hall, temsil pratiği yoluyla ideolojik anlamların üretiminde medyanın rolüne de ayrıca dikkat çeker. Modern medyanın, ideolojinin temel işlevlerini yerine getirdiği alanlardan biri olduğunu düşünen Hall, medyanın kendi yaşamımızı başkalarının yaşamlarıyla hayalî bir bütünlük içinde düşünmemizi sağlayan toplumsal bilgiyi ürettiğini belirtir. Ayrıca medyanın, modern toplumsal yaşamdaki farklılıkları da zaptederek bunları ideolojik olarak yeğlenen anlam çerçeveleri içinde yeniden ürettiğini söyler (Hall, 1994, s. 201). Ancak yine de göstergelerin ideolojik niteliği gereği, toplumsal güç ilişkileri içindeki tarafların çeşitli göstergeler üzerindeki uzlaşmazlığı söz konusudur (Hall, 1994, s. 202). Buna göre aslında temsil pratikleri yoluyla işleyen anlam inşa süreçleri, aynı zamanda güç ilişkilerinin yaşandığı bir alandır. Hall'un ortaya koyduğu bu çerçeve içinde, televizyon metinleri de toplumsal ve ideolojik anlamların üretildiği ve yeniden üretildiği alanlardan birini oluşturur.² Dolayısıyla bu metinlerin analizi yoluyla toplumun politik ve kültürel meseleleri hakkında söz söylemek mümkündür. Bu çalışmada da yeniden yapım suç dizilerinin orijinallerinden farklılaşan yönleri üzerinden, kültürler arası farklılıklar ekseninde, toplumun politik meseleleri hakkında değerlendirme yapılmaktadır.

² Hall, yaygın olarak izleyicinin medya metinlerini farklı şekillerde algılayabildiğine yönelik tespitleri bakımından kullanılan "Encoding/Decoding" makalesinde, söz konusu tespitlerinden önce, ideolojik anlamların nasıl inşa edildiğinden detaylı şekilde ortaya koymaktadır.

1.3. Adaletin Göreliliği Üzerine

1.3.1. Modern Felsefe ve Adalet

Adalet kavramı gerek gündelik yaşamda gerekse hukuk, siyaset felsefesi, ahlak felsefesi gibi birçok farklı alanda sıkça karşımıza çıkan ancak üzerinde belirli bir uzlaşının olmadığı kavramlardan biridir. Adaletin ne olduğu ve neyin adil, neyin adaletsiz olduğuna dair her düşünce girişimi, adaletin göreliliği bir kavram olduğu baştan kabul edilerek başlar. Bu görelilik, adalet kavramının zamana, mekâna ve kavramın tartışıldığı düşünsel veya pratik alanın yaklaşımına göre farklı çağrışımlara sahip olmasını içerir. Modern çağda adalet çeşitli felsefi yaklaşımların, özellikle suçun mahiyeti ve cezalandırmanın işlevi konusunda farklılaşan yönleri vardır. Modern dünyanın kuruluşuna önemli bir temel oluşturan felsefe içinde adaletin ne olduğuna dair çeşitli yaklaşımlar vardır. Bu yaklaşımlar, çeşitli varsayımlarının tüm modern ve modernleşen ülkelerde hukuki ve politik söylemler düzeyinde hâlâ varlıklarını sürdürmeleri yönüyle önemlidir.

Söz konusu yaklaşımlardan biri, çok genel olarak, toplumsal sözleşme geleneğinin adalet anlayışıdır. Bunun modern felsefe içindeki en önemli temsilcisi Immanuel Kant'tır. Kant'ın yaklaşımı, klasik toplum sözleşmecileri Thomas Hobbes, John Locke ve Jean-Jacques Rousseau'nun çeşitli görüşlerinin devamı niteliğindedir. Kant'ın adalet yaklaşımı, ilk olarak 1797 yılında yayımlanan *Ahlakın Metafiziği (Die Metaphysik der Sitten)* çalışmasında yer almaktadır. Kant, bu eserinin ilk bölümünde “hukuk/adalet öğretisinin metafizik ilkelerini”, ikinci bölümünde ise “erdem öğretisinin metafizik ilkelerini” ortaya koyar. Kant, erdem öğretisi kısmında daha çok insanın içsel motivasyonları ve ahlak yasasının taşıyıcısı olarak sahip olduğu niteliklerle ilgilenirken, hukuk öğretisi kısmında ise sivil toplum alanında yer alan insan ilişkilerinin dışsal yasa

yoluyla nasıl düzenleneceğine dair düşüncelerini ortaya koyar (Karadağ Thorpe, 2024, s. 195-197).

Kant'ın adalet yaklaşımı, genellikle Hobbes, Locke ve Rousseau ile anılan toplumsal sözleşme yaklaşımına benzer bir temel üzerine kurulmuştur. Temelde o da klasik toplum sözleşmecileri gibi, doğa durumunun ardından varsayımsal bir sözleşme ile kurulan toplumun, bu sözleşmeden kaynaklanan düzenin kurallarına uygun davranıldığı sürece adil bir toplum olacağını düşünür. Toplum sözleşmesi yaklaşımları, insanların başlangıçta bir doğa durumunda yaşadıkları ve bu durumu varsayımsal bir sözleşme yoluyla aşarak devlet düzeni içinde yaşamaya başladıkları düşüncesine dayanır. Kant'ın toplum sözleşmesi yaklaşımı 1795 yılında yayımlanan *Ebedi Barış Üzerine Felsefi Bir Tasarı (Zum ewigen Frieden, Ein philosophischer Entwurf)* adlı eserinde yer almaktadır. Kant, bir arada yaşayan insanların sözleşme öncesi doğal durumunun barışçıl olmadığını, aksine bu durumda savaş ve düşmanlığın hâkim olduğunu belirtir (2020, s. 39). Kant'ın doğa durumu hakkındaki bu görüşü, Hobbes'un ünlü "insan insanın kurdudur" (2007a, s. 1) deyişinde cisimleşen doğa durumu yaklaşımına benzerdir.

Kant tıpkı Hobbes gibi, savaşın ve çatışmanın olmaması henüz garanti altına alınmamışken, barışın inşa edilmesi için izlenecek yolu ortaya koyar. Kant, bunun ancak bir hukuk düzeninin inşasıyla mümkün olduğunu düşünür (Kant, 2020, s. 39). Kant, bu hukuk düzeninin ise, anayasal bir cumhuriyet rejimi şeklinde kurulması gerektiğini söyler. Herhangi bir toplum için, kadim sözleşme fikrinden doğabilecek en iyi düzenin ancak sivil anayasaya dayanan cumhuriyet rejimi olduğunu belirtir. Buna göre insanlar, eşitlik yasası çerçevesinde kurulmuş olan bir anayasaya bağlılık içinde özgürlüklerini yaşayacaklardır (Kant, 2020, s. 40). Bu noktada Kant, Hobbes'un, topluluğun tüm yetkilerini devrettiği mutlak bir otorite olan devlet yönetimi

anlayışından (Hobbes, 2007b, s. 130) farklı olarak, yasama ve yürütmenin ayrıldığı cumhuriyetçi bir devlete vurgu yapar (Kant, 2020, s. 43). Kant'ın bu konudaki görüşü, klasik toplum sözleşmecilerinden Rousseau'nun görüşüne benzer. Diğer toplum sözleşmecisi düşünürler gibi insanların doğal durumda kendilerini koruyarak yaşamlarını sürdürmelerinin mümkün olmadığını düşünen Rousseau, toplum yönetiminin bir kişiye bağlı olduğu durumda kesinlikle bir toplumdan söz edilemeyeceğini belirtir (2013, s. 12). Bunun için topluluğun tüm üyeleri sahip oldukları tüm haklarla birlikte kendilerini topluluğa bağlayan bir sözleşme içine girmelidir. Rousseau, böylesi bir sözleşme içinde bir araya gelinerek yaşanılan “politik bütüne”, “cumhuriyet” dendiğini belirtir (2013, s. 14-15). Bu cumhuriyet yönetimi, yasalar tarafından belirlenmiş kurallar üzerine kurulmalı ve işlerin yalnızca halkın yararına ilerlemesini sağlamalıdır (Rousseau, 2013, s. 36). Rousseau, yasayı yapanla topluma komuta edenin aynı kişi veya kişiler olmaması gerektiğini belirterek (2013, s. 38), halkın sahip olduğu yasama gücünden ayrı olarak hükûmetin de yürütme işlevini yerine getirmesi gerektiğini belirtir (2013, s. 54). Kant'ın cumhuriyetçi yaklaşımı işte bu noktada Rousseau ile benzerdir. Kant'a göre güçler ayrılığına dayalı cumhuriyet rejimiyle idare edilecek olan devletin kurulması yoluyla sivil toplum inşa edilecektir. Cumhuriyetin gereği olarak, yürütme yetkisinin (hükûmetin) kesinlikle yasama gücünden ayrılması gerekir (Kant, 2020, s. 43).

Kant'a göre yasama ile yürütmenin ayrıldığı bir cumhuriyet düzeninin esas olduğu belirtilmişti. Aynı şekilde Kant, yargının da toplumun içinden seçilecek, yasama ve yürütme mensubu olmayan bağımsız yargıçlarla uygulanması gerektiğini belirtir. Böylece devlet, birbirinden bağımsız yasama, yürütme ve yargı organlarıyla kendisini ve toplumu özgürlük yasalarına göre idare eder (2023, s. 171-172). Yargılama ve cezalandırma konusunda Kant'ın görüşü, cezanın ancak ve ancak işlenen bir suçun karşılığı olarak verilebileceği yönündedir. Yasalara aykırı olarak yapılan fiillerin bir

kısmı kişilerin haklarını ihlâl eden münferit suçlara, bir kısmı ise kamu otoritesi olarak devlete karşı işlenen ve bu nedenle tüm toplumun haklarını ihlâl eden kamusal suçlara karşılık gelir. Sivil toplum düzeninde yargısal süreçlerin amacı kesinlikle sivil toplumun yararına olduğu düşünülen davranışların teşviki olamaz. Aynı şekilde ceza, suçlunun iyileştirilmesi amacıyla verilemez. Cezanın tek amacı, işlenen suçun karşılığını vermek olmalıdır. Kant, cezanın amacının toplumun yararı olması durumunda, toplumun yararı için cezadan vazgeçmenin de mümkün olabileceğini belirterek, bunun adaletli olmayacağını söyler. Kısacası adaletin herhangi bir şey karşılığında sağlanacak veya herhangi bir şey karşılığında vazgeçilebilecek bir hâle gelmesi durumunda, adalet olmaktan çıkacağını belirtir (Kant, 2023, s. 193-194).

Modern felsefe içinde, toplum yaşamında adaleti temele koyan bir diğer düşünür, Georg Wilhelm Friedrich Hegel'dir. Hegel için de modern çağda toplumsal yaşam tıpkı sözleşme kuramlarına dayanan devlet anlayışlarında olduğu gibi temelde özgürlüğü sağlayarak ve koruyarak şekillenmelidir. Ancak Hegel, özgürlüğü doğa durumundan bir sözleşme yoluyla çıkararak sivil toplumu oluşturmak bağlamında ele almaz. Bu yönüyle Hegel düşüncesinde adalet, toplum sözleşmesi geleneği çizgisinde değerlendirilemez. Özgürlük temelinde adaletli toplumu sözleşme geleneğinden farklı şekilde değerlendirirse de Hegel, Kant'a benzer şekilde adaleti tüm amaçların üzerinde tutar. Hegel'in haklar ve adaletle ilgili yaklaşımı, 1821'de yayımlanan *Hukuk Felsefesinin Prensipleri (Grundlinien der Philosophie des Rechts)* başlıklı kitabında yer alır.

Hegel'in haklara ve adalete yaklaşımı, kendisinin idealist ontolojisine benzer bir temelde yükselir. Hegel'in meseleye yaklaşımının özeti, henüz eserinin girişinde özetlenir. Buna göre, hukukun temelinde yatan şey hukuk ideasıdır, haklar ontolojik olarak aslında ideal alandan temellenir (Hegel, 1991, s. 33). Haklar, ruhsal alanda

temellenir, bu alandaki özgür iradede kaynaklanır. Haklar, spiritüel alandan temellenen iradeye dayanan özgürlük temelinde, tözel olanın kendisini dışa vurmasıyla oluşan varlık dünyasında kendini gösterir (Hegel, 1991, s. 40). Hegel, cezayı ise bir kötülük olan suçun karşılığı olarak suçluya karşı gerçekleştirilecek haklı bir kötülük olarak görmenin yanlış olduğunu düşünür. Öte yandan, cezanın, suçtan sonra verilen ve aslında sonucunda iyiliğe yol açacak bir şey olarak görülmesinin de yanlış olduğunu belirtir. Cezanın caydırma veya suçluyu ıslah etme işlevini kabul etmek de aslında cezanın öz niteliğini ortaya koymaz. Suç ve ceza konusunda esas mesele, iyilik veya kötülük uğruna hareket etmek veya cezanın işlevi değil, hak ve haksızlığın gerçek niteliğidir. Buradan hareketle Hegel, suçun hukukun ihlali olduğu için ortadan kaldırılması gerektiğini, cezanın ise yalnızca suç işleyenin işlediği suçun karşılığında hak ettiği için verilmesi gerektiğini belirtir. Hatta cezanın, suç davranışı nedeniyle ve daha baştan bu davranışın içinde bir hak olarak bulunduğunu, böylece suçlunun cezaya maruz kalarak aslında akıllı bir varlık olarak onurlandırıldığını düşünür. İnsan onuruna yakışan ceza anlayışı budur, çünkü aksi hâlde insana yalnızca zararsız hâle getirilmek istenen, ıslah edilmek istenen bir hayvan muamelesi yapılmış olurdu (Hegel, 1991, s. 97-98). Görüldüğü gibi cezalandırma yoluyla adalet, Kant'ta olduğu gibi Hegel'de de esas olan unsurdur. Adalet, kendisi dışında bir amaca (intikam almak, ıslah etmek, suç davranışından caydırmak vs.) bağlanamaz. Hegel'e göre bir toplumda adaletin sağlanabilmesi ise ancak "iyi yasaları olan bir devletin vatandaşı olarak" mümkündür. Devlet, "evrensel değer ve ona adanmış olan kamu hayatının amacı ve fiili realitesidir" (Hegel, 1991, s. 143-145). Ona göre toplumda adaletin sağlanabilmesi için tek yol, suçlar karşısında mahkemelerin gerekli cezayı vermesidir (Hegel, 1991, s. 182).

Adalet konusunda, 20. yüzyılda siyaset felsefesini yeniden canlandıran düşünür olduğu söylenen John Rawls'un yaklaşımı da önemlidir. Sözleşme geleneği çizgisinde bir toplum tasavvuru olan Rawls, Kantçı bir yaklaşımla, 20. yüzyılda adil toplumun

nasıl olması gerektiğine dair felsefe yapmıştır. Rawls'un 1971 yılında yayınlanan *Bir Adalet Teorisi (A Theory of Justice)* başlıklı kitabı, toplum sözleşmesi anlayışı temelinde 20. yüzyılda siyaset felsefesi alanında adil toplumun nasıl olması gerektiği konusunda temel bir yaklaşım olarak yerini almıştır. Rawls, kendi amacının Locke, Rousseau ve Kant'ın temsil ettiği klasik sözleşme geleneğini yeniden ele alarak daha yüksek bir soyutlama düzeyine taşımak olduğunu belirterek, teorisinin açıkça Kantçı bir yaklaşım olduğunu dile getirir (2017, s. 22). Rawls'a göre adalet toplumsal kurumların birinci erdemidir. Kanunlar ve kurumlar adil değilse kaldırılmalı ve yerine adil olanlar getirilmeli, adalet bir bütün olarak toplumun refahını sağlamalıdır. Adalet, toplumun genel iyiliği için bireysel haklardan vazgeçmeyi de gerektirmemelidir. Haklardan ve adaletten, toplumun çoğunluğunun iyiliği için dahi olsa vazgeçilmemelidir. Bunun tek istisnası olarak daha büyük bir adaletsizlikten kaçınmak için adaletten taviz verilebilir (Rawls, 2017, s. 32). Görüldüğü gibi Rawls da Kant gibi, adaleti çoğunluğun iyiliği dâhil olmak üzere hiçbir amaç için gözden çıkarmaz.

Rawls sözleşme geleneği içindeki yerini, orijinal pozisyon veya başlangıç durumu kavramıyla alır. Orijinal pozisyon, klasik sözleşme geleneğindeki doğa durumuna tekabül eder ve bu tarihsel değil, varsayımsal bir durumdur (Rawls, 2017, s. 40). Rawls, kendi adalet anlayışını "hakkaniyet olarak adalet" şeklinde adlandırır ve bunu kendi meşru çerçevesine yerleştirirken, varsayımsal başlangıç durumunun ardından adaletli bir toplumun rasyonel zeminde ulaşması gereken temel ilkeleri belirler. Bunu yaparken, kendi adalet anlayışının faydacılık geleneğine karşıt bir yaklaşım olduğunu belirtir (Rawls, 2017, s. 176-177). Rawls'un adalet anlayışına göre, toplumdaki herkesin temel özgürlükler konusunda eşit bir hakka sahip olması gerekir. Farklılıklardan kaynaklanan eşitsizliklerin kabul edilebilmesi için ise bunların dezavantajlı grupların mümkün olan en yüksek yararına hizmet etmesi ve fırsat eşitliği gereği makam ve görevlerin herkesin erişimine açık olması şarttır (Rawls, 2017, s. 331).

Rawls için bu iki ilke temelinde yükselecek toplum, anayasal demokrasi temelinde kurulacaktır (2017, s. 223). Orijinal pozisyonda rasyonel zeminde adalet ilkelerini ortaya koyan toplum, uzlaşma temelinde anayasal bir sözleşme oluşturacaktır. Hükûmetin işleyiş kuralları ve yasama mekanizması da anayasal sözleşme temelinde belirlenecektir (Rawls, 2017, s. 224-225). Görüldüğü gibi Rawls için varsayılan toplum sözleşmesinin somut toplum yaşamındaki karşılığı anayasadır. Rawls, yasal düzenin kuruluşu için öncelikle usul adaletinin ilkelerinin belirlenmesi gerektiğini belirtir. Her ne kadar hiçbir toplumda ve somut uygulamada usul hukukunun kusursuz olamayacağını düşünse de mümkün olan en adil kurallara göre kurulması gerektiğini söyler. Yasama gücü de usul adaletine dair erişilecek en adil ilkeler çerçevesinde oluşturulmalıdır (Rawls, 2017, s. 226).

Rawls'un adil toplum yaklaşımı içinde suç ve cezanın yerine gelince, bu konuda “kanunsuz suç olmaz” kuralı geçerlidir. Hukuk sistemi içinde kanunlar açık ve anlaşılır şekilde hazırlanmalı, yayınlanmalı, toplum tarafından bilinmeli, hükümleri herkes için geçerli olmalı ve ceza kanunları kesinlikle geçmişe doğru işlememelidir (Rawls, 2017, s. 266). Ceza yargılamasının doğru yürütülmemesi, kusurlu bir adaletin varlığı anlamına gelir. Adaletin kusurlu işlememesi için, kişiler yalnızca suç işledikleri kesin olarak kanıtlandığında suçlu ilan edilmelidir (Rawls, 2017, s. 115). Bu yaklaşım modern ceza hukukunda var olan masumiyet karinesinin Rawls için de temel olduğunu gösterir. Usul hukuku, kişilerin suç işlememişken suçlu ilan edilmemesi ve suç işleyen kişinin suçunun da kesin olarak kanıtlanabilmesi için bütün mekanizmaları işletmelidir (Rawls, 2017, s. 115). Hukuk sistemi içinde düzenlenen ve gerekli olan ceza mutlaka uygulanmalıdır, çünkü cezasızlık insanların gücünün yettiği hareketleri yapmasını veya yapmamasını keyfi bir hâle getirir ve bu durumda özgürlükten de söz edilemez (Rawls, 2017, s. 265).

Rawls'un gerek anayasal demokratik toplum yapısıyla mümkün olduğunu düşündüğü bir adaleti savunması, gerekse adaletin bir toplumun yaşamındaki en temel unsur olduğuna yönelik görüşleri, Kant ile benzerlik taşımaktadır. Buna karşın, kamusal ceza hukukunun işlevi ve cezaların neye hizmet etmesi gerektiğiyle ilgili görüşü Kant'tan farklı görünmektedir. Rawls'un cezaya yüklediği amaç toplumun genel iyiliğine hizmet etmek anlamında toplumdaki kişileri suçtan caydırma ve güvenlik ortamını sağlama yönündedir, ancak kesinlikle öç almakla ilgili değildir (2017, s. 270). Ayrıca cezalar mümkün olan en hafif şekliyle verilmelidir (Rawls, 2017, s. 271).

Rawls'un bu düşüncesi, çağdaş ceza hukukunun kurucu düşünürü sayılan Cesare Beccaria'nın görüşlerine benzerdir. Beccaria, ceza adaleti hakkında 1764 yılında yazdığı *Suçlar ve Cezalar Hakkında (Dei delitti e delle pene)* başlıklı kitabında adil bir ceza hukukunun kuruluşu üzerine düşüncelerini ortaya koymuştur. Beccaria söz konusu eserinde cezanın amacını suç işleyen kişilerin başkalarına daha fazla zarar vermesini engellemek ve başkalarının da suç davranışında bulunmasına engel olmak şeklinde ifade eder. Bu amaca uygun olarak da suç işleyen kişilere mümkün olan en az zararı verecek şekilde cezalandırılmaları gerektiğini belirtir (Beccaria, 2015, s. 69-70).

Rawls, elbette cezanın, bizi başka kişilere zarar vermekten, özgürlüklerinden veya mülkiyetlerinden mahrum bırakmaktan alıkoymak amacıyla verileceğini belirtir (Rawls, 2017, s. 343) ancak bu amaçlar da nihayetinde toplumu suçtan caydırmak gibi daha genel amaçlarla birleşir. Her ne kadar, daha önce belirtildiği gibi Rawls genel bir kavram olarak adaleti tüm amaçların önünde görse de suç karşısında cezanın amaç ve işlevi konusundaki görüşü Kant ve Hegel'in aksine işlevseldir.

Modern felsefe içinde adalete dair bir diğer yaklaşım çizgisi, faydacılıktır. Faydacılık, düşünce tarihi boyunca çeşitli şekillerde savunulan ancak Jeremy Bentham tarafından 18. yüzyılda sistematik hâle getirildiği kabul edilen bir düşüncedir. Bentham,

1789 yılında yayımlanan *Ahlak ve Yasama İlkelerine Bir Giriş (An Introduction to the Principles of Morals and Legislation)* başlıklı eserinde adaletle dair görüşlerini ortaya koyar. Bentham'ın takipçisi John Stuart Mill de 1863 yılında yayımlanan *Faydacılık (Utilitarianism)* kitabında benzer görüşler öne sürmüştür.

Faydacılık yaklaşımı, bir toplumun genel mutluluk ve iyiliği mümkün olan en yüksek düzeye çıkarmayı amaçlayacağını, bu nedenle genelin iyiliğine olduğu düşünülen ilkelerin tüm topluma kabul ettirilmesi gerektiğini düşünür. Bentham, hükûmetlerin tek bir kişi veya birden fazla yetkili tarafından uygulanan idari uygulamalarının toplumun tümünün mutluluğunu artırma eğiliminin azaltma eğiliminden daha fazla olması durumunda söz konusu idari uygulamaların fayda ilkesine uygun olduğunu belirtir (2017, s. 18). Böylece toplumun genelinin mutluluğuna hizmet eden uygulama ve eylemler, yapılması tercih edilen veya yapılmasında mahzur olmayan eylem ve uygulamalardır (Bentham, 2017, s. 19). Mill de “faydacı ahlakın”, bireylerin kendi iyiliklerine olan şeyleri başkalarının iyiliği için feda edebilmelerini sağlayan bir fedakârlık ahlakı olduğunu belirtir. Bu temelde, eğer toplumun genel iyiliğine katkıda bulunacaksa kişilerin kendi iyiliklerinden feragat etmeleri gerektiğini düşünür (2017, s. 80-81). Faydacı geleneğin kurucu düşünürlerinin bu görüşlerinin, adalet, suç ve ceza kavramlarıyla nasıl birleştiğine bakmakta yarar vardır.

Toplumsal faydayı haz ve ıstırap temelinde ele alan Bentham, dünyada var olan tüm haz ve ıstırapların mutlaka kanun hükmü altında yaşanması gerektiğini düşünür. İşlenen bir suçun, mutlaka bazı kişilerin duyacağı hazzı yok ettiğini veya onlara ıstırap kaynağı olduğunu belirten Bentham, bunun da mutlaka cezalandırılması gerektiğini söyler. Cezanın ise mutlaka suçluya bir ıstırap üreterek çektirilmesi gerektiğini düşünür (Bentham, 2017, s. 48).

Mill, faydacılığın adaletle ilişkisini kurarken, ona yöneltilen eleştirilerin de genellikle adalet kavramıyla ilişkili olduğuna dikkat çeker. Adalet kavramının ise sıklıkla, açık ve doğal bir şekilde fayda ile zıtlık içinde değerlendirildiğini belirtir. Buna göre, doğal ve nesnel bir duygu gibi görülen adalet, menfaatin karşıtı olarak değerlendirilir. Mill, adalet kavramının aslında genel faydanın belirli bir çeşidi olduğuna dikkat çeker. Başka bir deyişle, üzerine yeterince düşünüldüğünde adaletin faydayla zannedildiği kadar zıt bir durum olmadığını belirtir (Mill, 2017, s. 127-130). Mill, adaleti faydanın zıddı olarak görme eğilimindeki düşüncelerin temelinde yatan bazı yaklaşımlara daha yakından bakar. Bu düşüncede olanların kişileri haklarından mahrum bırakmama, yasaya uyma zorunluluğu, sözünde durma gerekliliği, tarafsızlık, eşitlik gibi adaletin gereği olarak gördükleri çeşitli durumları değerlendirir ve bunların tamamının bir şekilde bireysel veya toplumsal faydayla uyumlu olduğunu savunur (2017, s. 132-138). Kısacası Mill, faydacılığın karşıtı gibi görülen ve adaleti her şeyin üzerinde tutan anlayışın da aslında bir tür fayda arzusuna dayandığını düşünmektedir. Kendi adalet görüşünü de herkesi ilgilendiren güvenlik arzusu temelinde genel faydaya dayandırır. Herkesin güvenliğinin sağlanması yönündeki gereklilik, aslında genelin yararına bir güvenlik hâlini garantiye almak anlamına gelir (Mill, 2017, s. 152-153).

Modern felsefede adaletle ilgili liberal yaklaşımların dışında, Marx'ın adalet görüşüne de değinmekte yarar vardır. Marx'ın adaletli bir topluma dair öngörüsü, kapitalizm eleştirisi üzerine kuruludur. Karl Marx, 1843 tarihli el yazması olan *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi (Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie)* başlıklı çalışmasında Hegel'in suç, ceza ve adaletle ilgili düşüncelerini ortaya koyduğu eserin devleti ele aldığı maddelerinin bir kısmını eleştirir. Marx, Hegel'in devleti hem sivil toplum ve ailenin kaçınılmaz bir ereği olarak sunduğu, hem de mutlak tinin somut yaşamdaki görünümü olarak devletin, aile ve sivil toplumu belirlediğine yönelik düşüncelerini felsefi düzeyde çelişkileri yönünden eleştirir. Daha sonra kritik bir tespit

yapar: Hegel, yalnızca katıksız idea ile ilgilenmektedir, devlet veya başka bir varlık alanı olması fark etmeksizin her şeyin içinde mutlaka idea'yı bulmak ister. Bunun sonucu olarak da örneğin devletin siyasal yapısı gibi somut görünüşleri, onları adlandıran sözcüklere indirgeyerek varlıklarını ideal düzeyde bir töze bağlar. Bu nedenle bunlar, anlaşılamadan kalırlar. Marx'a göre örneğin devletin siyasal yapısı gibi somut görünüşler belirleyicidir, bunların bağlı olduğunu varsayacağımız ideal düzey değil (Marx, 2009, s. 22). Hegel, olgusal düzeyde görülen bir siyasal yapıyı bir örgüt ideası hâline getirmektedir, ancak daha sonra sanki olgusal olanı bu ideanın yansımasıymış gibi aktarmaktadır (Marx, 2009, s. 24). Marx bu çalışması boyunca, ailenin, sivil toplumun, devlet yapılanmasının, gerçek hayatta fail olarak kişinin, hükümdarın, siyasal yapının bileşenleri olan yürütme ve yasama güçlerinin, gerçek hayattaki olgusal hâllerinin düşünsel düzeyde başlangıç noktası olarak alınması gerektiğini değerlendirir. Hegel ise bunun tam tersini yaparak tüm bunları aşkın ve ideal düzeyde bir varoluşun olgusal düzeydeki yansımaları olarak değerlendirmekle yanılmaktadır. Böylece Marx, *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi* metninde Hegel'in devlet yapılanmasıyla ilgili idealist görüşlerine materyalist bir eleştiri getirmiştir.

Ardından, Almanya'nın geri kalmışlığı ile ilgili felsefi bir çözüm bulmaya gayret ettiği 1844 tarihli el yazması olan *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisine Katkı: Giriş* başlıklı değerlendirmesinde ise Marx, kurtuluşa giden yolun mevcut toplum düzeninin aşılmasıyla yeni bir toplum kurulmasında olduğunu belirtir. Bunu yapma potansiyelini ise burjuva sivil toplumu olmayan yeni bir sivil toplumda, bütün toplumsal sınıfları yıkacak ve kendisiyle birlikte toplumun tamamını kurtaracak olan, Almanya'da ise henüz yeni yeni oluşma aşamasında olan bir toplumsal sınıfta: proletaryada görür. Salt felsefenin toplumsal dönüşüm için yeterli olmadığını düşünen Marx, felsefenin kendi maddi silahlarını proletaryada, proletaryanın ise kendi düşünsel silahlarını felsefede bulabileceğine dikkat çekerek, praksis yoluyla toplumsal dönüşümün ve Almanya'nın

ayağa kalkmasının mümkün olduğuna yönelik görüşünü ortaya koyar (Marx, 2009. s. 207-208). Böylece aslında daha sonraki yıllarda ortaya koyacağı bilimsel kapitalizm eleştirisi ve sosyalist teoriye dair temel görüşünü belirtmiş olur.

Marx, kapitalist sınıflı toplumların proletarya eliyle yapılacak bir devrim yoluyla ortadan kaldırılması ve sosyalist bir toplumun kurulması yönündeki teorik çerçeveyi ortaya koymakla, aslında sistem içi tüm adalet tartışmalarını da reddetmiş sayılır. Bu nedenle özel mülkiyet temelli liberal düşünce gelenekleri içinden geliştirilen suç, ceza ve adalet tartışmalarıyla pratik olarak bağdaştırılabilecek düşünceleri yoktur. Ancak yine de suç, ceza ve adalet konusunda başlangıç noktası olabilecek ve felsefi düzeyde suçun ve cezanın niteliğine dair görüş bildirdiği bir yazısı vardır. New York Tribune’de yayımlanan bir gazete yazısı olan bu metinde Marx, suç davranışı ve bunun cezalandırılması konusunda, felsefi düzeyde Kant ve Hegel’in yaklaşımını doğru bulmuştur. Düşünce düzeyinde Marx, cezalandırmanın suçluyu veya toplumu ıslah etmek veya suçtan caydırmak yönündeki işlevine itiraz etmek amacıyla Kant ve Hegel’i doğrular. Cezaya atfedilen bu işlevlerin tarih boyunca aslında gerçekten var olmadığını, soyut hak düzeyinde ise insan saygınlığını tanıyan tek yaklaşımın Kant’ın ortaya koyduğu ve Hegel tarafından berkitilen yaklaşım olduğunu düşünür. Buna göre Kant ve Hegel’in cezanın herhangi bir toplumsal amaç için araçsallaştırılamayacağı, yalnızca suç davranışının karşılığı olarak verilebileceği yönündeki yaklaşım, insanın saygınlığına en uygun yaklaşımdır. Marx, bu yaklaşımın suçluya salt adaletin nesnesi, kölesi olarak bakmak yerine kendi kaderini kendisi belirleyen özgür bir varlık olarak bakmasını değerli ancak aldatıcı olarak görür. Aldatıcı olarak görmesinin nedeni, bu felsefi çerçevenin gerçek hayattaki gerçek insanı tüm eğilimleri ve üzerinde baskıda bulunan tüm toplumsal koşulları görmezden gelerek ideal düzeyde bir insandan söz etmesidir. Marx, gerçek toplumsal koşullara değinmeksizin yapılan böylesi bir değerlendirmeyi, düşünsel düzeyde ne kadar değerli olursa olsun, Alman idealizminin toplumun kurulu

düzenini meşrulaştırmasının tipik bir örneği olarak görür (Marx, 2020, s. 158-159). Marx bu yaklaşıma en azından felsefi düzeyde değer vererek, cezanın olması gereken işlevi ve amacı konusunda yukarıda sözü edilen farklı gelenekler içindeki düşünürlerden farklılaşarak, Kant ve Hegel çizgisine daha yakın durur. Ancak nasıl ki Kant ve Hegel bu görüşte felsefi olarak birleşmekle birlikte toplum ve adalet tasavvurları yönünden farklılaşıyorsa, Marx da aynı şekilde adil toplum düzeni konusunda bu iki düşünürden farklı düşünmekte, bu ölçüde de pratikte bu gelenekten uzaklaşmaktadır. Marx suç ve cezaya ilişkin yukarıda belirtilen görüşlerini, 18 Şubat 1853 tarihli gazete yazısında dile getirmiştir. Felsefi düzeyde cezanın ve dolayısıyla suçlu insanın toplumsal iyilik için araçsallaştırılmaması yönünde görüş bildirmek amacıyla ifade edilmiş olan bu sözler, elbette mevcut sınıflı toplum düzeni içinde cezalandırma pratiğini haklılaştırmak ve adaletli bulmak anlamına gelmez. Jeffrie G. Murphy, “Marxism and Retribution” (1973) başlıklı makalesinde Marksist bir yaklaşımın, faydacı bir temeli olmayan ve araçsallaştırılmayan, yalnızca suç davranışının karşılığı olarak verilen cezayı düşünce düzeyinde insan onuruna uygun bulmakla birlikte, mevcut toplum düzeni içinde bunun da hakkaniyetli bir şekilde uygulanabilir olmadığını bilmeyi gerektireceğine dikkat çeker. Marx’ın yaklaşımına göre mevcut kapitalist toplum düzeninde cezalandırma, “yalnızca statükoya aşkın bir yaptırım sağlama” işlevi görür. Cezalandırmanın felsefi ve ahlaki bakımdan uygulanabilir tek biçimi, modern kapitalist toplumda pratikte uygulanamaz durumdadır. Murphy, buradan şu sonuca ulaşır: Modern toplumlar, cezalandırma konusundaki ahlaki haktan yoksundur (1973, s. 221). Yazar, 18. ve 19. yüzyıllarda faydacıların ortaya koyduğu suç ve ceza düşüncesinin aksine, Kant ve Hegel’in insan onurunu daha fazla dikkate alan, daha özerk ve yaratıcı bir insan tasavvuruyla hareket eden düşünceler ortaya koyduklarını söyler. Bu nedenle devletin bir zorlaması olarak cezayı da bireysel özerklik değeriyle uzlaştırmaya çalıştıklarını

belirtir. Marx'ın ise bu bakımdan felsefi olarak faydacılardan ziyade bu düşünörlere daha yakın konumlandığına dikkat çeker (Murphy, 1973, s. 222-223).

Ancak yine de yukarıda belirtildiğı gibi Marksizm için yaşadığımız gerçek toplumsal düzende cezanın insan onuruna uygun şekilde yapılmış tek tarifinin uygulanması mümkün değildir. Murphy filozofların, Kant ve Hegel'in temsil ettiğı, Rawls'un da 20. yüzyılda Kantçı bir temelde kısmen sürdürdüğü, felsefi düzeyde Marx'ın da katıldığı ceza yaklaşımının, pratikte uygulanabilir olmadığını görmekte başarısız olduğunu düşünür. Bu başarısızlık, suçluluğun sınıfsal ilişkilerle temellenen niteliğini görmemekten kaynaklanır. Murphy, bu gerçeğı görmenin, tüm insanların gönüllü olarak katıldıkları karşılıklı bir fayda sisteminin dayandığı edebi ve tarih dışı bir rasyonalite kavramına dayanan adalete meydan okumak anlamına geleceğini belirtir (1973, s. 241). Burada yazarın “karşılıklı bir fayda sistemi” tespiti önemlidir, çünkü felsefi düzeyde faydacılık geleneğıyle çatışan sözleşme geleneğinin hakkaniyeti önceleyen adalet anlayışının da bir tür fayda düzeni olduğunu ima eder.

Murphy, Kant ve Hegel'in güçlü şekilde temsil ettikleri bu adalet yaklaşımına genellikle faydacının bakış açısından yapılan itirazı da aşan Marksist bir itiraz geliştirmek gerektiğini düşünür. Yukarıda belirtildiğı gibi, Marx da zaten bu yaklaşımı felsefi olarak değerli gördüğünü belirttiğı yazısının devamında pratikte bu yaklaşımın ideolojik yönüne olan itirazını dile getirmiştir. Murphy, söz konusu uygunsuzluğu değerlendirmek için modern kapitalist toplumlarda suçun ihtiyaçlardan kaynaklanan suçlarda doğrudan, düzenin sebep olduğu çeşitli ilişkiler veya psikolojik durumlardan kaynaklanan suçlarda ise dolaylı olarak ekonomik temelli olduğunu savunur (1973, s. 234). Bu noktada ise Marksizmin kilit kavramlarından biri olan “yabancılaşma”yı kullanır. Yabancılaşma, Marx'ın daha çok felsefi dönemi şeklinde anılan erken dönem çalışmalarında ortaya koyduğu, kapitalist toplumsal oluşumun üretim ilişkileri içinde

insanın durumuna dair değerlendirmelerine karşılık gelen bir kavramdır. Anthony Giddens, Marx'ın 1844 tarihli *Ekonomik ve Felsefi Elyazmaları*'nda detaylandırđı yabancılaşma tartışmasının, sonraki çalışmalarında nadiren yer aldığına, ancak yabancılaşma kavrayışının tüm analiz ve teorik değerlendirmelerinin temelinde yatan, başat bir olgu olduğuna dikkat çeker (2010, s. 39). Murphy'nin, Marksist bir temelde suç ve cezanın hakkaniyetli ilişkiselliğinin kapitalist toplumlarda pratikte işleyemeyeceğini değerlendirirken bu kavrama başvurması yerindedir. Çünkü yabancılaşma, neden adaletli bir işleyişin olmadığını ve mevcut koşullarda olamayacağını tüm çalışmalarında gösteren Marx'ın, bunun felsefi temelini ortaya koyduğu kilit bir kavramdır. Yabancılaşma, kapitalist toplum yapısı içinde yaşayan insanın, üretim ilişkileri boyunca kendi özündeki özgürlüğü yitirdiği bir duruma işaret eder. Marx yabancılaşmayı, insanın kendi üretici etkinliğine yani emeğine, üretici etkinliğinin sonucunda ortaya çıkan ürüne, diğer insanlara ve onlarla olan ilişkisine yabancılaşması şeklinde, çok katmanlı olarak düşünmüştür. Buna göre kapitalist toplum düzeninde işçiler sermayedar hesabına üretim yaparken, ne kadar çok emek verir ve ne kadar çok üretim yaparsa, kendi emeğinin ürününden kendisine düşen pay o nispette azalır. İşçi ürettiği nesneye hayatını aktarır, karşılığında emeğinin ürünü kendisine yabancı bir nesne olarak karşısına dikilir. Böylece aslında üretime aktardığı hayat, kendi karşısına yabancı ve düşman bir şey olarak varlık kazanır (Marx, 2013).

Marx'ın salt felsefi düzeyde insan onuruna uygun ancak pratikte modern kapitalist toplumlarda uygulanmasını imknsız gördüğü suç, ceza ve adalet yaklaşımına faydacılık görüşünden farklı bir eleştiri getirme zeminini de işte bu yabancılaşma teorisi sağlamaktadır. Murphy'nin de Kant ve Hegel'in temsil ettiği bu görüşün kapitalist toplumda uygulanabilir olmadığı değerlendirmesini ortaya koyarken değindiği kavram bu nedenle yabancılaşma olmuştur. Daha önce belirtildiği gibi Marx, felsefi düzeyde ideal temellere dayandırılan, suçluya cezanın hiçbir toplumsal amaç ğruna değil

yalnızca suçunun karşılığı ve hatta suçunun içerdığı bir hak olarak verilmesi yönündeki yaklaşımı, kandırmacalı bulur. Çünkü bu yaklaşım mevcut adaletsiz toplum düzenini adilmiş gibi göstererek insan onuruna uygun bir cezalandırma yaklaşımıdır. Düzen insanı kendi türüne, emeğine, emeğinin ürünlerine ve insan ilişkilerine yabancılaştırmış ve insan, kendi özünde olan özgür ve irade sahibi olma potansiyelini kaybetmiştir. Bu durumda özgür ve irade sahibi bir insanın eylemi olarak suçtan söz etmek mümkün olmadığı için, özgür eylemlerinden dolayı bir hak olarak cezalandırılması da söz konusu olamayacaktır. Bu nedenle, kapitalist toplum düzeni içinde adaletten söz etmek mümkün değildir. Adaletten söz edebilmek için, öncelikle adil bir toplumun inşa edilmesi gerekir.

Modern düşünce içinde suç ve ceza kavramları etrafında toplumsal adalete getirilen temel yaklaşımların bir kısmı, içinde yaşamaya devam ettiğimiz modern toplum yapısının temelini oluşturan hukuk ve ceza adaleti sistemlerinin çeşitli boyutlarını ve özelliklerini oluşturmuştur. Klasik toplum sözleşmecileri üzerinden Kant ve ardından Rawls ile 20. yüzyıla taşınan sözleşme geleneğinin toplumu dayandığı eşit, özgür bireyler arasındaki hayali bir uzlaşma ve anlaşma varsayımı modern toplumlarda hem hukuk sistemlerinin hem de toplumsal idarenin temelinde bir meşruiyet unsuru olarak yaşamaktadır. Sözleşme geleneğini sürdüren en önemli düşünür olan Kant ile adaleti de aşkın bir idealizm temelinde ele alan Hegel'in ortaklaştığı iki nokta olan, adaletin toplum yaşamında her şeyden, toplumun genel iyiliği de dâhil olmak üzere tüm amaçlardan üstün bir yerde tutulması ve adaletin temelinde özgürlüklerin olması gerektiği yönündeki düşünceler de aynı şekilde, hem hukuk sistemlerinin işleyişinin meşru bir dayanağı olarak, hem de toplumun sisteme güven ve inancının temelini sağlayan söylemler olarak işlemektedir. Öte yandan, sözleşme geleneğiyle belirli bir zıtlık içinde olan faydacı geleneğin, suç karşısında cezalandırmanın toplum yaşamının iyiliği yönünde bir işlevi olması gerektiği fikrine

dayanan adalet anlayışı da (cezanın toplumsal işlevi bakımından sözleşme geleneğinin geç dönem temsilcisi Rawls da bu gelenekle ortaklaşır) günümüz dünyasında hem hukuk sistemlerinin içinde çeşitli şekillerde ifade edilen, hem de toplumsal söylem düzeyinde işlerliği devam eden bir yaklaşımdır. Zira toplumun gündemindeki suç ve adaletle ilgili veya güncel politik konulardaki tartışmalarda, hukuk profesyonelleri dâhil olmak üzere yaygın toplum kesimleri tarafından toplumun genelinin iyiliği ve çıkarına vurgu yapılır. Marksizm ise modern adalete dair temel yaklaşımları eleştirir, kapitalist toplum düzeni içinde adaletin mümkün olmadığını vurgular. Bu nedenle de toplum düzeninin değiştirilmesi dışında bir adalet reçetesi sunmaz. Modern düşüncede birbirleriyle benzerlik ve farklılıklar içinde gelişmiş olan tüm bu felsefi yaklaşımlar, farklı düzey ve ölçülerde bir şekilde yaşamaya devam etmenin yanında, bir ortak özelliğe daha sahiptirler: kültürel yaşam dünyasının somut ve tarihsel süreçleri içinden temellenerek geliştirilmemiş olmaları. Bu bakımdan modern felsefe içindeki bu yaklaşımlara bir seçenek olarak, adalet sorunlarını gerçek yaşamın tarihsel-kültürel süreçlerine bakarak anlamlandırabileceğimiz bir başka kavramsal çerçeve söz konusudur, bu da antropolojik yaklaşımdır.

1.3.2. Antropoloji ve Adalet

Felsefi sözleşmecilik nasıl toplumu tarih dışı ve varsayımsal bir sözleşme temelinde gelişen bir yapı olarak tahayyül ediyor ise, antropolojik bir yaklaşım da buna karşıt olarak toplumları tarihsel ve kültürel olarak inşa edilmiş çeşitli uyulaşım, alışkanlık ve ilişki ağları üzerinden işleyen organik bütünlükler olarak düşünmeye imkân verir. Benzetmenin indirgemeci olması pahasına söylenebilir ki: konuya antropolojik yaklaşmak, kültürün kendisini bir tür toplum sözleşmesi olarak görmeye benzer. Elbette söz konusu sözleşme, hayalî olmayan, tarihsel süreçler içinde, insanlar ve insan toplulukları arasındaki çok çeşitli ilişkilene, mücadele ve mübadele süreçleriyle

geliştirilmiş bir karşılıklı ilişkiler sistemini ifade eder. Aslında ortada açıkça ve sistemli şekilde ifade edilmiş ve imza altına alınmış bir sözleşme yoktur. Bu nedenle sözleşme derken, çoğu kez katılımcılarının doğrudan doğruya ifade edebilecek kadar farkında olmadan da sürdürebilecekleri bir uzlaşmalar ve normlar bütününden söz ediyoruz. Antropolojik gelenek içinde, modern hukukun ve modern toplum yapısının dışında yaşayan insan toplulukları hakkında yapılan araştırmalar sonucunda görülmüştür ki, bu topluluklar da kendilerine has birtakım toplumsal kurallar ve ilişkilene örüntüleri içinde yaşarlar. Modern terimlerle ifade edilecek olursa onların da kendilerine has “ceza yasaları” ve “medeni hukuk kuralları” vardır, bunlar yaygın olarak kullandığımız anlamda yasalar olarak geliştirilmiş ve ifade edilmiş olmasalar da... Modern toplumun çerperinde, modern toplum ve ülke yapılarının dışında yaşanan bu tür yasa benzeri uzlaşım ve kurallar bütününe sistemli kültürel işleyişini göz önünde bulundurarak, kültürlerin kendine has bir adalet düzeni içerdiğini anlamak mümkündür. Böylece adaletin kültürel göreliliğini ve dolayısıyla tüm çağdaş ceza yasaları ve formel hukuk sistemlerinin yürürlükte olduğu toplumlarda da kültürel alanın tüm bunlardan bağımsız bir şekilde işleyen adalet anlayışlarıyla örülü olduğunu değerlendirebiliriz.

Bu konuda ilk olarak sistemli araştırmalar yapmış ve kültürel dokunun işleyişini kendinden önceki insan bilimcilere kıyasla çok daha derinlikli değerlendirmiş olan kişi, antropolog Bronislaw Malinowski'dir. Malinowski, 1926 yılında yayımlanan *Crime and Custom in Savage Society (Yabanıl Toplumda Suç ve Gelenek)* başlıklı çalışmasında, Büyük Okyanus'ta Avustralya'nın kuzeyinde ve Endonezya'nın doğusunda yer alan adalar topluluğu Melanezya bölgesindeki Trobriand Takımadaları'nda yaptığı araştırmaların sonuçlarını ortaya koymuştur. Malinowski bu eserinde, Trobriand Adaları'nda yaşayan toplulukların, modern anlamda bildiğimiz hukuk sistemlerinin dışında, kendi kültürel gelenekleri içinden geliştirdikleri hukuku ve adalet sistemini tarif etmektedir.

Malinowski, öncelikle kendisinden önce söz konusu yerli toplulukların yaşamına dair yazan bazı insan bilimcilerin “yabanıl” toplulukların zaten az sayıda ve düzensiz gelenek kurallarına kendiliğinden uyan insanlardan oluştuğuna dair düşüncelerine itiraz eder (Malinowski, 2016, s. 18). Malinowski’nin değindiği Hartland, Rivers, Hobhouse ve Lowie gibi insan bilimciler, yabanıl olarak gördükleri topluluklara mensup olan insanların, topluluk kurallarına mutlak bir ortaklaşa davranışçılık şeklinde, farkında olmadan, sezgisel olarak, topluluk duygusu içinde uyduğunu düşünürler. Onlara göre, bu insanlar yazılı olmayan ve çok fazla detayı bulunmayan topluluk kurallarına, modern insanın yazılı kanunlara uymadığı kadar gönüllü şekilde ve kendiliğinden uymaktadır (Malinowski, 2016, s. 17-20). Böyle düşünüldüğünde bu topluluklarda kültürel süreçlere bağlı olarak işleyen toplum yapısında gerçek bir hukuktan veya adalet sisteminden söz etmek elbette mümkün olmayacaktır. Malinowski bu görüşlere, Melanezya halklarının arasında yaşadığı süreç boyunca yaptığı gözlemlerde edindiği empirik veriler üzerinden karşı çıkar. İnsan bilimcilerin o zamana kadar yerli topluluklar hakkında yaptıkları gözlemleri çok yüzeysel değerlendirdiklerine, kural ve yasa kavramlarını ise çok dar anlamda ele aldıklarına dikkat çeker. Yasanın “kişisel bağlardan bağımsız bir yetkili tarafından yürütülen kurallar bütünü” olarak görülmesine, hukuk ve adaletin merkezî bir hükûmet, yetke ve cezalandırma sistemi üzerinden düşünülmesine itiraz eder. Modern toplumların (bir önceki bölümde felsefi temellerine değinilen) toplum, devlet ve adalet yaklaşımlarını esas alarak, bölgedeki yerel halkların yaşamını bu referansla değerlendirmenin hata olduğunu belirtir (Malinowski, 2016, s. 20-22).

Söz konusu eserin birinci kısmında Malinowski, yerli toplulukların “medeni hukuka” benzeyen kurallarının işleyişini değerlendirirken, ikinci kısımda ise “ceza hukukuna” benzeyen suç, ceza ve adalet sistemini ortaya koyar. Malinowski, suç ve ceza eksenli toplumsal adaleti değerlendirdiği bölüme başlarken, yerlilerin de tıpkı

onları yabancı olarak gören ve farklı şekilde yorumlayan modern toplumlar gibi, haklarının ve yükümlülüklerinin farkında olan, kendi çıkarlarını korumayı bilen, yükümlülüklerinin karşılığını da alan kişiler olduğuna dikkat çeker. Buna ek olarak, elbette onların da zaman zaman “uygar toplumda olduğu gibi yasaları çiğnediğini” dile getirir (Malinowski, 2016, s. 76). Kuralların çiğnendiği durumlar ve bunun karşısında gelen toplumsal yaptırımlar alanı da ceza hukuku benzeri yapıyı oluşturur.

Malinowski, topluluğun temel yasaları olarak görülebilecek ve ihlal edilmesi durumunda ceza benzeri ağır yaptırımlarla sonuçlanan konuların başında, dış evlilik kuralını sayar. Trobriand Adaları’nın yerlileri arasında, aynı klan içindeki akrabalar arasında evlilik ve cinsel ilişki yasaktır. Bu yasak herkesçe bilinen, topluluğun en katı kurallarından biridir. Ancak Malinowski’nin derinlemesine araştırma ve değerlendirmesi göstermiştir ki dış evlilik kuralı ihlal edilmekte, ihlal sonrasında ise kimi zaman toplum bu suçu görmezden gelmektedir. Ancak dış evlilik kuralının ihlaline topluluk üyesi veya başka topluluklardan herhangi bir aktörün itirazı durumunda ihlal gündeme gelmekte ve suçlunun intiharıyla sonuçlanan bir kültürel ceza mekanizması devreye girmektedir. (Malinowski, 2016, s. 78-79).

Bu olay üzerine daha fazla araştırma yapan Malinowski, yerel hukukun “yan çizme” veya “kaçınma” mekanizmalarını da öğrenmiştir. Topluluğun yasal kurallarının en başta gelenleri de dâhil olmak üzere, dışarı karşı bilinirliği ayyuka çıkmayan ihlallerin görmezden gelinmesinin dışında başka şekillerde de ihlal edildiğini anlatır. Bunlar, hukuk sisteminin katı kurallarının yine kültürel olarak çeşitli kaçınma mekanizmalarıyla sistemli şekilde ihlali niteliğindedir. Kandaşla cinsel ilişki yasağının, dışarıdan bir tepkiyle karşılaşmaksızın ihlal edildiği kimi durumlarda, klan içinde bir çözüm olarak, çeşitli tılsımlar ve büyüler yoluyla ihlalin topluluğa herhangi bir zararı olmayacağına yönelik inançlar vardır. Bunun dışında, evlilik kurumunu ve zina

yasaklarını yok saymanın ve bunları yıpratmanın yasak olmasına karşın, çeşitli büyülerle bunların da zararsız şekilde atlatılabileceğine yönelik inanç ve uygulamalar söz konusudur (Malinowski, 2016, s. 81-82). Tüm bunlara ek olarak, yerliler arasında dış evlilik kuralının, bir başka deyişle akrabayla cinsel ilişki yasağının toplumsal söylem düzeyinde katı ve kesin bir kural ve herkesin katıldığı bir gereklilik olarak işlenmesine karşın, yerliler arasındaki özel sohbetlerde bu kuralın ihlaliyle övünüldüğü, bunun heyecanlı bir çapkınlık olarak görüldüğü ve bundan keyif alındığı anlaşılmıştır (Malinowski, 2016, s. 84).

Bu topluluklarda kendini öldürme, sözü edilen örnekteki gibi kabile içi ilişkiler haricinde başka suçlar için de söz konusudur. Toplum yaşamında kabul edilemez davranışların birçoğu için, palmiye ağacından atlayarak veya kirpi balığının safrasından çıkarılan zehri yutarak intihar etmek, bir tür ceza mekanizmasıdır. Toplumda “kanunen” yasak sayılan davranışlarda bulunan kişilerin çoğu kez kendini öldürmesi gerekmektedir, bunu yapmazsa o topluluk içinde yaşamaya devam etmesi mümkün değildir. Kişinin toplumsal bir yaptırım olarak kendi yaşamına son vermek zorunda kalması, “kendini cezalandırma isteği, öç alma, eski saygınlığını kazanma ve duygusal acıyı içeren karmaşık bir düşünce biçiminden oluşmaktadır” (Malinowski, 2016, s. 96).

Malinowski’nin çalışması, incelediği topluluklarda hukukun ve adaletin kültürel olarak, yaşamın somut işleyişi içinde, toplumsal ilişkiler boyunca inşa edilmiş uylarımlar bütünü şeklinde kurulduğunu, suç ve cezalandırma mekanizmasının da bu çerçeve içinde işlerlik kazandığını gösterir. Bunun yanı sıra, yine kültürel olarak ihlalin hiç de istisna olmaksızın işlediğini, tüm kaçınma ve yan çizme mekanizmalarına rağmen ceza konusunda hem topluluğun genel iyiliğine olduğu düşünülen mekanizmaların, hem de öç alma mekanizmalarının bir şekilde çalıştığı da görülmektedir.

Suçun, cezanın ve toplumsal adaletin kültürel inşasıyla ilgili antropolojik bir bakış açısı ortaya koyan bir başka önemli antropolog ise Paul Bohannan'dır. Bohannan, ilk olarak 1957 yılında yayımlanan *Justice and Judgment Among the Tiv* başlıklı çalışmasında, Nijerya'da yaşayan Tiv kabilesinde toplumsal adaletin işleyişini ortaya koyar. Öncelikle, Tiv topluluğunun kendi toplumsal işleyişlerinin temeline koydukları *tar* kavramına değinen Bohannan, bu kavramın en temelde Tiv kabilelerinin üzerinde yaşadığı toprak birimini ifade eden coğrafi bir anlamı olduğunu belirtir. Ancak kavramın anlamı toplum düzenine doğru genişler. Ortak bir ataya olan soy bağı üzerinden bir arada yaşayan her bir Tiv kabilesi, kendilerini bu ortak atanın adının çoğulu olan kelime ile adlandırır, üzerinde yaşadıkları toprak birimini yani *tarı* da yine bu atanın ve kendi topluluklarının adıyla anarlar. Ancak *tar* kavramı sadece toprağı, araziye değil, aynı zamanda toplumun düzenini de ifade eder. Toplum yaşamında veya toplumun kutsal saydığı herhangi bir unsurla ilgili aksamalar söz konusu olduğunda *tarın* bozulduğu söylenir, bunun düzeltilmesine de *tarı* onarmak denir. *Tarın* bozulması, toplum yaşamında birçok aksaklığın yanı sıra suç davranışı ve cezalandırmayla; mistik ve törensel yaşamda ise kutsal sayılan bazı alet ve cisimlerin bozulması ve bunların törenlerle eski hâline getirilmesiyle ilgili olarak kullanılır. Ancak Bohannan, bu çalışmasında *tarın* bozulmasının ve *tarın* onarılmasının yalnızca toplumsal düzen ve yönetimle, buna bağlı olarak da hukuk ve adalet sistemiyle ilgili olan boyutlarını değerlendirir. Bu çerçevede, bu toplumda yaşanan aksaklıklar, toplum düzenindeki bozulmalar, işlenen çeşitli suçlar ve yapılan haksızlıklar *tarı bozmak*, bunların karşılığında adalet mekanizmasının işletilerek sonuca bağlanması ise *tarın onarılması* olarak adlandırılır (Bohannan, 2018, s. 1-6).

Bohannan, çalışmasını Tiv topluluklarından biri olan *Mbaduku* topluluğunda gerçekleştirmiştir. Bu topluluğun mahkemelerini ve yerel yargılama usullerini takip etmiş, buna göre Tivlerin adalet ve yargı düzenlerini yorumlamıştır (Bohannan, 2018, s.

14). Çalışmasında öncelikle (modern terimlerle ifade edildiğinde) Tivlerdeki yerel mahkemelere ait usul hukukunu (2018, s. 28-69) ele alan Bohannan, bunun dışında çeşitli bölümlerde aile, borç ve eşya hukukuna benzer yargı süreçlerini değerlendirir. Tüm bunlar bildiğimiz anlamda “medeni hukukun” konularına benzerdir. Tümü, *tarın* düzenini sağlamak için işleyen yargısal süreçlerdir. Ayrıca Bohannan, bir bölümde kendisi *moot* diye adlandırdığı, yerlilerin *evde jir* diye adlandırdıkları geleneksel mahkemelerine (2018, s. 160-207), bir bölümde ise modern anlamda ceza hukuku diye sınıflandırılan alanın yargılama süreçlerine ve mekanizmalarına odaklanır (2018, s. 113-151).

Bohannan, Tivlerde modern tabirle suçu ve dolayısıyla ceza hukuku ve yargısını değerlendirdiği bölümde, öncelikle bu toplulukta kabahatlerin veya “yanlış davranışların” hangi kavramlarla ve ne şekilde değerlendirildiğini; ardından bunların yargılandığı mahkeme ve toplumsal yargılama mekanizmalarını ortaya koyar (Bohannan, 2018, s. 117-119). Tiv toplumunun adalet sistemi içinde suç sayılan bazı davranışlara karşı mahkemenin vereceği cezaların haricinde, bir de *öz-yardım (self-help)* mekanizması işlemektedir. Cinayet, köle ticareti ve tecavüz gibi suçlar Tivlerin kendi kendine cezalandırma mekanizmalarının dışına çıkarılmış ve mahkeme yetkisine verilmiştir. Ancak hırsızlık ve saldırı gibi suçlarda hâlâ mahkemeye ek olarak *öz-yardım (self-help)* mekanizması da kullanılmaktadır (Bohannan, 2018, s. 120). *Öz-yardım* mekanizması, mahkemenin ilgilenmediği bazı suçlar karşısında yerli halkın öç alması, kendi adaletini kendisi sağlamasıdır. Bohannan’ın deyimiyle *öz-yardım* mekanizmasında kişi maruz kaldığı suç davranışı karşılığında “kendi kendisinin polisi, hâkimi ve jürisi” olmaktadır (2018, s. 122).

Bohannan’ın Tiv toplumunda adalet ve yargı süreçlerini ortaya koyduğu çerçevenin bu çalışma bakımından önemi, ilk olarak kendisinin de belirttiği gibi Tivler

için toplumun genelinin iyiliği ile kişilerin iyiliği arasında bir ayrım gözetmediklerini göstermesidir (Bohannon, 2018, s. 120). Gerçekten de Tiv toplumunda kişilerin bir eşyasının çalınmasından toplumsal karmaşaya neden olabilecek davranışlara kadar birçok suç, yukarıda belirtildiği gibi, *tarın bozulması* olarak görülmektedir. Öncelikli anlamı yaşanan toprak parçası olan *tar*, toplumun kullanımlarına bakıldığında çok daha kapsamlı, katmanlı ve derin anlamlara sahiptir. Toplumda yolunda gitmeyen her ne varsa *tarın bozulması*, suç olarak veya ahlaki bakımdan uygunsuz görülen davranışlar *tarı bozmak*, bozulanın telafi edilmesi veya cezalandırılması ise *tarı onarmak* şeklinde adlandırılmaktadır.

Bu çerçeve, açıkça sözleşme geleneğine de sözleşme geleneğinin karşısında bulunan felsefi geleneğe de zıt bir epistemolojik temel sağlamaktadır. Toplum öyle veya böyle hem bir uyuşmalar, hem de hiçbir zaman sona ermeyecek olan çatışmalar alanı olarak yaşamaktadır. Ancak bu uyuşmalar somut yaşamın içinde, iş bölümü ve iş birliğinin yanı sıra elbette karşılıklı güç ve çıkar ilişkileriyle anlaşmazlıkları da barındıran, tarihsel, gerçek ve pürüzlü sözleşmeler olarak düşünülebilir. Bohannon'ın kitabının son cümlesi de buna işaret eder: "...hukuku evrensel bir şey olarak değil, muazzam bir kültürel başarı olarak görebildim" (2018, s. 214). Hukuki çerçeve ne olursa olsun, suçlar ve cezaları, buna bağlı olarak toplumsal adalet de bu çerçevede somut kültürel süreçlere göre, dolayısıyla toplumdan topluma farklılaşacaktır.

Her ne kadar herhangi bir toplum veya toplulukla ilgili sistemli ve detaylı bir adalet sistemi analizi yapmasa da antropolog Clifford Geertz'in hukukun ve adaletin yerel ve görelî işleyişiyle ilgili olarak bazı değerlendirmeleri önemlidir. İlk olarak 1983 yılında yayımlanmış olan *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology* başlıklı çalışmasında Geertz, hukukun olgularla olan ilişkisinin görelî niteliğini göstermek amacıyla yazdığı bölümde, geçmişte incelediği üç farklı toplumun

hukuk ve adalet mekanizmalarının temelinde yer alan birer kavramı irdeler. Doğrudan suç odaklı ve ceza adaletinin çerçevesini ortaya koyan bir inceleme yapmaz, kavramlar etrafında hukuk sisteminin ve toplumsal adalet anlayışlarının nasıl şekillendiğini yorumlar. Bu kavramlar, İslam, Hint ve Malaya kültürlerinde hâkim olan sırasıyla “*hakk*, *dharma* ve *adat*” kavramlarıdır.

İslam dünyasında yargıyla ilgili konuların ve terimlerin aydınlatılmasında hep *hakk* kavramının temel alındığını belirten Geertz, aynı zamanda Tanrı’nın sıfatlarından biri olan bu kavramın, gerçek olana ve gerçekliğe atıfla anlamlandırıldığına dikkat çeker. *Hakk*, yaratıcının sıfatı olarak “konuşma, iktidar, canlılık, irade” gibi anlamlarıyla birlikte, toplum yaşamındaki kullanımıyla “doğru, görev, iddia, zorunluluk, geçerli, âdil, uygun” gibi birçok anlamı içerir. Hukuk kavramı da *hakk*’ın çoğulu olarak, formel adalet sistemi için kullanılan kavramdır (2007, s. 201-203). Böylece, hukuk ve adaletin anlamı, Tanrı’nın sıfatı olarak aşkın özellikleri ifade eden bir kavram üzerinden, Tanrısal olanın insan yaşamındaki yansımaları veya gerektirdikleri gibi bir anlam çerçevesine indirgenmiş gibidir. Bu nedenle elbette, İslam’ın kutsal kitabı Kuran’ın hükümleri temel alınarak bir hukuk sistemi inşa edilmiştir. Böylece İslam dünyasında, hukukun ve toplumsal adalet duygusunun özgün bir işleyiş mekanizması oluşturulmuştur (Geertz, 2007, s. 204-208).

Hint hukuk ve toplum geleneğinde ise, adaletin temel kavramı *dharma*’dır. Hint coğrafyasında sistem, İslam dünyasının aksine, birçok yerde birbirine benzer ve bütüncül bir hukuka dayanmaz. Her yerel toplulukta, akrabalık ilişkileri ve kast sistemi içindeki konum gereği birçok farklı hukuki uygulama devrede olmuştur. Bu toplumlarda adaletin temel unsuru olarak düşünülen *dharma*, yine aşkın ve kutsal bir kavramdır. Hakları, haksızlıkları, doğruyu, yanlış, görevleri, zorunlulukları *dharma* gereği tanımlayan Hint topluluklarında, kralın ayrı bir yeri ve önemi vardır. Kutsal bir kavram

olarak *dharma*, doğada ve toplum yaşamındaki her şeyi dengede tutan aşkın bir güce işaret eder. Kral ise bu *dharma*'yı koruyan kişidir. Kralın adaletli olması, *dharma*'sına uygun davranması toplumsal düzeni ve adaleti koruyacaktır. Hint geleneğinde kutsal bir kavram olarak *dharma*, hukuk sisteminin somut işleyişinde her somut bağlam içinde farklı farklı uygulamaların temelinde görülen ve sorunlar karşısındaki akıl yürütmelerin uygunluk çerçevesini oluşturan bir unsurdur (Geertz, 2007, s. 209-220). Kralın buradaki kritik rolü, aslında aşkın ve bir tür Tanrısal kavramsallaştırmayla kraliyetin mutlak güç hâline getirildiğini gösterir.

Malayalılar için hukukun ve toplumsal adaletin temel kavramı ise *adat*'tır. *Adat*'ın anlamı, geleneklerin hukuk ve adalet konusunda işletilmesi anlamında, “âdet” demektir (Geertz, 2007, s. 222-223). Geleneksel âdetleri imleyen adat kavramı, aynı zamanda doğruluk, ruhsal uyum, toplumsal oydaşma ve toplumsal anlaşmanın kamusal olarak sergilenmesini içerir (Geertz, 2007, s. 225). Gelenekleri ve aynı zamanda geleneksel ilişkiler ve kodlar üzerinden toplumsal uyluşımı ifade eden çok genel bir kavram olarak adat, yargısal karar verme süreçlerinde de gözetilen tüm geleneksel-kültürel anlamlandırma biçimlerini kapsar. Toplumun genel uyumunu ve karşılıklı ilişkileri ifade eden birçok kavram (örneğin karşılıklı anlaşma, ortaklaşa yüklenmek, karşılıklı yardımlaşma) *adat* kavramına bağlı olarak düşünülür. Dolayısıyla, yargısal süreçler de dâhil olmak üzere tüm hukuki süreçlerde gözetilen toplumsal-kültürel uzlaşmaları ifade eden bir kavram olarak *adat* (Geertz, 2007, s. 226), aslında bir tür toplum sözleşmesi varsayımına dayanır gibi görünmektedir. Ancak burada söz konusu olan, felsefecilerin varsaydıkları tarih dışı toplum sözleşmesi değil, bizzat toplum yaşamının tüm somut kültürel işleyiş biçimleri içinde gelişmiş bir uyluşımlar bütünüdür. Geertz, Malayalıların geleneksel kültürel anlam çerçeveleri içinde doğruluğu, hakkı ve hukuki yargı süreçlerinde kararların nasıl verileceğini belirleyen bir kavram olarak

adat'ın, modernleşmeye ve geleneksel kurumların dönüşmesine rağmen toplum yaşamında hâlâ dirençli bir şekilde varlığını sürdürdüğüne dikkat çeker (2007, s. 229).

Antropoloji tarihinin üç önemli isminin çalışma ve değerlendirmeleri, toplumsal örgütlenme ve adaletin kültürel yaşamın somut işleyişi içinde nasıl inşa edildiğini gösterir. Modern toplum ve devlet yapılarının temelinde yatan ve bu yapıların kökten bir eleştirisini ortaya koyan felsefi yaklaşımlara bir önceki başlıkta değinilmişti. Toplumsal sözleşme geleneği, faydacılık, modern idealist düşünce ve Marksizm'in birbiriyle çeşitli boyutlarda çatışan, çeşitli yönlerden ise uzlaşan yaklaşımlarının günümüzde toplumsal olarak yaşamaya devam etmenin haricinde bir ortak yönleri daha vardır: Hepsinin bir şekilde felsefi düzeyde, soyut varsayımlara dayanmaları. Rasyonel, eşit ve özgür bireyler, toplumun iyiliğinin sağlanmasına yönelik bir düzen, aşkın ve ideal koşullarda bir adalet, toplumun tarih dışı bir sözleşme varsayımı üzerinden anlaşılabilmesi ve dahası şekillendirilebileceği varsayımları, tarih dışı felsefi değerlendirmeler olarak kurulmuş, modern toplumun ve adalet düzeninin inşasında farklı şekillerde rol oynamışlardır. Marksizm'in modern toplum yapısının adaletsiz olduğunu ortaya koyan yaklaşımı tarihsel bir değerlendirme içermekle birlikte, bu yapının yıkılmasıyla âdil bir toplumun inşa edileceği düşüncesi ise belirsiz bir geleceğe dair yine spekülatif bir felsefi yaklaşım olarak kalmaktadır. Antropologların araştırmaları ve değerlendirmeleri ise başka türlü bir bakış açısını mümkün kılmaktadır. Toplumlar yaşamın somut kültürel süreçleri içinde yaşarlar, kültürel yaşam birçok denge, güç ve mübadele ilişkileri, uzlaşımlar ve çatışmalar içerir. Bu somut ilişkilene biçimleri içinde farklı toplumların farklı yapıları ve adalet anlayışları vardır. Suç ve ceza tarihsel olarak her toplumda farklı şekillendiği için, toplumsal adaletin resmî veya gayriresmî biçimleri de toplumdan topluma farklılık gösterir ve toplumların yasal kuruluşu ne şekilde olursa olsun, bu çerçevenin dışında işlemeye devam eden kültürel bakış açıları da her toplumda söz konusudur.

Elbette bu noktada, antropologların modern toplumların genel yapısından farklı toplumlarda yaptıkları araştırmaların ne ölçüde bir seçenek sundukları tartışılabilir. Modern toplum yapısıyla bundan farklı örgütlenmiş kabile yapılarının birebir karşılaştırılabilir olduğu veya antropolojinin gösterdiklerinin modern toplumlar için aynı şekilde söz konusu olduğu iddia edilemez. Ancak böyle olup olmamasından ziyade, antropolojinin sunduklarını her toplumu farklı yönlerden de değerlendirebilmek için bir düşünce çerçevesi olarak kullanabilmek önemlidir. Yine de bu bölümü, antropolojinin suç, ceza ve adalete dair kültürel bakış açısını sistemli şekilde ilk ortaya koyan Malinowski'nin modern toplum yapıları ve “yabanıl” diye andığı toplulukları benzeştirdiği noktalara değinerek kapatmakta yarar vardır.

Malinowski ilk olarak çalışmasının başında, kendisinden önceki insan bilimcilerin kabile toplumlarında insanların kurallara kendiliğinden, doğal bir içgüdü ile uyduklarına yönelik yüzeysel tespitlerine itiraz eder. Çalışmasının devamında, bu toplumlarda da kurallar, yasaklar ve yaptırımlar dizgesinin karmaşık işleyişine daha yakından bakarak bunları sistemli şekilde değerlendirmeden önce Malinowski, bu karmaşık dizgeye rağmen elbette her toplumda bir meşruiyet duygusunun hâkim olduğuna dikkat çeker. “Yabanıl” veya “uygar” olması fark etmeksizin hiçbir toplumda cezalandırılma korkusunun kurallara uymakta tek etken olmadığını, bu baskının suç davranışları karşısında her toplumda doğal olarak bulunduğunu, ancak buna ek olarak her toplumda mutlaka kuralların ve yasaların belirli bir ahlaki veya duygusal meşruiyet zeminine dayandığını belirtir. Bu meşruiyet zemini, yabanıl toplumda da modern toplumlarda olduğu gibi, “kurala kendiliğinden uymak” olarak açıklanamayacak kadar karmaşıktır (Malinowski, 2016, s. 21). Devamında Malinowski, yine insan bilimcilerin kabile topluluklarındaki karmaşık iş bölümü ve mülkiyet ilişkilerini kavrayamayıp, bu topluluklardaki yaşamı yüzeysel bir yaklaşımla kaba bir “ortaklaşmacılık” ve “ortaklaşma mülkiyet” olarak adlandırmalarına itiraz eder. Ardından, bu topluluklardaki karmaşık

mülkiyet yapısını ortaklaşmacılık olarak kavramanın, modern toplumlardaki anonim şirket yapılarını da aynı şekilde kavramaya benzediğini belirtir, ki ikisi de yanlıştır (Malinowski, 2016, s. 27). “Yabanıl” olarak anılan yerli kabile topluluklarının, geleneklerini içselleştirmiş olmaları, alışkanlıklarının gücü, toplumsal geleneklere karşı olan korku ve saygıları, toplum düzenine duygusal bağlılıkları, zannedildiğinin aksine onları modern toplumlardan çok farklılaştırır. Malinowski bu bakımdan, “bir Doğu Avrupa gettosunun, Oxford Üniversitesi’nin veya tutucu bir Orta Batı topluluğunun içine kapalı kümelerinde” bulunanların, “yabanıl” toplumdaki insanlardan çok büyük bir farkı olmadığını söyler (2016, s. 57).

Malinowski çalışması boyunca incelediği kabile toplumunun özgün kültürel yaşamını modern toplumların kavramlarıyla açıklamamaya veya onlarla kıyaslayarak değerlendirmemeye özen göstermiştir. Kültürel özgünlüğü mümkün olduğunca serimlemeye çalışmıştır. Ancak insan bilimcilerin kendinden önceki yüzeysel tespitlerine itiraz amacıyla yaptığı bu benzetmeler önemlidir. Tüm bunlardan varılabilecek sonuç şudur: Her toplumun kendine özgü kültürel çerçeveleri vardır. Somut ve tarihsel yaşamın içinde, karmaşık güç ve iş birliği ilişkileri içinde gelişen kültürel anlam haritası, öyle veya böyle her toplumu şekillendirir. Yasal çerçeve ve toplumun örgütlenmesi ne şekilde olursa olsun, suç, ceza ve adalet konusunda her toplumun kendi ortak simge dağarcığı içinde gelişmiş çeşitli algı ve değer ölçütleri vardır. Bunlar kabile toplumlarında olduğu kadar, modern toplumlarda da işlemektedir.

Bu çalışmada yeniden yapım suç dizileri orijinalleriyle karşılaştırılırken yukarıda kültür kavramı üzerine yazılan bölümde belirtilen kültürlerarası çerçeve esas alınmakla birlikte, adaletin göreliliği burada sözü edilen antropolojik çerçeve temelinde düşünülmektedir. Modern felsefenin varsaydığı tüm adalet yaklaşımları günümüz dünyasında modern ve modernleşme sürecindeki ülkelerin toplum ve devlet yapıları

içinde çeşitli şekillerde yaşamaya devam etmektedir. Ayrıca felsefenin adalete dair tüm temel yaklaşımları toplumsal yaşam içinde söylem düzeyinde hâlâ canlı şekilde sürdürülmektedir. Ancak kültürel yaşam içinde adalet anlayışları ve arayışları her durumda bu söylemleri aşan karmaşık süreçler olarak karşımıza çıkmaktadır. Antropologların sağladığı kültürel göreci bakış açısı, yeniden yapım televizyon dizilerindeki adalet anlayışını kendi özgün kültürel bağlamı içinde değerlendirmek için temel bir başlangıç noktası sağlamaktadır.

2. BÖLÜM: TELEVİZYON YENİDEN YAPIMLARI VE SUÇ DİZİLERİ

2.1. Televizyon Program ve Formatlarının Ulusötesi Dolaşımı

2.1.1. Yeniden Yapımlarda Ulusal Bağlamın Önemi

Brett Mills'in televizyon yeniden yapımlarının ulusal bağlamla ilişkisine dikkat çektiği gibi, Michele Hilmes de 1960'lı yıllardan itibaren dünyada televizyon yaygınlaştıkça tıpkı radyonun evlere girerek yaygınlaştığı 1. Dünya Savaşı sonrasındaki gibi, yayıncılık kültürüyle birlikte bir “millîleşmenin” gerçekleştiğine dikkat çeker (Hilmes, 2013, s. 30). Radyo ve televizyonun yaygınlaştığı dönemler için Hilmes'in “millîleşmeye” yaptığı vurgu önemlidir. Radyonun ve televizyonun yaygınlaştığı iki savaş sonrası dönemlerde, her iki mecra da ulusal kültürün kurulduğu ve yaygınlaştırıldığı alanlar olarak önem kazanmıştır. Daha sonrasında ise suç dramalarının tarihine değinilen bölümde görüleceği gibi, gerek İngiliz gerekse Amerikan televizyon programları kendine has özelliklere sahip birer gelenek olarak yerleşmiştir. Brett Mills'in İngiliz *Life on Mars*'ın Amerikan yeniden yapımı hakkında yazdığı makalede görüldüğü gibi, 2000'li yıllardan sonra üretilen yeniden yapımlar söz konusu olduğunda, izleyiciler hâlâ ulusal referans çerçeveleri içinden düşünebilmektedir. İzleyiciler için bir İngiliz dizisinin Amerikan yeniden yapımı hakkındaki tartışmalarda bu dizinin “İngiliz” karakteri hâlâ tartışma konusudur, hatta izleyici hâlâ “kültürel emperyalizm” kavramı etrafında düşünebilmektedir (Mills, 2012). Mills, programların ulusötesi ticaretinin “küreselleşmenin” bir göstergesi olarak görüldüğü bir dönemde bu bilginin önemli olduğuna dikkat çeker. Buna göre, programların ulusal niteliği ve bağlamı hâlâ önemlidir (Mills, 2012, s. 142). Bu çalışma için bu ulusal niteliğe vurgu yapmak, kültürel emperyalizm bağlamında veya herhangi bir boyutta ulusal kültür tartışmalarına girme amacı taşımamaktadır. Bunun ötesinde, yeniden yapım televizyon dizilerini kültürlerarasılık bağlamında ele almak bakımından önemlidir. Televizyon

programlarının en baştan beri bir şekilde içinde üretildikleri ulusal bağlamın izini taşımaları, aynı zamanda yeniden yapımların üretildikleri ulusal bağlama uygun şekilde dönüşümler geçirmesini kaçınılmaz kılar. Bu bilgiyle birlikte, bu çalışmada yeniden yapım televizyon dizileri orijinalleriyle karşılaştırılırken hatırd tutulacak olan kavram çerçevesini de işaret eden bir bağlam ortaya çıkmaktadır. Kültürel yapı ve kimliklerin dinamik olarak inşasının sürdürüldüğü noktalar, kültürler arasındaki soyut sınır noktalarıdır. Özgün bir kültürel bağlam içinde üretilmiş olan program içerik ve formatlarının farklı ulusal bağlamlara transfer edilmesiyle yeniden yapımların üretilmesi ise bize bu sınır noktalarını somutlaştıran bir veri sağlayabilir. Böylesi bir veriyi ise ancak bu yeniden yapımları orijinalleriyle karşılaştırarak kurabiliriz. Orijinal program ile yeniden yapım sürümü arasındaki farklılıklar, kültürler arasındaki farkların görünür olduğu sınır noktalarını teşkil edecektir.

2.1.2. Programların Ulusötesi Dolaşımı Hakkındaki Tarihsel Tartışmalar

Televizyon programlarının uluslararası dolaşımı, Amerika ve İngiltere başta olmak üzere merkez ülkelerde televizyon sistemleri kurumsallaşmaya ve yaygınlaşmaya başladığından beri her zaman gündemde olmuştur. Özellikle 1960’lı yıllardan itibaren, televizyonun toplumlar için rolünün ne olduğuna dair soruya verilen yanıtlara göre, içeriklerin ulusötesi dolaşımına yönelik olumlu ve olumsuz yaklaşımlar geliştirilmiştir. Annabelle Sreberny, 1960’lardan bu yana uluslararası iletişim alanının, birbiri ardına gelen üç paradigmanın hâkimiyetinde olduğunu belirtir. Bunlardan ilk ikisi “kalkınmacı paradigma” ile “kültür emperyalizmi” paradigmasıdır. Üçüncüsü ise özellikle medya metinlerinin ulusötesi dolaşımına karşı olumlayıcı bir yaklaşımı içeren “kültürel çoğulculuk” yaklaşımıdır (Sreberny, 2006, s. 606).

Burcu Sümer ve Süleyman İlaslan, televizyon programlarının uluslararası dolaşımının tarihini, programların üretildiği ülkeler ve dolaşıma girdiği diğer ülkeler

arasındaki etkileşim üzerine yapılan tarihsel tartışmalarla birlikte değerlendirmişlerdir (2021). Yazarlar, 1960'lı yıllardan itibaren televizyonun dünyada yaygınlaşmasıyla birlikte ortaya çıkan tartışmaların, “modernleşme kuramı” üzerine tartışmalarla aynı tarihsel bağlam içinde geliştiğini belirtirler. 1960'lı yıllarda, yaygınlaşan televizyonun ülkelerin kalkınmasında ve demokratik yaşamın gelişmesinde önemli bir rolü olabileceği kabul edilmiş ve televizyon programlarının ulusötesi dolaşımı da bu bağlamda onaylanmıştır. Sreberny'nin kalkınmacı paradigma olarak andığı yaklaşımlar da programların ulusötesi dolaşımını ülkelerin kalkınması amacıyla onaylayanlardır. Buna göre, merkez ülkelerden çevre ülkelere transfer edilen programlar, bu çevre ülkelerin gelişmesine katkı sağlayacaktır (Sümer & İlaslan, 2021, s. 97). Wilbur Schramm'ın belirttiği gibi, ülkelerin gelişimi konusunda medyadan beklenen, topyekûn bir ulusal kalkınma sürecinde tutum, davranış, inanç, beceriler ile toplumsal kurallar ve ilişkiler konusunda gerçekleştirilmesi gereken çok yönlü dönüşümlere hizmet etmesidir. Schramm, toplumlarda medya yardımıyla gerçekleştirilecek modern dönüşümlerin, bir başka toplumla uzun tarihsel etkileşimler sonucunda doğal yolla gerçekleşebilen dönüşümler kadar yavaş, bir hükümdarın topluma zorla dayattığı dönüşümler kadar da hızlı ve sert olmayacağını belirtir (1964, s. 16). Böylesi bir toplumsal dönüşümde medya, halkı ulusal kalkınma ve gelişmeye duyulan ihtiyaç ve bunun ne şekilde gerçekleştirileceğine dair bilgilendirmeli, değişime konu olacak toplumun üyelerinin sürece aktif katılımını talep etmeli ve gerçekleştirilecek dönüşümler için halkın ihtiyacı olan yetkinlik ve beceriler konusunda bir nevi eğitim faaliyeti yapmalıdır (Schramm, 1964, s. 19).

1970'li yıllara gelindiğinde ise, yine Sümer ve İlaslan'ın da dikkat çektikleri gibi, medya ve iletişimin ulusötesi boyutları üzerine daha çok kültürel emperyalizm kavramı etrafında tartışmalar yoğunlaşmıştır. Tartışmaların modernleşme kuramından bağımlılık kuramına doğru kaydığı söylenebilecek olan bu dönemde, temel olarak

ekonomi politik perspektifle, merkez ülkelerden  vre ülkelere doğru bir akış şeklinde işleyen televizyon endüstrisinin  vre ülkelere yönelik bir kültürel emperyalizm anlamına geldiğine dair bakış açısı hâkimdir (Sümer & İlaslan, 2021, s. 102). Bu dönemde söz konusu kültürel emperyalizm yaklaşımının önemli temsilcileri Herbert Schiller, Armand Mattelart ve Oliver Boyd-Barrett gibi düşünürlerdir (Sreberny, 2006, s. 606). Bu düşünürlerin başını çektiği kültürel emperyalizm tezini savunanlar arasındaki temel düşünce, merkez ülkelerdeki belli şirketlerin medya içeriklerini üreterek bunları  vre ülkelere doğru asimetrik bir akış olarak sattıkları ve bu yolla bir tür kültürel emperyalizmin gerçekleştiği yönündedir. Örneğin Boyd-Barrett, uluslararası medya akışının tek yönlü doğasına dikkat çeker. Yazar,  vre ülkelerden merkez ülkelere doğru bir akışın da bulunduğunu kabul eder ancak bu örneklerin tek yönlü akış içindeki istisnalar olduğunu düşünür. Buna göre, sırasıyla Amerika, İngiltere, Fransa ve Batı Almanya’da üretilen içerikler diğer ülkelere ihraç edilmiştir. Boyd-Barrett, aynı zamanda bu içeriklerin, sözü edilen ülkelerde etkinlik gösteren bir avuç holding tarafından üretilerek satıldığına vurgu yapar (Boyd-Barrett, 1979, s. 117).

Medyanın, ülkelerin kalkınması, gelişmesi ve demokratikleşmesi konusunda temel bir rolü bulunduğuna dair “modernleşmeci” bakış açısı ve ardından merkez ülkelerden  vre ülkelere yönelik bir kültürel emperyalizmin aracı olduğuna dair tartışmaların çerçevesini oluşturan “bağımlılık” bakış açısı, içeriklerin ulusötesi dolaşımı konusunda birbirine karşıt iki yaklaşımı temsil etmekle birlikte, bir yönden birbirine benzemektedir. Her iki bakış açısı da medyanın anlamları taşıyan, aktaran, dikte eden ve kabul ettiren bir alan olduğu varsayımına dayanır. Öte yandan medya ve toplumun karmaşık işleyişine dair 1970’li yıllardan itibaren gelişmeye başlayan ve 1980’li yıllardan itibaren birçok empirik araştırmayla desteklenen bir başka yaklaşım ise izleyici tarafında medya ile etkileşimin zannedildiği kadar tek taraflı ve pasif şekilde gerçekleşmediğine yönelik savlar ortaya koymuştur. Böylece 1960’lı yılların

modernleşmeci bakış açısının ardından 1970’li yıllarda hâkim olan, bağımlılığa ve kültürel emperyalizme vurgu yapan bakış açısı da geçerliliğini yitirmeye başlamıştır. İzleyicinin medya metniyle buluşma sürecinin karmaşık ve dinamik yapısına dikkat çekilen bu yaklaşım, Kültürel Çalışmalar geleneği içinde gelişmiştir. Buna göre izleyici, medya metinlerini seyretme deneyimi sırasında aktif bir anlam inşa sürecine katılır ve bu metinleri üretenlerin amaçları ve niyetleri ne olursa olsun, izleyicinin kendi içinde bulunduğu karmaşık kişisel ve sosyolojik koşullar ve bağlam, anlamın yönünü ve mahiyetini değiştirebilir. Açıktır ki bu bakış açısı, medya metninin kültürel emperyalizme hizmet eden ve araçsal şekilde işlev gören bir niteliğe sahip olduğu savını en azından zayıflatır. Ayrıca, 1980 sonrası neoliberal dönemde her alanda gelişen uluslararası ticaretin ve medya sistemlerinin ilk kurulduğu merkez ülkelerin haricindeki ülkelere de içeriklerin daha fazla üretilebilir hâle gelmesinin etkisiyle programların akışında geçmişe kıyasla karşılıklılık ortaya çıkmıştır. Joseph Straubhaar “Beyond Media Imperialism: Assymetrical Interdependence and Cultural Proximity” (1991) başlıklı yazısında, Johan Galtung’un “A Structural Theory of Imperialism” (1971) adlı makalesine atıfla, merkez ve çevre olarak kabul edilen ülkeler arasındaki karşılıklı etkileşime yeni bir yorum getirir. Straubhaar (1991), “asimetrik karşılıklı bağımlılık” kavramını kullanarak, merkez ve çevre ülkeler arasındaki akışın her ne kadar eşitsiz olsa da yine de karşılıklı olduğuna dikkat çeker. Ayrıca yazar, yalnızca merkez ülkelere çevre ülkelere emperyalist bir kültür aktarımının yapısal çerçevesi içinden düşünmek yerine, yukarıda 1970’lerden itibaren kültürel çalışmalar geleneği içinde geliştiği belirtilen bakış açısıyla, değişime ve hâkim anlatılara direnen kültürler içinde izleyicinin alımlama biçimleri üzerine de düşünmeye davet eder (Straubhaar, 1991, s. 39). John Tomlinson da Batı’da gelişen çokkültürlülük ile birlikte Batı dünyasının kültürel bütünlük ve gücünün kırıldığını, artık 19. yüzyıl emperyalizminde olduğu gibi bütüncül bir çerçeve kalmadığını belirterek, kültürel emperyalizm tezinin önemli bir varsayımının

devre dışı kaldığını savunur. Buna göre, artık “kuvvetli ve tutarlı” bir Batı kültürünün, “savunmasız ve zayıf” çevre ülkelere dayatılması düşüncesi geçersizdir, çünkü artık böyle bir Batı kültüründen söz etmek zordur. Tomlinson, “kültürel hegemonyayı uygulayan yerleşik, köklü ve kendinden emin ekonomik ve kültürel güç merkezleri fikri yerine, gücün dağılım kalıplarının istikrarsız ve değişken olduğunu ve bu gücün yoğunlaşmanın tersine, dağılmış vaziyette bulunduğunu” söyler (1997, s. 185).

Çevre ülkelerde medya sistemlerinin gelişmesi sonucunda programların/formatların ulusötesi dolaşımının asimetrik de olsa karşılıklı bir hâl alması ve belirli bir merkezden gelen içeriklerin izleyicinin yaşadığı özgün koşullar ve kültürel iklim içinde farklı anlam inşa süreçlerine konu olabileceğine dair teorik çerçevenin gelişmesiyle, televizyon içeriklerinin dolaşımına yönelik olumsuz bakış açısı değişmiştir. Tüm bu gelişmeler, çoğulculuk, demokrasi ve medya ilişkisine dair küresel olarak yükselen olumlayıcı söylemle birleşmiştir. Sreberny’nin söz ettiği kültürel çoğulculuk yaklaşımı da ülkelerin medya sistemlerindeki dönüşümle beraber gelişen karşılıklı akış ve 1970’li yıllardan itibaren gelişen aktif izleyici yaklaşımlarının, 1980’li yıllardan itibaren bu olumlayıcı söylemle birleştiği noktayı temsil eder. 1980’li yıllardan sonra yükselmeye başlayan ve günümüze kadar süren küreselleşme ve çoğulculuk vurgularıyla birlikte medya içeriklerinin ulusötesi dolaşımına yönelik olumlu bakış açısı sürmektedir.

Ancak bir yandan, programların ulusötesi dolaşımının hâlâ bakışsız bir akış şeklinde gerçekleştiğine ve merkez ülkelerin kültürel tahakkümüne yaradığına dair yaklaşım da dönüşerek sürdürülmektedir. Küreselleşmeyle birlikte dönüşen dinamiklere ve kültürel çoğulculuğa yapılan vurguyla birlikte, uluslararası medya akışlarının karmaşık işleyişini açıklayamayan kültürel emperyalizm veya medya emperyalizmi yaklaşımlarından uzaklaşıldığına dikkat çeken Jean K. Chalaby, yine de ABD’nin bu alandaki hâkimiyetinin sürdüğüne dikkat çeker. Küreselleşmeciler ve çoğulcu yaklaşımın,

ulusötesi medya akışlarının karmaşık yapısını anlamak bakımından önemli katkılarını inkâr etmeksizin, bir yandan da ABD'nin hâlâ belirli düzeyde bir üstünlüğe sahip olduğunu unutmamak gerektiğini belirten yazar, bu durumu “kültürel üstünlük” olarak tanımlar (Chalaby, 2006, s. 36).

Görüldüğü gibi televizyon programlarının ulusötesi dolaşımı, 1960'lı yıllardan itibaren çeşitli paradigmlar içinden tartışılmış ve farklı yaklaşımlarla değerlendirilmiştir. Yeniden yapım televizyon dizileri de bir tür format transferi olarak, televizyon program ve formatlarının uluslararası dolaşımı kapsamındadır. Ancak bu çalışmada, televizyonun belirli ulusal bağlamlar içinde üretilen içeriklerinin farklı coğrafi ve ulusal bağlamlar içine transfer edilmesi hakkında yukarıda özetlenen tartışma eksenleri üzerine bir araştırma inşa edilmemekte; modernleşme kuramı, bağımlılık kuramı veya küreselleşme ile çoğulculuğa vurgu yapan yaklaşımlar çerçevesinde bir değerlendirme yapılmamaktadır. Ancak bu tartışmalar, bu çalışmada temel olarak kabul edilen bir argümanın tarihsel temeline işaret etmektedir: Televizyon içerikleri her dönemde belirli ulusal bağlamlar içinde üretilmiş ve bu bağlamların kültürel karakteriyle bezenmiştir.

2.1.3. İzinsiz Kullanımdan Fikrî Mülkiyet Pazarına

Michele Hilmes, medya tarihinde formatların ulusötesi dolaşımının 1930'lardaki radyo yayıncılığı dönemine kadar uzandığına dikkat çeker (2013, s. 29). Hilmes'in belirttiği gibi, Birinci Dünya Savaşı'nın ardından yayıncılık, içinden geliştiği tarihsel koşullar gereği ulusal bir olgu olarak ortaya çıkmıştır. Savaş sonrası yeni ulus devletler yaratılırken radyo, 20. yüzyılın ulus devletlerinin kültürel sınırlarını çizmeye yarayan, ulus fikrinin yansıtıldığı ve sergilendiği ideal bir araç olmuştur. Hilmes, ulusların kendilerini hem ülkelerinin coğrafi sınırları içinde hem de dışında bulunan diğerlerine karşı tanımlarken, bu tanımlamanın sonucunda ortaya çıkan ulusal kültürü de radyo

sayesinde yaygınlaştırdıklarına dikkat çeker. Sovyetler Birliği tarafında ulusal hükûmetin doğrudan mülkiyetine dayanan bir tür yayıncılık sistemi gelişirken, Britanya tarafında yayıncılığın gelişimini en baştan kontrol etmek için devlet lisanslı bir tekel kurulmuştur. ABD’de ise özel mülkiyete dayalı ve kâr odaklı bir radyo yayıncılığı sistemi ortaya çıkmış, ancak yine de ulusal olarak düzenleyici bir hükûmet otoritesinin kontrolü altında işlemiştir. Yazara göre, diğer ülkeler genellikle bu üç ülkedeki farklı sistemleri takip etmiş ve sonuç olarak dünyadaki uluslar, “ağ ulusları” olarak kurulmuştur. 1930’larda yayıncılık alanındaki ulusal sistemlerin bu şekilde kurulması, elbette “popüler kültürün ulusötesi alışverişine” imkân sağlamıştır (Hilmes, 2013, s. 27-28). Henüz bu ilk yıllardan itibaren radyo toplumun her düzeyinden insanların evlerine kadar girmeye başlamış ve ABD bu durumdan yararlanarak çeşitli radyo program içerikleri aracılığıyla birçok dünya ülkesindeki insanların evine erişmeyi başarmıştır. İşte ABD’nin radyo üzerinden başka ülkelere erişmeyi başardığı yayın içerikleri, yukarıda belirtildiği gibi medya ürünlerinin ulusötesi dolaşımının 1930’lardaki ilk biçimlerine denk düşer. Bu yıllarda formatların dolaşımı ise, bir ülkenin başka bir ülke radyolarında yayınlanan programları orijinaline atıf yaparak veya yapmadan örnek alarak, çoğu kez orijinalinden oldukça farklılaşmış bir içerikle taklit etmesine dayanır (Hilmes, 2013, s. 29).

Her ne kadar medya tarihinde formatların ulusötesi dolaşımı yukarıda söz edildiği gibi düzensiz şekilde ve ticari bir temele dayanmaksızın radyo döneminde başlamış olsa da formatların meta olarak dolaşımı televizyonun yaygınlaşmasıyla mümkün olmuştur. Hilmes, 1950’li yılların ortalarından itibaren televizyon program formatlarının ulusötesi dolaşımının başladığına dikkat çeker. Bu yıllardan itibaren İngiltere, Fransa, İtalya, İspanya, Almanya ve Avustralya gibi ülkeler arasında birçok televizyon format değişimi yapılmıştır (Hilmes, 2013, s. 30-31). Albert Moran’ın “Televizyon Format Trafîği: Kamu Hizmeti Tarzı” başlıklı makalesinde incelediği

yeniden yapımlardan da anlaşıldığı gibi, 1950'ler ve 60'larda İngiltere'de kamu yayıncısı BBC tarafından yapılan bazı önemli programlar, formatların taklit edilmesi yoluyla 1960'larda Avustralya'da yeniden yapılmıştır (Moran, 2015). 1960'lı yıllarda, kamu hizmeti yayıncıları arasında formatların ticareti yaygın değildi, genellikle taklit yoluyla formatın alınarak içeriğin değiştirilmesi şeklinde yeniden yapımlar üretilirdi (Moran, 2015, s. 689). Ancak yine de ulusların çoğunun henüz bir ulusal televizyon sistemine sahip olmadığı 1960'lı yıllarda, yayıncılık ve program yapımı konusunda bir altyapı kurabilmiş olan ABD ve İngiltere gibi ülkeler, program içerik ve formatlarının çok değerli bir meta olabileceğinin farkındaydı (Hilmes, 2013, s. 31). Böylece bu yıllardan itibaren televizyon program ve formatlarının uluslararası ticareti giderek yaygınlaşmıştır. 1990'lı yılların sonundan itibaren ise televizyon yayıncılığında formatların trafiği, gelişmiş ve küresel bir televizyon pazarı hâlini almıştır. Televizyon program formatları da artık önemli bir fikrî mülkiyet olarak değerlendirilmektedir (Moran, 2015, s. 689-690).

2.1.4. Format Ticareti ve Yeniden Yapımların Ekonomik-Kültürel Boyutları

Günümüzde televizyon programı formatları önemli metaplardır ve bunların dolaşıma girdiği uluslararası pazar oldukça gelişmiştir. Doğrudan orijinal programın satın alınarak farklı ülkelerde gösterilmesi yerine formatın satın alınarak içeriklerin farklı ülkelerde yeniden üretilmesinin ticari gerekçeleri vardır, zira orijinal içerikler farklı bir coğrafyada olduğu şekliyle kabul görmeyebilir, hâl böyle olunca da söz konusu program yayından kaldırılacaktır. Böylece pazarda bir yer edinemeyen programdan ticari kazanç sağlanması da mümkün olmayacaktır. Lothar Mikos'un belirttiği gibi, küresel televizyon pazarında formatların satılarak yeniden yapımların üretilmesinin ticari yönden riski azaltmak gibi bir avantajı vardır. Dünyada yalnızca

İngiltere, ABD ve Almanya gibi ülkelerin televizyon pazarlarında yeni formatlar geliştirmek için gerekli olan üretim maliyetlerini karşılayabilecek ekonomik kaynaklar vardır. Bu gibi nedenlerle, daha küçük televizyon pazarlarında formatların uluslararası ticareti yoluyla programlar yapılması, ticari mantığa uygundur. Bunun yanında, bir televizyon program formatı satın alındığında, orijinal yapımın ilgili uzmanlığı da satın alınmış olur (Mikos, 2015, s. 697). Bonaut ve Ojer, son yıllarda televizyon kanalları arasındaki rekabetin kızıştığını ve bu nedenle kanalların, yüksek izleyici oranları kazanmak ve amaçlanan finansal sonuçlara ulaşmak için girdikleri rekabette işlerini garantiye alabilmek için başka ülkelerde başarılı olmuş program formatlarını satın alarak yeniden yapımlar ürettiklerini belirtirler (2012, s. 153-154).

Orijinal içeriklerin her ülkede aynı başarıyı gösterememesi ve bu nedenle yeniden yapım yoluna gidilmesi, sürecin ülkeden ülkeye, coğrafyadan coğrafyaya değişen kültürel boyutları olduğunu gösterir. Brett Mills'in belirttiği gibi, televizyon yeniden yapımları, kültür ve onu üreten toplum arasında varsayılan bir ilişkiye dayanır, bu ilişkinin de ulus kavramıyla ilgisi vardır. Bu nedenle televizyon yeniden yapımlarında, bir ulusal kültür bağlamı içinde üretilen orijinal metinlerin bir başka kültürel bağlam içinde okunmayacağı veya beğenilmeyeceği yönündeki kaygının da etkisi vardır (Mills, 2012, s. 133).

Silvio Waisbord'un belirttiği gibi, kimi ülkelerde başka ülkelerde üretilmiş programların doğrudan yayımlanması konusunda yasal kotalar bulunmaktadır. Ancak yabancı ülkelerde denenmiş ve başarılı olmuş programların yerel olarak yeniden üretilerek yasal kotaya takılmadan yayımlanması mümkündür (Waisbord, 2004, s. 363). Waisbord bunun haricinde, piyasaların küreselleşmesinin format ticaretinin yaygınlaşmasına zemin hazırladığına, bu zemin üzerine yerel üreticilerin hem program üretim maliyetlerini düşürmek hem de programların ticari başarısızlık riskini en aza

indirmek amacıyla denenmiş ve başarılı olmuş program formatlarını satın alarak yeniden üretme yoluna gittiklerine dikkat çeker (Waisbord, 2004, s. 364-365). Ayrıca Waisbord, format ticaretine dayanan program üretimi olgusunun kültürel boyutuna da dikkat çeker. Format ticaretini, küresel medya endüstrisi ile ulusal bağlamların karmaşık yollarla bütünleşmesi içinde düşünmek gerektiğini söyler. Bu yönüyle format endüstrisi, küresel fikir ve para alışverişi ile yerel-ulusal dinamiklerin kesiştiği özgün bir işleyişe sahiptir (Waisbord, 2004, s. 367-368). Televizyon piyasasında formatlar, yerel zevklere göre ayarlanan, verimli ve öngörülebilir bir içeriğin, küresel düzeyde ticari dolaşımını temsil etmektedir (Waisbord, 2004, s. 378). Waisbord, televizyon program formatı ticaretini küresel bir endüstri içinde bir tür “McDonald’laşma” olarak görür. Program formatlarının ulusötesi dolaşımının bir tür çokkültürlülük yarattığını, ancak yerel uyarlamaların yarattığı kültürel çeşitliliğin aslında piyasa işleyişi içindeki ticari amaçlara ulaşmak için bir araç olduğunu düşünür (Waisbord, 2004, s. 377-379).

Televizyon program formatları hakkında, Albert Moran’ın yaklaşımı da önemlidir. Moran’a göre televizyon program formatı bir programdaki değişmez unsurlar kümesidir, bu küme bireysel bölümleri düzenlemenin çerçevesini oluşturan araç olarak işlev görür. Bu yönüyle format bir programın “kabuğu” olarak görülebilir, format üzerinden üretilen programlarda kabuk aynı kalır, içerik değişir (1998, s. 13). Çok genel olarak televizyon program formatı, düzenleme veya sunum tarzı, prosedür biçimi olarak görülebilir (Moran, 2006, s. 19). Bu yönüyle televizyon program formatları teknik olarak bir “yemek tarifine” de benzetilir ancak elbette bir endüstri metası olması yönüyle çok daha farklı boyutları vardır (Moran, 1998, s. 15; Moran, 2006, s. 20). Buna bağlı olarak televizyon program formatları yasal düzenleme çerçevesi içinde dolaşıma girerler, başta telif hakkı olmak üzere gizliliğin ihlali ve haksız rekabet kanunlarıyla korunurlar (Moran, 1998, s. 15). Televizyon formatları, yasal düzenlemeler ve korumalar çerçevesinde alınıp satılırlar, dolayısıyla yapımcılar arasında program

fikirlerinin alışverişine konu olan düzenleme unsurları bütünü olarak görülebirlirler (Moran, 1998, s. 18). Program formatları, orijinal bir program üretmenin maliyetinden tasarruf sağlamak ve üretilecek olan denenmemiş programın piyasa başarısı elde edememesi riskini en aza indirmek için işlevseldir (Moran, 1998, s. 20). Ancak, lisanslanan bir program formatının, başka bir ülkede uyarlama olarak üretime geçtiğinde aynı şekilde tekrarlanması gerekmez. Üretim kaynaklarına, yayıncı kuruluşun tercihlerine ve elbette izleyicilere göre yeniden düzenlenerek kurulur (Moran, 1998, s. 21). Böylece televizyon program formatları, satın alınarak başka ülkelerde içerikteki değişikliklerle yeniden üretilen kültürel üretim çerçeveleri olarak görülebirlir. Bu çalışmanın odağı da bu yeniden üretim gerçekleştirilirken kaynak metnin üretildiğı kültürel bağlama kıyasla yeniden üretilen metindeki dönüşümlerle ilgilidir.

Moran, televizyon program formatlarının genel çerçeveyi veren “paper format” (*kâğıt format/yazılı format*) ve buna ek olarak “production consultancy services” (*üretim danışmanlık hizmetleri*) ve “format bible” (*format kutsal kitabı/rehber kitabı*) başta olmak üzere birçok yan unsurla birlikte satıldığına dikkat çeker. *Yazılı format* bir programın fikir, içerik, düzen ve tarzının genel çerçevesini verir. *Danışmanlık hizmetleri*, formatın satıldığı ülkelerdeki yeniden üretim sürecinde formatı üreten kurumlardaki profesyoneller tarafından sağlanan destektir. “Format bible” (*format kutsal kitabı/rehber kitabı*) ise eskiden kaynak programın üretildiğı ülkedeki reyting ve izleyici demografisi verilerini içeren bir kitap iken, sonradan dönüşüme uğramıştır. *Format kutsal kitabı* artık formatla ilgili tüm materyalleri içeren bir dosyayı ifade etmektedir. Bu dosya, programın tüm temel unsurlarıyla ilgili bir referans rehberdir. Üretim, pazarlama, tanıtım ve dağıtım ile ilgili her türlü sorunun yanıtlanmasına yardımcı olur (Moran, 2006, s. 23-24). *Format rehber/kutsal kitabı*, sesin kullanımından sahne tasarımına, müziklerden grafiklere kadar birçok unsurun nasıl düzenlenmesi gerektiğine dair çerçeveler sunar (Moran, 2006, s. 64-65). Waisbord ve Moran gibi

birçok yazarın da ortaya koyduğu ekonomi-politik çerçeveler içinde yeniden üretilen televizyon dizileri için, formatla birlikte verilen bu *format kutsal kitabının* çizdiği çerçeve de önemlidir. Sonuçta ticari olarak kanunlarla da korunan televizyon formatlarının yanında verilen bu yönerge benzeri kitap, yeniden üretim sürecini genel hatlarıyla belirlemektedir.

Program formatlarının satın alınarak farklı ulusal bağlamlar içinde yeniden yapım olarak üretilmesinin, ticari riski en aza indirme kaygısı dışında nedenleri de vardır. Albert Moran'ın belirttiği gibi, konuyu bazı ülkelerdeki yaratıcılık eksikliğiyle veya bazı merkez ülkelerin kültürel emperyalizm amaçlarıyla sınırlandırmak ise oldukça kısıtlı bir bakış açısı olacaktır. Format uyarlamalarının “televizyonun kurumsal ve süregelen içerik ihtiyacı” ile de ilgisi olduğu kesindir (Moran, 2015, s. 691). Kim Akass'ın vurguladığı gibi, günümüz televizyon dünyasında çok fazla içerik ihtiyacı vardır ve tüm bu ihtiyacı karşılayacak yeterli sayıda yazar da özgün içerik de yoktur. Bu kıtlığa neden olan etkenlerden biri de Netflix ve Amazon gibi dijital platformların devreye girmiş olmasıdır (Akass, 2015, s. 746).

Yukarıda değinilen tüm bu ekonomi-politik ve kültürel eksenlerin karmaşık birlikteliği içinde televizyon içeriklerinin format ticaretine dayalı yeniden üretimi, özgün bir işleyişe sahiptir. Tüm ekonomik temel ve gerekçeleriyle birlikte televizyon dizilerinin format ticareti yoluyla yeniden üretiminde ortaya çıkan kültürel dönüşümler elbette anlamlıdır. Bu çalışmada incelenen yeniden yapım televizyon dizilerindeki dönüşümler türsel, politik ve kültürel soyutlama düzeylerinde kültürlerarası farklılık bakımından değerlendirilmektedir.

2.2. Yeniden Yapım Televizyon Dizilerinin Tarihsel Seyri

Bu bölümde, televizyon dizilerinin ulusötesi yeniden yapımlarının tarihinde önemli uğraklara değinilmektedir. Burada maksat, yeniden yapımların eksiksiz bir tarihçesini vermekten ziyade önemli bazı örnekler üzerinden yeniden yapımlar hakkında yapılmış belli başlı akademik çalışmalara ve başlangıç dönemlerinden itibaren kültürel yeniden haritalandırma unsurlarına değinmektir.

Albert Moran'ın belirttiği gibi, aynı zamanda bir program yapımcısı olan ve kendi içeriklerinin önemli bir kısmını kendisi üreten İngiliz kamu hizmeti yayıncısı BBC'nin pazarlama operasyonu, program içeriklerinin uluslararası düzeyde satışından gelir elde etmeyi amaçlar. Ancak geçmişte BBC'nin ürettiği program formatlarının önemli bir kısmı başka ülkelerdeki yayıncılar ve özellikle de kamu hizmeti yayıncıları tarafından herhangi bir lisans ücreti ödenmeksizin taklit edilmiştir (Moran, 1998, s. 26-27). Henüz lisanslama mekanizmaları ve format ticaretine tabi olmadığı 1960'lı yıllarda BBC'nin program formatları, Avustralya kamu hizmeti yayıncısı ABC tarafından transfer edilmeye başlanmıştır. Albert Moran'ın formatların ulusötesi transferi ve yeniden yapımı konusunda ilk örnekler olarak incelediği *Four Corners* (ABC, 1961), *Panorama* (BBC, 1953) adlı stüdyo temelli dergi tipi programın; *This Day Tonight* (ABC, 1965), *Tonight* (BBC, 1957) adlı güncel olaylar programının ve *Play School* (ABC, 1966), *Play School* (BBC, 1964) adlı çocuk programının formatlarının taklidi yoluyla üretilmiştir (Moran, 2015).

Başta *soap opera* (pembe dizi) türündekiler olmak üzere dizi programlar, radyo yayıncılığının temel unsuru olmuştur. Televizyon döneminde de dizi programlar temel bir tür olarak radyodan devralınmıştır (Thompson & Bordwell, 2019, s. 51). Televizyonun anlatısal içeriğini şekillendiren unsurun tür, tüm diğer türlere bir şekilde karakterini dayatan türün ise diziler olduğu daha önce belirtilmişti. Her ne kadar bu

Çalışma bir “televizyon çalışması” olarak konumlandırılmış olsa da tür odaklı düşünüldüğünde dizi programların radyodan televizyona geçmiş olması ve bu türdeki radyo programlarından bazılarının televizyon için yeniden yapılmış olması tarihsel olarak önemlidir. Bu bağlamda ilk yeniden yapım televizyon dizileri de radyoda yayımlanan dizi programların yeniden yapımları olarak üretilmiştir. Radyo dizilerinden temellenen ilk televizyon dizilerinden biri, ABD’de NBC kanalında yayımlanan *The Life of Riley* adlı *sitcom* (durum komedisi) türündeki dizidir. 1943 ila 1951 yılları arasında bir radyo dizisi olarak yayımlanmış olan *The Life of Riley*, öncelikle 1949-50 yılları arasında; ardından da 1953-58 yılları arasında iki kez televizyon dizisi olarak yeniden yapılmış ve NBC’de yayımlanmıştır (Bareiss, 1997, s. 958).

Televizyon Suç Dizilerinin Tarihsel Seyri başlıklı bölümde sözü edilen ABD yapımı ilk suç dizilerinden biri olan *Dragnet* de öncelikle 1949 yılında bir radyo seri draması, ardından 1955’te televizyon dizisi olarak NBC’de yayımlanmıştır (Panek, 2003, s. 155). Çeşitli internet sayfalarında *Dragnet*’in senaryosunun İngiltere’de esinlenme yoluyla yeniden çekildiğine dair malumat yer almasına karşın, böyle bir yeniden yapımın varlığına dair kaynağa rastlanmamıştır. Radyo döneminin seri dramalarından televizyon dizisi olarak yeniden yapıldığı bilinen bu ünlü örnekler elbette bu çalışmanın konusu olan kültürlerarası yeniden yapım olgusuyla ilişkili değildir. Yine de bunlar, radyodan televizyona aktarılan bir tür olarak seri dramaların radyodaki hikâyenin televizyonda yeniden yapımı şeklinde gerçekleştirilen ilk örnekleri olarak bilinmeleri yönüyle önemlidir.

Daha önce belirtildiği gibi, televizyon tarihinde BBC, program içerik ve formatlarının uluslararası dolaşımında eskiden beri kaynak konumundadır. İngiltere ve ABD arasında televizyon içeriklerinin alışverişi öncelikle orijinal BBC programlarının ABD’de yayımlanmasıyla gerçekleşmiştir. Ancak iki ülke arasındaki dolaşımın önemli

ve özgün bir tarihsel biçimi de 1960'lı yıllarda BBC tarafından yapılan bazı televizyon programlarının 1970'li yıllardan itibaren ABD'de yeniden yapım şeklinde üretilmesine dayanır. Ülkeler arasında format transferi denebilecek şekilde yeniden yapım olarak üretilen ilk ve önemli televizyon dizilerinden biri de yine BBC yapımı olan ve 1965-75 yılları arasında yayımlanan *Till Death Us Do Part* adlı dizinin Amerika'daki yeniden yapımı olan ve 1971-75 yılları arasında CBS'te yayımlanan *All in the Family* adlı dizidir (Steeimers, 2011, s. 4-5). James W. Martens, BBC yapımı orijinal metin *Till Death Us Do Part*'ın İngiltere'de modern ahlak kurallarına, çeşitli siyasi akımlara, Yahudilere ve çeşitli etnik gruplara karşı yaptığı taşlamalarla oldukça ses getirmiş bir dizi olduğunu belirtir. Ameriken yeniden yapımı *All in the Family*'nin yapımcısı Norman Lear'ın, orijinal metin *Till Death Us Do Part*'ı hiç seyretmediğini ancak başarısını bir dergide okuduğunu belirtmesi ise ilginçtir (Martens, 2011, s. 215). Bu durumu, daha önce belirtildiği gibi televizyon program ve formatlarının ulusötesi dolaşımının ilk yıllarında içeriklerin lisanslama veya ödeme olmaksızın alıkonulmasına bağlayabiliriz. *All in the Family*, Amerika'nın özgün politik meselelerine değinmiş ve tıpkı BBC yapımı orijinalinde olduğu gibi, kuşak farklılıkları ve ailenin toplum için önemine dikkat çekmiştir (Martens, 2011, s. 215). Carlen Lavigne ve Heather Marcovitch, bu dizi yeniden yapım olarak üretildiğinden bu yana, İngiliz televizyon programlarının Amerikan yeniden yapımlarının, Amerika'daki medya kültürünün önemli bir bileşeni hâline geldiğini belirtir (Lavigne & Markovitch, 2011, s. xv). BBC yapımı *Till Death Us Do Part*, Amerika'nın yanı sıra Almanya'da da *Ein Herz und eine Seele* adıyla yeniden yapılmış ve 1973-1976 yılları arasında yayımlanmıştır. Dizinin Alman yeniden yapımı, orijinal İngiliz yapımında yer alan ırkçılık, cinsiyetçilik gibi konular ile aile içindeki kuşaklar arası çatışmaları benzer şekilde işlemiş, bunu yaparken bu çatışmaları Alman toplumunun güncel politik meseleleri üzerinden ele almıştır. Lothar Mikos, bu dizinin, orijinal İngiliz metninde yer alan muhafazakâr bir karakterin

İngiliz İşçi Partisi ve toplumdaki farklı etnik gruplar ile kadınlara karşı olan düşmanlığını, Alman toplumuna özgü bir muhafazakârlık çerçevesinde yine kadınlar ve farklı etnik gruplarla birlikte Alman sosyal demokratları ile Doğu Almanya'ya karşı bir düşmanlık şeklinde dönüştürdüğünü belirtir. Böylece bir yeniden yapım olmasına rağmen oldukça iyi bir kültürel yeniden haritalandırma ile Alman toplumu için sembol bir dizi hâline gelmiş, yıllar sonra dahi tekrar tekrar yayımlanmış ve seyredilmiştir (Mikos, 2015, s. 699).

1970'li yıllarda orijinali İngiliz olan ve Amerika'da yeniden üretilen bir başka televizyon dizisi, 1972 ila 1977 yılları arasında NBC'de yayımlanan ve *All in the Family*'nin de yapımcıları olan Norman Lear ve Bud Yorkin tarafından yapılan *Sanford and Son* adlı durum komedisidir. *Sanford and Son*, 1962-74 yılları arasında yayımlanan BBC yapımı *Steptoe and Son* adlı dizinin Amerikan yeniden yapımıdır (Steemers, 2011, s. 5). *Sanford and Son* da orijinal metin *Steptoe and Son*'da olduğu gibi, toplumdaki tüm dönüşümlere rağmen ve bunların karşısında ailenin önemine vurgu yapmıştır (Martens, 2011, s. 216). Öte yandan James W. Martens, bu yeniden yapım dizinin Amerikan toplumunun etnik ve kültürel gerilimlerinin aşılabilmesi konusunda önemli bir tarihsel işlev üstlendiğini değerlendirir. Bu işlev ise ancak yeniden yapımın kaynak metinden cesurca farklılaşan bazı temel unsurları sayesinde mümkün olmuştur (Martens, 2011). Kanaatimce Martens'in değerlendirmesi, her ne kadar dizinin sistemli bir empirik analizine dayanmasa da bu dizinin medya kültürü alanında ulusal kültüre ve bu düzeydeki politik gerilimlere dönüştürücü etkisi olan bir değişken olarak işlev gördüğü yönünde yorumlanmalıdır. 1960'lı ve 70'li yıllarda önemli kişiler, mekânlar ve medya metinlerinin siyahilerin varlığını ve deneyimlerini yansıttığını kabul eden Martens, yine de bunların hiçbirinin beyazlar ve siyahlar arasındaki gerilimin aşılmasına tarihsel olarak çok güçlü katkıları olmadığını düşünür (2011, s. 211-212). Martens'e göre 1972 yılında *Sanford and Son* yayına başladığında ise ilk defa beyaz Amerikalılar çok da

zorlanmadan siyah Amerikalıların yaşamlarına belirli bir gerçeklik içinde bakabilmiş ve onların da tıpkı kendileri gibi birçok zorlukla mücadele ettiklerini görebilmişlerdir (Martens, 2011, s. 212). Bu tespitler, İngiliz yapımı bu dizinin Amerikan yeniden yapımında başkarakterlerin siyahi olarak seçilmesinin hem Amerikan toplumundaki temel bir sosyolojik yarılmaya işaret ettiğini, hem de medya kültürü üzerinden bu yarılmanın aşılmasında önemli bir işlev üstlendiğini gösterir. Martens'e göre orijinal metin olan *Steptoe and Son*'ın ağır basan politik yönü, 1960'lı yıllarda savaş sonrası İngiliz toplumunda süren sınıfsal çelişkilerin işçi sınıfı yaşamı üzerinden sert bir temsiline işaret etmesiydi. Bunun yanında orijinal metin, İngiliz işçi sınıfı kültürüne ve geleneklerine dayanan mizahi unsurlarıyla oldukça İngiliz'dir ve bu dizinin kültürel zemininin anlaşılması, diğer Avrupalı ve Amerikalı izleyiciler için zordur (Martens, 2011, s. 213). Amerikan yeniden yapımında ise başkarakterlerin orijinal metnin aksine siyahilerden seçilmiş olması bile tek başına dizinin üstlendiği politik işlevi radikal şekilde dönüştürmüş ve Amerikan toplumunun temel sorunlarından birine doğru kaydırmıştır. Öte yandan Fred Sanford karakteri, her ne kadar yine dağınık da olsa orijinal metnin kahramanı Steptoe'ye kıyasla daha temiz ve düzenli biri olarak gösterilmiştir, böylece getto hayatı orijinal metinde olduğundan daha "yumuşak" bir şekilde kurulmuştur. Dahası, orijinal metne sahne olan Londra'nın kasvetli ve yeniden yapımın geçtiği Kaliforniya'nın daha aydınlık görünümü de bu yumuşamaya katkıda bulunmuştur (Martens, 2011, s. 216-217). Bu gibi etkenler dizinin Amerikan sürümünde sınıf çelişkisinin orijinal İngiliz metnindekine kıyasla daha yumuşak bir tonda sunulduğunu gösterir. Böylece orijinal İngiliz metnindeki sınıf çelişkileri Amerikan yeniden yapımında geri çekilmiş, bunun yerine Amerika'nın kendine özgü etnik çelişkileri ön plana getirilmiştir.

Orijinali İngiliz olan ve 1970'li yıllarda Amerika'da yeniden yapılan bir diğer önemli televizyon dizisi, 1977-84 yılları arasında ABC'de yayımlanan *Three's*

Company adlı durum komedisi türündeki yapımıdır. Bu dizi, Thames Television yapımı olan ve 1973-76 yılları arasında ITV’de yayımlanan *Man About the House* adlı dizinin yeniden yapımıdır (Steemers, 2011, s. 5; Lavigne & Markovitch, 2011, s. xi).

1970’li yıllarda İngiliz durum komedilerinin yeniden yapımı olarak üretilen bu önemli diziler, Janette Steemers’in dikkat çektiği gibi, İngiliz kaynağını hatırlatmayacak kadar Amerikanlaşmıştır (2011, s. 6). Görüldüğü gibi yeniden yapım televizyon dizilerinde söz konusu olan sosyokültürel yeniden haritalandırma, tarihsel olarak önemli görülen ilk yeniden yapım dizilerden itibaren başat bir olgu gibi görünmektedir.

1970’li ve 80’li yıllarda, Amerikan ve İngiliz televizyonlarında yayımlanan bazı dizilerin, esinlenme yoluyla bir tür yeniden yapım olarak değerlendirildiği çeşitli internet kaynaklarında ve dipnotlarda görülmektedir. Buna göre, 1976-77 yıllarında İngiliz ITV kanalında yayımlanan *The Fosters*’ın, 1974-1979 yılları arasında Amerikan kanalı CBS’te yayımlanan *Good Times* adlı durum komedisinin yeniden yapımı olduğu düşünülmektedir.³ Kimi internet sayfalarında ve Simone Knox’un bir makalesinde dipnot olarak görülen bilgilere göre, bir başka Amerikan televizyon dizisi *Maude* (CBS, 1972-78), İngiltere’de *Nobody’s Perfect* (ITV, 1980-1982) adıyla yeniden yapılmıştır (2019, s. 360). Bundan öte bir bilgi ya da her iki yeniden yapımın da karşılaştırmalı değerlendirmesine akademik kaynaklarda rastlanmamıştır. Daha önce belirtildiği gibi, format ticaretinin yaygın ve düzenlenmiş olmadığı yıllarda bu tür “benzerlikler” sıklıkla görülmüştür.

Bu örneklerin haricinde, ilerleyen on yıllarda Amerikan televizyonu için yapılmış ve daha sonra İngiltere’de yeniden yapım olarak üretilmiş olduğundan çeşitli internet sitelerinde söz edilen başka televizyon dizileri de vardır. Örneğin, orijinali Amerikan yapımı olan *Married... With Children*’ın (1987–97) *Married For Life* (1996),

³ <https://www.britishclassiccomedy.co.uk/the-fosters> adresinde, *The Fosters*’ın Amerikan yapımı *Good Times*’ın uyarlaması olarak yapıldığı belirtilmektedir.

Grounded For Life'ın (2001–2005) *With The Flynns* (2011–12), *The Golden Girls* 'ün (1985–92) *The Brighton Belles* (1993–94) ve *Who's The Boss?*'un (1984–92) *The Upper Hand* (1990–96) adıyla İngiltere'de yeniden yapıldığı görülmektedir. Ancak tüm bunlar hakkında herhangi bir akademik çalışmaya rastlanmamıştır.

Steemers, 1970'li yıllarda orijinal İngiliz yapımlarının Amerikan yeniden yapımı olarak üretilen televizyon dizilerinin Amerikanlaşarak başarılı olmasının aksine, ilerleyen on yıllarda bu tür yeniden yapımların daha az başarılı olduğunu söyler. Ancak 2000'li yılların başında yapılan bazı yeniden yapım dizileri önemli istisnalar olarak öne süren Steemers, 1970'li yıllardan sonraki başarısız yeniden yapım denemelerinin ise “Amerikan izleyicileriyle bağ kuramadığına” dikkat çeker. Bu da 1970'li yıllardan sonra yapılan birçok yeniden yapımda Amerikan toplumuna uygun bir kültürel yeniden haritalandırmanın yapılamadığı anlamına gelir. Steemers'ın dikkat çektiği, 2000'li yıllarda büyük başarı elde eden istisnalar ise 2001-2003 yılları arasında BBC'de yayımlanan *The Office* adlı parodi belgesel dizisinin 2005-2013 yılları arasında NBC'de yayımlanan aynı adlı Amerikan yeniden yapımı ve 1999'da İngiliz kanalı Channel 4'te yayımlanan *Queer as Folk* adlı dizinin ücretli ABD televizyon kanalı Showtime'da 2000-2005 yılları arasında yayımlanan aynı adlı yeniden yapımıdır (Steemers, 2011, s. 6). 1990'lı yılların sonları ve 2000'li yılların başından itibaren İngiliz formatlarının ABD kanallarına satılması yoluyla yarışma, eğlence ve reality show türünde birçok program yeniden yapılmıştır (Steemers, 2011, s. 6-7) ancak dizi film türünde kayda değer yeniden yapımlar olarak yalnızca sözü edilen iki dizi önemli başarı elde etmiştir.

Orijinali İngiliz yapımı olan *The Office*'in aynı adlı Amerikan yeniden yapımını değerlendiren Jeffrey Griffin, orijinal metnin “belgesel” formatın kullanılması, gülme efekti kullanılmaması, cinsel mizaha fazla yer verilmemesi gibi temel özelliklerinin korunmasına karşın, içeriğin Amerikanlaştırıldığına dikkat çeker. Mekânlar, diyaloglar,

patron ve çalışan rolündeki karakterler ve bunların arasındaki ilişkiler gibi birçok unsur Amerikan toplumunun gündelik pratikleri ve kültürü doğrultusunda yerleştirilmiş, böylece *The Office* oldukça Amerikan bir metin hâline getirilmiştir (Griffin, 2008, s. 154-163).

İngiliz yapımı *The Office*, Amerika'nın yanı sıra Almanya'da da yeniden yapılmış ve başarılı olmuştur. Almanya'da *Stromberg* adıyla 2004-2012 yılları arasında kesintili olarak toplam 5 sezon yayımlanan yeniden yapım, aslında başlangıçta bir lisans sözleşmesi veya satın alma olmaksızın yapılmış ve bu nedenle İngiliz ve Alman yapım şirketleri arasında hukuki anlaşmazlığa yol açmıştır. Ancak iki şirket, devam eden iş ilişkileri nedeniyle sorunu kendi aralarında çözmüş ve daha sonrasında *Stromberg*'in jeneriğine, İngiliz yapımı *The Office*'ten esinlenildiğini belirten bir ifade yazılmıştır (Mikos, 2015, s. 699-700). Mikos, söz konusu yeniden yapımı orijinal İngiliz yapımıyla kıyaslayarak, Britanya'da yapılmış bir toplumsal gerçekçi *mockumentary* (komedi varyete/alay-belgeseli) olan *The Office*'in, Almanya'da klasik bir durum komedisi hâline geldiğini değerlendirir. Mikos, giriş jeneriği, set oluşturma, hikâye, dramaturji ve estetik yönünden değişiklikler yapılarak, programın Alman toplumunun daha aşına olduğu klasik Amerikan durum komedisinin uzlaşımları içinde biçimlendirildiğine ve böylece Alman seyircisine uygun hâle getirildiğine dair bir değerlendirme yapar (Mikos, 2015).

Hem televizyon formatlarının ulusötesi dolaşımının hem de yeniden yapım televizyon dizilerinin çok özgün bir örneği, Michele Hilmes'in ulusötesi bir fenomen olarak gördüğü *Ugly Betty*'dir. Hilmes, uluslar ötesi "Betty formatının" 33'ten fazla dilde ve birçok ülkede yayımlanan bir televizyon fenomeni hâline geldiğine dikkat çeker. Daha evvel hiçbir televizyon dizisi, yaratıcı yeniden işleme için bu kadar geniş ve farklı uygulamalara alan açmamış, seyircilerin yanında akademisyen ve eleştirmenlerce

de bu kadar önemli görülmemiştir (Hilmes, 2013, s. 26). Betty, ilk olarak Kolombiya’da *Yo soy Betty, la fea* (Ben Betty, Çirkin, 1999–2001) adıyla Fernando Gaitán tarafından yapılmış ve RCN kanalında yayımlanmış bir pembe dizidir (McCabe, 2013, s. 5).

Hilmes, Betty’nin ne şekilde ulus ötesi bir fenomen hâline geldiğini değerlendirir. Buna göre Betty, öncelikle orijinal Kolombiya yapımı *Yo soy Betty, la fea*’nın İspanya, Bulgaristan, Çin, Çek Cumhuriyeti, Gürcistan, Macaristan, Hindistan, İtalya, Japonya, Litvanya, Malezya, Filipinler, Polonya, Romanya ve Türkiye ve Amerika Birleşik Devletleri’nde alt yazılı veya dublajlı olarak yayımlanmasıyla birçok ülkede tanınır bir televizyon karakteri olmuştur (Hilmes, 2013, s. 35). Daha sonrasında ise birçok ülkede yeniden yapım şeklinde üretilmiştir. Yeniden yapım olarak farklı ülkelere üretildiğinde Betty, eşsiz bir format kurgusu hâline gelmiş, içeriği birçok farklı ortamda yaratıcı şekilde yeniden haritalandırılmış, ancak bir yandan da çok ünlü orijinal Kolombiyalı kaynağına bağlılığını sürdürmüştür. Bazı ülkelerde pembe dizi formunu korumuş, bazı ülkelerde ise tür olarak daha çok komedi/drama dizisine dönüşmüştür. Betty’nin ABD televizyonlarındaki yeniden yapımı, *Ugly Betty* (2006–10) adıyla ABC’de yayımlanmıştır. ABD’deki yeniden yapım çok başarılı olmuş, hatta daha sonra bazı ülkeler Amerikan sürümünden yeniden yapım üretmişlerdir. Amerika’yla birlikte İspanya, Almanya, Gürcistan gibi birçok ülkede yeniden yapılan Betty, orijinal Kolombiya yapımı metinde ön planda olan güzellik ve görünüşle ilgili odağın etnik köken, sosyal sınıf, toplumsal cinsiyet ve aile içi ilişkiler gibi farklı alanlara kaydığı birçok yeniden yapıma konu olmuştur (Hilmes, 2013, s. 40). Buradan anlaşılmaktadır ki, orijinali olan Kolombiya ürünü birçok ülkede yayımlanmış ve başarılı olmuş olmasına rağmen ülkeden ülkeye farklı kültürel unsurlarla bezenen yeniden yapımlar medya kültüründe önemli bir yer edinmiştir.

Öte yandan, kimi zaman yeniden yapımlar, üretildikleri ülkede başka ülkede yapılmış olan orijinalleri kadar dahi ilgi çekmemektedir. Sue Turnbull, bu tür bir örneği değerlendirir: “Trafficking in TV Crime: Remaking Broadchurch” (2015) başlıklı makalesinde, İngiliz suç draması Broadchurch (2013) ve bu dramanın Amerikan uyarlaması olan Gracepoint (2014) dizisine odaklanır. Bu yazıda Turnbull, orijinal İngiliz dizisinin dahi Amerika’da belirli bir izleyici kitlesi edinebilmesine karşın, yeniden yapım Gracepoint’in neden başarısız olmuş olabileceğine dair soruşturmalar yapar. Orijinal metnin türe aşinalık nedeniyle bile olsa, otantik unsurlarının çekiciliğinin de desteğiyle izleyici bulabilmesinin normal olduğunu belirten yazar, yeniden yapımın ise yeterince otantik unsurlar içermemesi ve belki de yerel kültürün daha fazla ilgisini çekebilecek değişikliklerin yeterince yapılamamış olması nedeniyle başarısız olmuş olabileceğini söyler (Turnbull, 2015). Burada Turnbull’ın değerlendirmesi önemlidir. Yukarıda, yapıldıkları ülkelerde televizyon tarihine geçmiş olan birçok yeniden yapımın kültürel yeniden haritalandırma konusundaki başarılarına dikkat çekilmişti. Bu örnekte ise tam tersine kültürel yeniden haritalandırma yoluyla yerel kültüre adapte edilemeyen bir örneğin, orijinali kadar dahi izleyici bulamadığı görülüyor.

Elbette televizyon formatlarının ulusötesi dolaşımının hiçbir anlaşma veya yasal çerçeveye dayanmadığı ilk yıllarından bu yana, özellikle de 2000’ler sonrası giderek artan sayıda yeniden yapım televizyon dizisi üretilmiştir. Birçok farklı kaynak ve hedef ülkede, birçok farklı türden yeniden yapımlar, hatta bazı ülkelerde yeniden yapımların da yeniden yapımları üretilmiştir. Bu çalışma bakımından, yeniden yapım olarak üretilen televizyon dizilerinin en başından beri yerel kültürel unsurlarla farklılaştırıldığına ve üzerine akademik metinler yazılmış olan özgün ve önemli örneklere değinilmesi yeterli görülmüştür.

Türkiye’ye bakıldığında, yabancı bir televizyon dizisinin formatı satın alınarak yapılan ilk yeniden yapım televizyon dizisinin 2001 ila 2004 yılları arasında Show TV’de yayımlanan *Tatlı Hayat* adlı dizi olduğu görülmektedir. Bu dizi, Amerikan yapımı *The Jeffersons* (CBS, 1975-85) adlı televizyon dizisinin yeniden yapımıdır. Ayşe Şirin Okyayuz, “Çevirmenlikte Yaratıcılık ve Yeniden Çevrimler: The Jeffersons Dizisinin Tatlı Hayat Olarak Yeniden Çevrimi” (2017) başlıklı makalesinde, *Tatlı Hayat* dizisini, yaratıcı yazarlık eseri olan bir “çeviri” olarak değerlendirmiştir. Yeniden yapım televizyon dizisinin, çeviribilim alanının perspektifinden değerlendirildiği bu makalede, yeniden yapım kavramı yerine de “yeniden çevrim” tabiri kullanılmıştır. Burada söz konusu olan “çevrim” tabiri de başlı başına, eskiden beri kullanılan ve kanaatimce bugün için film ya da televizyon dramaları için kullanılması çok da uygun olmayan “film çevirmek” deyişiyle birlikte, “çeviri” kavramını da çağrıştıran bir tabirdir. Yeniden çevrimlerin (yeniden yapım) çevirmenlik ve yaratıcı yazarlık ekseninde değerlendirilmesi gereken metinler olduğuna yönelik bir kabul ile yazılmış olan bu makalede yazar, *Tatlı Hayat*’ın, “hikâye kurgusu açısından, kaynak metne (*The Jeffersons*) sadık” olduğunu belirtmektedir (Okyayuz, 2017, s. 116). Yazar, kaynak metindeki birçok unsurun, “yeniden çevrim” metinde olduğu gibi çeviri şeklinde “erek kültüre” aktarıldığını belirtir. Ancak yine de bazı unsurların “erek kültüre” uyumlu hâle getirilmek için değiştirildiğini de söyler (s. 119). *The Jeffersons* dizisindeki birtakım unsurların *Tatlı Hayat* dizisinde ne şekilde değiştirildiğine dair tespitler yapan yazar, örneğin dinî konularla, alkol kullanımıyla, etnik kimlik ve aidiyet gibi meselelerle ilgili değişiklikleri tablolar hâlinde göstererek, bunların yaratıcı çeviri yoluyla hedef kültüre uyumlu hâle getirilmiş unsurlar olduğu tespitini yapar (Okyayuz, 2017, s. 120-125). Okyayuz’un bu çalışması, çeviribilim alanının yeniden yapımlara genel bakış açısına uygun şekilde yapılmıştır ve yalnızca betimleyici tespitler içerir. Kültürel bir aktarım/yaratıcı çeviri ekseninde yapılan bu betimsel tespitler, kültürel yeniden

haritalandırmanın politik özgünlüğüyle ilgili hiçbir değerlendirme içermez. Her ne kadar yazar bu diziyi bir çeviri olarak değerlendirmiş ve orijinal metinle arasındaki benzerliklere vurgu yapmış olsa da “[...] bir yeniden çevrimde de kaynak diziyi erek kültüre taşıırken kullanılan ‘kültürler arası iletişim’ teknikleri yeniden çevrimin başarısında büyük rol oynar” tespitinde bulunmuştur (Okyayuz, s. 118). Aslında yazar bu dizide, bir televizyon çalışmasında kültürel yeniden haritalandırmanın özgün yönleri üzerinden kültürlerarası bakış açısıyla değerlendirilebilecek unsurları görmüştür. Ancak bu tür özgün kültürel dönüşümlere odaklanmak yerine çeviribilim bakış açısıyla yaklaşarak, metinleri benzerlikleri üzerinden kültürel bir çeviri olarak yorumlamıştır. Okyayuz’un makalesinde örnek olarak verdiği bazı sahnelerde dinî konuların (s. 120), etnik ve politik ayrılıkların (s. 122-123) Türk toplumundaki karşılıklarına göre dönüştürülmüş olması dahi, orijinal metne oldukça sadık olan bu dizinin yine de kültürel yeniden haritalandırma motifleriyle örülü olduğunu gösterir. *The Jeffersons*’taki siyah-beyaz karşıtlığının *Tatlı Hayat*’ta Türk-Yunan karşıtlığı üzerinden işlenmesi, mecburi bir değişiklik olarak görülebilecek olsa dahi kültürel yeniden haritalandırma konusunda bütün metinde belirleyici bir hat olarak önemlidir.

Türkiye’de yeniden yapım olarak üretilmiş televizyon dizilerinin ilk örneklerinden biri de *Dadı* adlı dizidir. Amerikan yapımı *The Nanny* adlı diziden, orijinal metne oldukça sadık şekilde yeniden yapılan *Dadı*, 2001 yılında Show TV’de başlamış, 2002 yılında da bir süre Star’da devam etmiştir (Çelenk, 2018, s. 43). Orijinali *The Nanny* CBS’te 1993-98 yılları arasında yayımlanan *Dadı* ve yukarıda sözü edilen *Tatlı Hayat* Türkiye’de oldukça yüksek oranlarda izlenmiş, bunun üzerine ilerleyen yıllarda birçok başka yeniden yapım üretilmiştir (Gündel, 2018, s. 221). Ayrıca, Türkiye’de yapılan bu ilk yeniden yapım dizilerden itibaren, Türk seyirciler *durum komedisi* türüne aşina olmuştur (Gündel, 2018, s. 222). Merve Yaygın, *The Nanny* ve *Dadı*’yı, bir yeniden yapım örneği olarak ele aldığı *Remaking Sex-Related Humor: A*

Case Study On The Turkish Remake Dadı Of The American Sitcom The Nanny başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, yeniden yapımları “görsel-işitsel çeviri” üst başlığı altına yerleştirir (2022). “Yeniden yapımların medya ve film çalışmaları, televizyon çalışmaları, uyarlama çalışmaları ve çeviri çalışmaları gibi alanlarda incelenmesinin görüş farklılıklarına yol açtığını” söyleyen Yaygın, dünyada ve Türkiye’de yeniden yapımların birçok alanda incelenmesine karşın, çeviri çalışmaları alanı içinden yapılan değerlendirmelerin oldukça sınırlı olduğunu belirtir (2022, s. 13). Yazar, *Dadı*’nın orijinali *The Nanny*’yi bölüm konuları, mekân tasarımları, kamera hareketleri, çekimler, insan davranışları, karakterlerin sosyal konumları, kişilik çatışmaları ve benzeri birçok konuda neredeyse birebir takip ettiğine dikkat çekerken, yine de bazı küçük değişikliklerin bulunduğunu dile getirir. Doğal olarak mekânın değişmiş olması, orijinal dizideki stereotip Yahudi karakterlerin ghetto karakterleriyle değiştirilmesi, başroldeki erkek karakterin dönüşümü gibi çeşitli değişikliklerden söz eder (Yaygın, 2022, s. 53-54). Yazar, bu küçük değişikliklerle yeniden yapıldığını belirttiği diziyi, yabancı bir dizinin kültürel çevirisi olarak konumlandırmakta ve bu “çeviriyi” cinsiyetle ilişkili mizah (sex-related humor) kapsamında değerlendirmektedir. Yaygın, her iki diziden birçok sahneyi karşılaştırmalı olarak değerlendirir. Yazar, cinsiyetle ilişkili mizahın neredeyse birebir aktarıldığı sahneleri, yerel kültürün unsurlarına göre yeniden yapılandırıldığı sahneleri, orijinalinde cinsiyetle ilişkili mizah unsurları bulunmasına rağmen yeniden yapımda bu unsurların hiç aktarılmadığı sahneleri ve orijinalinde cinsiyetle ilişkili mizahi hiçbir unsur olmamasına karşın yeniden yapımda cinsiyetle ilişkili mizahi unsurlarla kurulan sahneleri ayrı ayrı inceler (Yaygın, 2022, s. 56-105). Tüm bu benzerlik ve farklılıkları, mizahın çeviri bakımından zorlayıcı bir alan olması ve bu nedenle çeviri sırasında ortaya çıkan boşlukların kültürel çeviri yoluyla doldurulması şeklinde değerlendirir (Yaygın, 2022, s. 111). Sonuç olarak çeviribilim bakış açısıyla yazılmış olan bu çalışma, kültürel yeniden haritalandırma kavramıyla

çerçevenerek kültürel ve ideolojik analizlere de imkân verebilecek olan bir empirik içeriği, çeviri olmak yönünden değerlendirmekle sınırlıdır.

Türkiye’de yabancı kaynaktan yeniden yapılan bir diğer televizyon dizisi de daha evvel dizi formatının ulusötesi dolaşımının tarihsel olarak çok özgün bir örnek olduğu belirtilen *Ugly Betty*’nin yeniden yapımı olan *Sensiz Olmuyor* adlı dizidir. Laurence Raw, “Ugly Betty on Turkish Television: Updating Popular Cinema” (2013) başlıklı makalesinde, Ocak 2005’te Show TV’de ilk sezonu, Mayıs 2005’te ise Kanal D’de ikinci sezonu yayımlanmaya başlanan *Sensiz Olmuyor*’un, Türk televizyon dizilerinde Yeşilçam sinemasından devralındığı daha önce belirtilen melodram tarzına uygun şekilde üretilmiş bir yeniden yapım olduğunu belirtir (2013, s. 161). Yazar, Türk yeniden yapımında orijinal Kolombiya metnine kıyasla sınıf farklılıkları vurgusunun zayıflatıldığı, bunun yerine İstanbul ve Anadolu arasındaki merkez-çevre ayrımı vurgusunun geçtiği yönünde bir tespit yapar (Raw, 2013, s. 165). Yazar, bu dizinin Yeşilçam’ın melodramatik türsel özellikleriyle bezeli olmanın yanında, bundan farklı olarak 1980 sonrası neoliberal dönemin getirdiği atmosferin ruhunu taşıdığı yönünde bir yorumla yazısını sonlandırır. Buna göre dizi, kapitalizmin Türk toplumunda yaptığı radikal dönüşümü gösteren, küresel bir televizyon dramasının bu yönde evcilleştirilmiş hâli olarak yorumlanmaktadır. Yazara göre bu dizi, 1980 sonrası serbest girişim ve kişisel hırsların hâkimiyetiyle şekillenen bir toplum yapısını yansıtmaktadır (Raw, 2013, s. 165-166).⁴

Türkiye’de yapılan bir diğer önemli yeniden yapım televizyon dizisi, Amerikan yapımı *Grey’s Anatomy* adlı dizinin yeniden yapımı olan *Doktorlar*’dır. Orijinal *Grey’s Anatomy*, 2005 yılında ABC’de yayımlanmaya başlamıştır (Erdoğan, 2015, s. 51). Söz konusu dizinin 2025 yılında 21. sezonu yayımlanmıştır. Yeniden yapım *Doktorlar* ise

⁴ Bu çalışmada yapılan değerlendirme, herhangi bir tür sistemli empirik analize dayanmamaktadır. Yalnızca kısa bir değerlendirme yazısıdır.

2006 yılında Show TV’de yayımlanmaya başlamış ve 4 sezon boyunca devam etmiştir (Erdoğan, 2015, s. 54). Seza Esin Erdoğan, *A Case Study Of American-To-Turkish Transnational Television Adaptations* (2015) başlıklı yüksek lisans tezinde iki diziyi karşılaştırır. Yazar, orijinal metin *Grey’s Anatomy*’deki bazı unsurların *Doktorlar*’da değiştirilerek kültürel ayarlamalar yapıldığına dikkat çeker. Buna göre, orijinal dizide ev ve başkarakterlerin çalıştıkları hastane dışında, üçüncü bir mekân olarak içkili bir yer vardır. Karakterler iş dışında burada sosyalleşmektedir. Ancak *Doktorlar*’da böyle bir mekân söz konusu değildir. Yazar bunu, Türkiye’de içkili ortamların televizyonda gösterilmesinin sakıncalı görülmesine bağlar. Bunun haricinde, orijinal metinde ilişki içinde bulunan kadın ve erkek başkarakterlerin tanıştıkları günden itibaren aralarında var olan cinsel ilişki *Doktorlar*’da tamamen çıkarılmıştır. Başkarakterler Ela ve Levent arasındaki dâhil olmak üzere, *Doktorlar*’daki tüm kadın-erkek ilişkileri evlilik dışı cinsel birliktelik olmaksızın birer romantik ilişkiye dönüştürülmüştür. Bunun haricinde, orijinal dizide Asya kökenli bir Amerikalı olan Cristina Yang karakteri, *Doktorlar*’da yerini Kürt kökenli Zenan Parlar’a bırakmıştır. Orijinal dizide Cristina etnik kökeniyle ilgili çok az sorunla ilgilenirken, *Doktorlar*’da Zenan’ın etnik kökeni ve buna dayalı çeşitli sorunları daha fazla gündemdedir. Orijinal dizide yer alan iki karakter arasında eş cinsel ilişki söz konusuysa, *Doktorlar*’da bu ilişki hiç yer almamıştır. Erdoğan, tüm bunları hem kamuoyunun eleştirisinden hem de sansürden kaçınmak amacıyla yapılmış ayarlamalar olarak yorumlar. Değerlendirmesini “Doktorlar, bir uyarlama olarak kabuğunu Grey's Anatomy'den ödünç alır ancak tadı gözle görülür şekilde Türk'tür” cümlesiyle tamamlayan yazar, bu çalışmada kültürel yeniden haritalandırma olarak adlandırılan dönüşümlerin genel bir değerlendirmesini yapmıştır (Erdoğan, 2015, s. 56-66).

2000’li yıllarda Türkiye’de yapılan bir başka örnek olan *Fırtınalı Aşk* adlı dizi, bir Alman yapımı olan *Sturm der Liebe* adlı dizinin yeniden yapımı olarak üretilmiştir.

Orijinal Alman yapımı 2005-2017 yılları arasında Das Erste’de, Türkiye’deki yeniden yapımı ise 2006-2007 yıllarında tek sezon olarak ATV’de yayımlanmıştır (Gündel, 2018, s. 221).

Türkiye’de 2000’li yıllarda yapılan erken dönem yeniden yapım örneklerinden bir diğeri, orijinal Amerikan dizisi Dawson’s Creek’in yeniden yapımı olan ve 2007-2011 yılları arasında Kanal D’de yayımlanan *Kavak Yelleri*’dir. Melike Karagülle, *Adaptation of American Series Dawson’s Creek to Turkish Television as Kavak Yelleri: Considering Cultural Differences in Local Marketing of Global TV Series* (2016) başlıklı yüksek lisans tezinde, bu iki diziyi karşılaştırır. Yazar, iki diziyi gençlik ilişkileri, aile ilişkileri, cinsellik, toplumsal cinsiyet ve kültürel unsurlar bakımından karşılaştırarak (s. 65-98), tüm bunların Geert Hofstede’in kültürel boyutlar kuramına göre yapılmış olan endekste ABD ve Türkiye arasındaki farklılıklarla uyumlu olduğunu belirtmiştir (s. 105). Karagülle, “uyarlamanın basit bir yeniden üretim değil, kültürel yakınlık gözetilerek yapılmış” bir dizi olduğunu tespit eder. Buna göre *Kavak Yelleri*, Amerikan kültürel yaşamının unsurlarıyla Türk izleyicisinin geleneksel kültürel değerleri arasında bir denge kurularak üretilmiştir (Karagülle, 2016, s. 105).

Bir Amerikan yapımı olan *Desperate Housewives* adlı dizi, Türkiye’de *Umutsuz Ev Kadınları* adıyla yeniden yapılmıştır. Orijinal Amerikan yapımı, 2004 ila 2012 yılları arasında ABC’de yayımlanmıştır. Türk yeniden yapımı *Umutsuz Ev Kadınları* ise 2011 yılında başlayan ilk sezonunda Kanal D’de, ardından 2012 ve 2013 yıllarındaki ikinci ve üçüncü sezonlarında ise Fox’ta yayımlanmıştır. Çağla Çavuşoğlu, *Uyarlama Dizilerdeki Kültürel Farkların Küyerelleşme ve Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Temsili: “Desperate Housewives,”/”Umutsuz Ev Kadınları” Örneği* (2014) başlıklı yüksek lisans tezinde söz konusu iki diziyi toplumsal cinsiyet ekseninde karşılaştırmıştır. Çavuşoğlu, iki dizinin bölümlerinden bazı sahneleri betimleyerek,

toplumsal cinsiyet rolleri bakımından bunları karşılaştırır. Kimi sahnelerde Türk toplumunun kadına bakışı doğrultusunda farklılıklarla, kimi sahnelerde ise orijinal metinle benzer şekilde eril bir anlatının nasıl kurulduğunu değerlendirir (Çavuşoğlu, 2014, s. 85-124). Mehmet Erguvan da *Intra-medial Transcultural Television Remakes in Turkey: An Interpretantbased Comparative Analysis of the American TV Series Desperate Housewives and its Turkish Remake Umutsuz Ev Kadınları (Türkiye’de Medyaîçi Kùltürlerarası Yeniden Çevrim Diziler: Amerikan TV Dizisi Desperate Housewives ile Dizinin Türkçe Yeniden Çevrimi Umutsuz Ev Kadınları’nın Yorumlayıcı Temelli Karşılaştırmalı Analizi)* başlıklı doktora tez çalışmasında, söz konusu orijinal metin ile Türkiye’deki yeniden yapımı hakkında karşılaştırmalı bir değerlendirme yapar. Ancak bu çalışma, çeviri çalışmaları bakış açısıyla yapılmıştır. Giriş bölümünde değinildiği gibi, çeviri çalışmaları alanında yeniden yapımlar, öncelikle orijinal metne sadakat temelinde incelenmiş, ancak daha sonra yaratıcı yerelleştirme unsurları da dikkate alınarak değerlendirilmiştir. Erguvan da bu çalışmasında, orijinale sadakat tartışması içinden değil, yaratıcı değişiklikleri ve kültürlerarası ayırım noktalarını dikkate alarak incelemeler yapmıştır. Yine de çeviri çalışmalarının bir parçası olarak yapılan bu incelemeler, yeniden yapımları, özgün bir kültürlerarası çeviri biçimi olarak değerlendirmekle sonuçlanmıştır (Erguvan, 2020).

2013-2014 yıllarında Kanal D’de yayımlanan *Galip Derviş* adlı dizi, 2002-2009 yılları arasında USA Network’te yayımlanan Amerikan yapımı *Monk* adlı dizinin yeniden yapımıdır. İbrahim Er, “A Funnier Monk: A Multimodal Approach to Transnational TV Series Adaptations” başlıklı makalesinde, iki dizinin bazı sahnelerini çok modlu bir analiz ile karşılaştırarak, kültürlerarası bir değerlendirme yapar (2016, s. 6). Buna göre, her ne kadar *Galip Derviş* orijinali *Monk* dizisine oldukça sadık bir yeniden yapım olsa da özellikle din, cinsellik, kadınlık, toplumsal tabakalaşma gibi çeşitli konularda kültürel dönüşümler içermektedir. Er, *Monk*’un birinci ve dördüncü

bölümlerinde bulunan iki sahneyi, *Galip Derviş*'in birinci ve üçüncü bölümlerinde bunlara karşılık gelen sahnelerle karşılaştırarak, güç ilişkileri bakımından farklılığı ortaya koyar (Er, 2016, s. 10). İbrahim Er, bu iki sahnenin de ayrı ayrı karşılaştırmalı analizini yaparken, astların üstlere karşı hitap etme biçimlerini, hiyerarşi bildiren hitapların kaç kez tekrar edildiğini, mesleki hiyerarşiye vurgu yapan görsel öğeleri, mesleki hiyerarşinin gerektirdiği güç mesafesi ve saygı düzeyi eksildiğinde sahnelere eşlik eden müziğin kullanımındaki farklılıkları da dikkate alır. Arada çok ince ve küçük farklılıklar olmasına rağmen Türk yeniden yapımında orijinal Amerikan dizisine kıyasla güç aralığının daha yüksek tutulduğunu, bu aralığı ihlal eden sahnelerin ise mizahi unsurun güçlendirilmesi yoluyla yumuşatıldığını tespit eder (Er, 2016, s. 11-17).

Türkiye’de yeniden yapım olarak üretilip ekran başarısı elde edemediği için çok kısa bir sürede yayından kaldırılan bir yeniden yapım örneği de orijinali Danimarka yapımı *Forbrydelsen* adlı dizi olan *Cinayet*’tir. *Forbrydelsen*, 2007 yılında Danimarka’da DR1 kanalında yayımlanmaya başlamış, 3 sezon boyunca yayında kalmıştır (Çelenk, 2018, s. 45-46). *Cinayet* ise, 2014 yılında başlamış ve 5 bölüm sonra yayından kaldırılmıştır (Çelenk, 2018, s. 44). Sevilay Çelenk, “Cinayet’i Eve Getirmek: Yabancı TV Dizileri, Uyarlama Çalışmaları ve Kültür” başlıklı makalesinde *Forbrydelsen*’i, ABD (The Killing) ve Türkiye (Cinayet) yeniden yapımlarını karşılaştırmıştır. Çelenk, Türkiye’de çekilen yeniden yapımın orijinali ve Amerika’daki yeniden yapımından farklılaşan yönleri hakkında çeşitli yorumlar yapar. Buna göre *Cinayet*’te, orijinali ve Amerikan yeniden yapımındaki sınıfsallık farklılaşmıştır. Diğer iki yapımda, diziyeye konu olan ailenin sınıfsal konumu daha yüksekken, *Cinayet*’te biraz daha düşüktür. Yazara göre bu, izleyicinin dizideki aileyle mümkün olan en geniş paydada buluşabilmesi ve empati kurabilmesi amacıyla yapılmış olabilir. Cinayete kurban giden çocuğun sıradan bir ailede zorluklar içinde yetiştirilmiş olması toplumumuzun çoğu için yakınlık unsuru olabilir (Çelenk, 2018, s. 46-47). Dizinin ilk

bölümünde, başroldeki kadın dedektife yapılan bir sürpriz ve şaka sahnesini değerlendiren Çelenk, orijinal ve Amerikan yeniden yapımı dizilerde sürpriz olarak bir “kadın şişme bebek” hazırlanmışken, Türk yeniden yapımında bunun tamamen kaldırılarak saatli bomba şeklinde bir saat hazırlanmış olmasını izleyicinin muhafazakârlığı yönünde yorumlar (2018, s. 50-51). Yazar, cinayete kurban giden genç kadının bulunduğu sahneyle ilgili de değerlendirme yapar. Buna göre, orijinal ve Amerikan yeniden yapımı metinlerde ceset bulunduktan sonra, maktûlün tecavûze uğradığı veya uğramış olabileceği yönünde konuşmalar varken, Türk yeniden yapımında maktûlün kesinlikle tecavûze uğramadığı belirtilmektedir. Yazar, genç kadın karakterin temizliğine yapılan vurgunun, ölürken bile kirletilmemiş olmasıyla güçlendirildiğine dikkat çeker (Çelenk, 2018, s. 51-52). Sonuç olarak Çelenk, çeşitli sahneleri karşılaştırarak orijinal metin ile yeniden yapım arasındaki farklılıklar üzerinden kültürel yeniden haritalandırmanın çeşitli unsurlarını ortaya koymuş ve yorumlamıştır.

Türkiye’de yeniden yapım olarak üretilmiş bir diğer dizi, 2020-2022 yılları arasında Kanal D’de yayımlanan *Sadakatsiz*’dir. Bu dizinin orijinali ise 2015-2017 arasında BBC One’da yayımlanan İngiliz yapımı *Doctor Foster* adlı dizidir. Cansu Demiray, *Uyarlama Dizilerde Kültürel Farklılıkların Toplumsal Cinsiyet Rollerindeki Sunumu* (2022) başlıklı tez çalışmasında bu iki diziyi toplumsal cinsiyet rolleri bakımından karşılaştırmış ve bu eksendeki kültürel yeniden haritalandırmaya dair söz söylemiştir. Yazar, “uyarlama dizilerin sosyokültürel yapı ve kültüre göre yeniden biçimlendirildiğine” yönelik bir yaklaşımla, her iki diziyi toplumsal cinsiyet yönünden değerlendirmiştir (Demiray, 2022, s. 6). Kadının toplumdaki ve ailedeki konumu, ebeveyn olmak, cinsellik ve aldatma, meslek gibi unsurlar üzerinden toplumsal cinsiyet ekseninde yapılan değerlendirme sonucunda, Türkçe uyarlamada toplumsal cinsiyet

eşitsizliğinin orijinaline göre daha fazla görüldüğü tespit edilmiştir (Demiray, 2022, s. 87-153).

Türkiye’deki önemli örneklerden biri de Amerikan yapımı *Shameless* adlı dizinin yeniden yapımı olan *Bizim Hikâye*’dir. 2011 yılında Showtime’da yayımlanmaya başlayan ve 2021 yılında sona eren Amerikan yapımı *Shameless* da aslında aynı adlı İngiliz dizisinden yeniden yapım olarak üretilmiştir. Dizinin Türk sürümü ise Amerikan yapımı *Shameless*’ın yeniden yapımı olarak, *Bizim Hikâye* adıyla çekilmiştir. Fox’ta yayımlanan *Bizim Hikâye*, 2017 yılında başlamış, toplam iki sezon yayında kalarak 2019’da bitmiştir. Bu dizi, özgün bir yeniden yapım olarak formatın ulusötesi dolaşımına örnek olmakla birlikte, aynı zamanda yeniden yapım olarak üretildikten sonra bir Türk dizisi olarak başka ülkelerde de gösterilmiş ve çok beğenilmiştir. Hatta 2019 yılında Peru, Arjantin ve Şili’de, seyirciler tarafından yılın en başarılı Türk dizisi olarak seçilmiştir (Zorlu, 2020, s. 1). Bu dizi hakkında yapılan iki çalışma, Murathan Duran’ın *The Concepts of “Adaptation” and “Remake” and Their Development in The World & in Turkey: Examples from Various Productions* (2020) başlıklı yüksek lisans tezi ve Deniz Zorlu’nun “Canned Adaptations And International Success of Turkish Tv Series” (2020) başlıklı makalesidir.

Murathan Duran yüksek lisans tezinde, yeniden yapım televizyon dizilerinin “başarılı” olması için gerekli olan unsurları değerlendiren bir çalışma yapmıştır. Söz konusu çalışmanın amacı, “uyarlama dizilerin dümdüz çeviriden daha fazlası olduğunu göstererek yapılmış birkaç yapıtla bunu kanıtlamak” olarak belirtilmiştir (Duran, 2020, s. iv). Ancak çalışmada, yeniden yapımların basitçe birer çeviriden ibaret olmadığı, kültürel olarak özgün uyarlamalar olduğu ortaya konurken, bunların başarılı olmaları için bu özgün uyarlamaların ne tür özelliklere sahip olması gerektiğine dair de reçeteler ortaya konmuştur (Duran, 2020). Duran’ın bu çalışması, yeniden yapımların çeviri

alışması olmaktan daha fazlası olduğunun bilinciyle yapılmış, kültürel zgnlklerdeki dönüşümleri de dikkate almıştır. Ancak bunlara yaklaşımı, yeniden yapımın başarısı ekseninde bir değerlendirmeyeyle sonuçlanmış, bu yönde tavsiyelere yer verilmiştir. Duran, söz konusu tez kapsamında değerlendirdiği *Bizim Hikâye* hakkında, “[...] orijinal eserin Türk zihniyetine, kültürel ve ideolojik yönlerden başarılı bir şekilde dnştrldği [...]” tespitini yapar (2020, s. 25). Kaynak metin *Shameless*’ta gündelik yaşam ideolojik olarak Amerikan rüyasını ters yüz edecek düzeyde alt sınıfların yaşam mücadelesini gösterirken, *Bizim Hikâye*’de bu sınıfsallığın söz konusu olmadığını belirtir (s. 26-27). Her iki dizideki karakterleri karşılaştıran Duran, cinsellik, toplumsal cinsiyet, alkol kullanımı, çeşitli karakterlerin topluma uyum düzeyi gibi konularda orijinal metinle *Bizim Hikâye* arasındaki farklılıklara değinir (s. 27-56), bu farklılıkların nedeni olarak ise “Türkiye’deki kültürün muhafazakâr yapısını” gösterir (s. 41). Her iki dizide de toplumun alt sınıflarından insanların yaşamı konu edilse de yukarıda belirtildiği gibi Duran’ın *Shameless* ’taki sınıfsal çelişki anlatısının *Bizim Hikâye* ’de politik içerimlerini yitirerek yoksulluk ekseninde bir aile draması anlatısına dönüştüğüne yönelik tespitleri önemlidir. Ancak yazar bunları yeniden yapımın başarılı olması için Türk kültürüne uygun hâle getirmek olarak değerlendirmekte, gerek bu sınıfsallığın dönüşümünü gerekse kültürel dönüşümleri kültürlerarası bir perspektife yerleştirerek derinlikli bir değerlendirme yapmamaktadır. Bunun haricinde Duran, alt sınıfların yaşamının sunum biçimindeki dönüşümün meseleyi “dramatik bir hâle getirdiğine” ve “*Bizim Hikâye* ’de çok fazla duygusal sahne” olduğuna dikkat çeker (s. 67, 68). Söz konusu tespit, bu çalışmanın da temel odaklarından biri olan türsel dönüşümü gösterir, ki bu da Türkiye’de medya metinlerine Yeşilçam geleneğinden beri hâkim olduğu ve sonrasında dizilerde de görüldüğü daha evvel belirtilen melodramatik imgeleme işaret eder.

Deniz Zorlu, *Shameless*’ta zorluklar içinde yaşayan Gallagher ailesinin mecburiyetleri ve zorlu yaşam koşulları nedeniyle, işledikleri çeşitli suçların ahlaki olarak yargılanmaksızın gösterildiğine dikkat çeker. Ancak *Bizim Hikâye*’de, Elibol ailesinin yozlaşan bir dünyada nasıl ahlaklı şekilde ayakta kalmaya çalıştıklarının gösterildiğini belirtir. Orijinal dizide ahlaki karmaşıklığın tasviri söz konusuysa, Türk yeniden yapımında ahlak ve saflık konusunda bir ders verilir gibidir. Yazar, senaryodaki bu tematik değişiklikle birlikte, hayali bir geçmişe nostaljik ve melankolik bir bağlılığın sunulduğuna dikkat çeker (Zorlu, 2020, s. 5). Zorlu, *Bizim Hikaye*’deki Elibol ailesinin ve karakterlerin kurdukları ilişkiler ve yaşamlarıyla, kaynak dizideki aileden farklı toplumsal cinsiyet kodları sunduklarını, çeşitli konularda artık bulunması zor olan bir ahlaki kesinliğe yönelik yaşadıklarını değerlendirir. Sonuç olarak ise neoliberal çağda bireycilik, öz çıkar ve bencillikle karakterize olan veya böyle olduğu düşünülen toplumsal ilişkiler karşısında *Bizim Hikâye*’nin bir nostalji ve melankoli anlatısı olarak otantik bir içeriğe sahip görüldüğünü, bu nedenle de birçok ülkede beğenildiğini değerlendirir. Orijinalinde komedi ve toplumsal gerçekçiliğin ağır bastığı bu dizinin, Türk sinema ve televizyon geleneğinde hâkim olan melodrama kaydığını belirten yazar, zaten melodramın da kendi yaptığı tespitlere uygun olarak bir saflık ve ahlak arayışını içerdiğine dikkat çeker (Zorlu, 2020).

Türkiye’de son yıllarda yapılmış önemli yeniden yapım dizilerden biri de TRT 1’de 2022 Nisan ayında başlayıp 2023 Ocak ayına kadar iki sezonda toplam 32 bölüm yayımlanmış olan *Kasaba Doktoru* adlı dizidir. Bu dizi, 2016 Kasım ayından 2023 Haziran ayına kadar SBS televizyonunda yayımlanmış olan Güney Kore yapımı *Dr. Romantic* adlı dizinin yeniden yapımıdır (Sarı, 2024, s. 193-194). Engin Sarı, “Kore Dalgası TV Dizileri ve K-Dramaların Türkiye Yeniden Yapımları” (2024) başlıklı makalesinde, her iki dizinin ilk bölümlerini çok modlu bir analize tabi tutar. Analizi sonucunda, yeniden yapımda önemli kültürel yeniden haritalandırma unsurları belirler.

Buna göre orijinal dizide anlatı ilk bölümden itibaren toplumsal tabakalaşma etrafında adalet vurgusuyla iç içedir. Bu sosyopolitik ton, yeniden yapımda tamamen çıkarılmıştır (Sarı, 2024, s. 210). Toplumsal adalet ve eşitlik talepleriyle ilgili çerçeve yerini tamamen kişisel hırs, başarı, cesaret gibi unsurlara bırakmıştır. Sarı'nın tespit ettiği bir diğer önemli dönüşüm, türselidir. Buna göre anlatının türsel yapısı orijinal metinde daha çok tıbbi süreçleri anlatan bir aksiyona benzerken, Türk sürümünde bir melodrama, hatta neredeyse pembe diziye dönüşmüştür (Sarı, 2024, s. 208). Sarı, makalesinde bu yapıyı Kore eğlence ve medya kültürünün 1990'lı yılların sonundan itibaren ulusötesi bir popülerlik kazandığı tarihsel bağlamı içine yerleştirir. 1990'lı yılların sonundan itibaren dünyanın birçok ülkesinde Güney Kore eğlence ve kültür ürünlerinin *Hallyu* adıyla popülerleşmesi, birçok ülkeyle birlikte Türkiye'de de ilk olarak televizyon dramaları ile başlamıştır. Bu dalganın etkisiyle, 2010 yılından itibaren Türkiye'de 40'ı aşkın Güney Kore televizyon dizisi Türkiye'de yeniden yapılmıştır (Sarı, 2024, s. 224-227).

Melis Behlil de "Turkish Remakes of Korean TV Dramas" başlıklı makalesinde, 2000'li yıllarda Türkiye'de yeniden yapımların daha çok Amerikan yapımlarından gerçekleştirildiğine, 2010 sonrasında ise Güney Kore yapımlarının da önemli bir kaynak hâline geldiğine dikkat çeker (2023, s. 164). Tarihsel ve politik bazı benzerliklerin yanında bu iki ülkenin dil bakımından kültürel bir yakınlığa da sahip olduğuna değinen Behlil (s. 172), bu kültürel yakınlığın Kore dizilerinin Türkiye'deki yeniden yapımlarının çoğalmasına bir etken olarak ortaya koyar. Kanaatimce Kore dizilerinin Türk yeniden yapımlarının çoğalmasında birçok farklı etken söz konusu olabilir. Bu çalışma bakımından, Engin Sarı'nın incelemesinde de görüldüğü gibi, bu yeniden yapımların de tıpkı 2000'li yıllardan itibaren Amerikan dizilerinden yeniden yapılanlar gibi tür, politika ve kültür bakımından yeniden haritalandırılan birçok unsurla bezenmiş olması önemlidir.

2.3. Televizyon Suç Dizilerinin Tarihsel Seyri

Suç teması, televizyondan evvel en erken tarihlerden itibaren sinemada (Moody, 2003, s. 227), evlerde yaygın şekilde kullanıldığı dönemlerde ise aynı şekilde radyoda birçok programda işlenmiş; suç dizileri ise televizyondan önce radyo draması olarak üretilmiştir (Lane, 2001, s. 137-138). Hâliyle televizyon için yapılan ilk suç dizileri, 1920'li, 30'lu ve 40'lı yılların radyo dramalarına çok benzeyen yapımlar olmuştur. Hatta bu programların yapımında da radyoda seri dramaların yapımında çalışmış birçok kişi yer almıştır (Snauffer, 2006, s. 2).

1950'li yılların ortalarından itibaren ABD ve İngiltere'de televizyon yaygınlaşmaya ve insanlar için bir ölçüde radyo dinleme ve sinema filmi seyretme deneyiminin yerini almaya başlamıştır (Moody, 2003, s. 236). Televizyon sistemlerinin ilk kurumsallaştığı ve kendine özgü yapımların ilk üretildiği ülkeler olarak ABD ve İngiltere, doğal olarak suç dizilerinin tarihini de belirleyen iki ülke olmuştur. Televizyon suç dramalarının bu iki ülkedeki gelişiminin kendine has tarihsel ve kültürel dinamikleri vardır, ancak Sue Turnbull'un da belirttiği gibi iki ülke yapımları arasında bir tür etkileşim, "çapraz döllenme" söz konusu olmuştur. Bu çapraz döllenme, İngiliz ve Amerikan izleyicisinin başından beri her iki ülkede üretilen suç dramalarını seyretmesi ve bu bakımdan birbirlerine aşina olmasının yanında; metinlerin içerik, biçim, estetik ve biçim bakımından etkileşimini de içerir (Turnbull, 2014, s. 17 & 47). Yine de öncü ülkeler olarak İngiltere ve ABD'deki suç dramalarının tarihsel özelliklerine değinmekte yarar vardır.

2.3.1. İngiltere ve ABD’de Suç Dizilerinin Tarihsel Seyri

2.3.1.1. İngiltere

Nickianne Moody’nin “Crime in Film and on TV” başlıklı makalesinde belirttiği gibi, İngiltere’de yapılan ilk televizyon suç dizisi, 1954-1956 yılları arasında BBC’de yayımlanan *Fabian of the Yard*’dır. Ardından 1955 yılında başlayan *Dixon of Dock Green* adlı polisiye dizi, 1976 yılına kadar yayımlanmıştır. 1957 yılında *Murder Bag* adlı dizi başlamış, 1959’da önce *Crime Sheet*, ardından da *No Hiding Place*’e dönüştürülmüştür. Öte yandan, 1959 yılında başlayan ve 1962’ye kadar süren *Prison Officer* ise toplumsal sorun filmlerinin konularını takip etmesi ve belgesel tarzı benimsemesi yönüyle, *Dixon of Dock Green*’in sıradan atmosferinden farklılaşan bir dramadır (Moody, 2003, s. 237).

Londra merkezli polis hikâyeleri olan bu gibi dizilerin ardından, ülkenin kuzey bölgesinde çekilen ve kuzeydeki toplumsal meseleleri yansıtan bazı suç dramaları yapılmaya başlanmıştır. Londra’dan kuzeye geçişi temsil eden ilk önemli yapımlar, Colin Morris tarafından yazılan ve Gilchrist Calder tarafından yönetilen, tek bölümlük *Tearaway* (1956) ile *Who, Me?* (1959) ve bunların ardından gelen dört bölümlük *Jacks and Knaves* (1961) adlı hikâye-belgesel üçlemesidir. Susan Sydney-Smith, *Beyond Dixon of Dock Green: Early British Police Series* başlıklı çalışmasında, 1950’lerin sonunda yapılan bu programların ortak özelliklerinin, hikâyelerinin ülkenin kuzeyinde, Liverpool bölgesinde geçmesi ve mizahi unsurlar içermesi olduğunu belirtir (Sydney-Smith, 2002, s. 119-120). Daha sonra devamı gelecek olan bu kuzey bölgesi dramalarının önemi, suçu kişisel bir ahlaki sorun olarak ele alıp yalnızca suçlunun alt edilmesine odaklanmak yerine, sanayileşme sonrası dönemde önemli toplumsal dönüşümlerin yaşandığı bir bölgede, suça neden olan toplumsal nedenlere odaklanmalarıdır (Sydney-Smith, 2002, s. 129; Turnbull, 2014, s. 46). Kuzey bölgesine

geçiş temsil eden bu ilk dramaların ardından, bu dönemin ilk önemli dizisi 1962'den 1978'e kadar devam eden *Z-Cars*'dır. Bu dizi, hem temsil ettiği yeni suç türleri hem de polisin özel ve mesleki yaşamındaki kişisel sorunlar üzerine gerçekçi bir yaklaşımı temsil etmektedir (Moody, 2003, s. 237). Bu dizi daha sonraları, özellikle hikâyenin yaratıcısı ve ilk sezon sonuna kadar yazarı olan Troy Kennedy Martin'in şahsında, polisi kusursuz göstermeyen gerçekçi bir örnek olarak takdir edilmiştir (Turnbull, 2014, s. 49).

İngiltere'de yapılan önemli suç dramalarından bir diğeri, 1975-78 yılları arasında ITV'de yayımlanan *The Sweeney*'dir. Bu dizide Dedektif Müfettiş Jack Regan ve Dedektif Çavuş George Carter birlikte çalışmaktadır, suçla mücadele sırasında şiddet ve itaatsizlik ise polislerin özelliklerindendir (Moody, 2003, s. 239). *The Sweeney*'de dedektifler inatçıdır, kuralları esnetirler ve bu nedenle sık sık amirleriyle sorun yaşarlar. Aslında bu dizide, sokakta suçla mücadele eden işçi sınıfı polisler ile onların ofisteki orta sınıf amirleri arasındaki sınıfsal farka ve buna dayalı çekişmeye yer verilmiştir. Bunun haricinde, dizide yer yer o dönemin gerçek Londra Metropolitan Polis Teşkilatı'ndaki yolsuzluk iddialarına göndermeler de vardır. Her ne kadar *Sweeney*, araba kovalamaları, gıcırdayan lastikler, kavga ve aksiyon sahneleriyle bezeli bir suç draması olarak anılsa da (Turnbull, 2014, s. 50-52), dizinin buna benzer birçok özelliği, aslında toplumsal meselelere dair eleştirel bir içeriğe sahip olduğunu gösterir. 1976'da *Screen Education* dergisinin bir sayısı *Sweeney*'e ayrılmış, bu sayıda da dizinin birçok toplumsal meseleye değinen, genel olarak kabul edildiğinden daha karmaşık bir dizi olduğuna dair yazılar yer almıştır (Turnbull, 2014, s. 54).

BBC 2 için yapılmış olan *Law and Order* adlı dizi ise 1978'de yayımlanmıştır. İngiliz hukuk sistemine ve emniyet teşkilatına yönelik eleştiriler içeren dört bölümden oluşan bu dizinin yapımcısı Tony Garnett, senaristi G. F. Newman, yönetmeni ise Les

Blair'dır (Turnbull, 2014, s. 56). Charlotte Brunsdon, bu dizi ile aynı adı taşıyan çalışmasında, *Law and Order*'ı televizyon draması tarihinde önemli bir yere koyarak, popüler bir eğlence aracı olarak televizyon ile bir sanat biçimi olarak televizyon arasında konumlandırır. Bu dizide, İngiltere'de süregelen kanun ve düzen tartışmalarına, geçmişte basına yansımış olan bazı vakalara göndermeler vardır. *Law and Order*, en baştan İngiltere'de adalet sisteminin işleyişindeki yanlışlıkları göstermek amacıyla yola çıkan bir dizidir (Brunsdon, 2010, s. 4-6). Zaten bu dizinin yapımcısı Tony Garnett, Ken Loach ile birlikte işçi sınıfının yaşamını ve sorunlarını konu edinen birçok başka toplumsal gerçekçi projede yer almakla ün yapmıştı (Turnbull, 2014, s. 57). Ceza adaleti sistemindeki yolsuzluk ve zulme değinen bu dizi, polisin ve suçluların birbirinden ayırt edilemeyecek kadar iç içe geçmiş olduğunu ima etmiştir (Turnbull, 2014, s. 58). Bu bakımdan *Law and Order*, artık açıkça, ilk İngiliz ve Amerikan suç dramalarında polise ve ceza adaletine atfedilen ahlaki üstünlüğü temelinden sarsan ve tersine çeviren bir yapım olarak görünmektedir.

İngiltere'de yapılmış bir diğer önemli suç draması, 1984 yılında yayımlanmaya başlayan ve 2010 yılına kadar devam eden *The Bill*'dir. *The Bill* de polislik ve suç olgusunu toplumsal sorunlarla ilişkilendirerek ele alan, toplumsal gerçekçi duruşa sahip bir dizi olarak oldukça popüler olmuştur (Moody, 2003, s. 240). Margaret Rogers, "The Bill 1984-2009: Genre, Production, Redefinition" (2009) başlıklı makalesinde, dizinin 26 yıllık yaşamının daha çok dört farklı yapımcısının görev yaptığı dönemlerini değerlendirir: Michael Chapman (1989–1998), Richard Handford (1998–2002), Paul Marquess (2002–2005) ve Johnathan Young (2005–2010). Rogers diziyi, ona esas karakterini verdiğini düşündüğü Chapman döneminden itibaren ele alır. Dizinin Chapman'dan önceki dönemlerdeki yapımcıları ise Lloyd Shirley (1984–1987) ve Peter Cregeen (1987–1989) olmuştur (Turnbull, 2014, s. 59). Dizinin, belgesel tonlarıyla birlikte bir polisiye olarak kurulmasında Michael Chapman etkili olmuştur. Sonrasında

reytingler düştüğü için göreve getirilen Richard Handford, reytingleri yeniden yükseltmek için diziye karakterlerin özel yaşamlarından unsurlar ve romantizm öğeleri eklemiştir. Daha sonraki yapımcı Paul Marquess, polis merkezinde gerçekleşen bir yangın vesilesiyle dekoru değiştirmiş, ardından sansasyonel bazı hikâyeler ekleyerek dizinin izleyici profilini gençleştirmiştir. 2005 yılında görevi devralan Johnathan Young ise diziyi kişiler arası ilişkiler ve çağdaş gerçekçilik arasında bir dengeye oturtmuş, İngiliz çok kültürlü yaşamını yansıtmaya kaygısıyla hareket etmiştir (Rogers, 2009). *The Bill*, 26 yıllık yayın hayatı boyunca çeşitli dönemlerde içeriği, odağı ve biçimi değişmekle birlikte, İngiliz toplumsal gerçekçi suç dramasının özelliklerini bünyesinde barındıran bir dizi olmuştur.

Sue Turnbull, 2000’li yıllarda İngiliz suç dramasının daha önceki tarihine atıflarla kurulan iki diziye, daha güncel örnekler olarak özellikle dikkat çeker: *Life on Mars* (BBC One, 2006–2007) ve onun devamı olan *Ashes to Ashes* (BBC One, 2008–2009). *Life on Mars*, 2000’li yıllarda polislik yapan birinin, bir kaza sonrasında gizemli bir şekilde kendisini 1970’li yılların Manchester’ında bulması üzerine kurulmuştur. Bu dizi, birçok yönden *The Sweeney*’i hatırlatan özelliklere sahiptir. Devam dizisi olan *Ashes to Ashes* ise, *Dixon of Dock Green* dizisindeki karakter olan George Dixon’ın jeneriklerden sonra “iyi geceler” dilemesiyle bölümlerini sonlandırmıştır. Turnbull, bu dizilerin özellikle 1970’li yılların polisleri ile günümüzün polisleri arasındaki farkları vurgulayan ve günümüzün yöneticiliğini eleştiren yönlerinin olduğuna dikkat çeker (Turnbull, 2014, s. 63-64). *Life on Mars* ve *Ashes to Ashes*, İngiltere’de suç dramalarının kökenlerini unutmadan, belirli bir süreklilik içinde devam ettiğini gösteren iyi örneklerdir.

2.3.1.2. Amerika Birleşik Devletleri

Yukarıda aktarıldığı gibi, İngiltere’de yapılan suç dizileri erken tarihten itibaren çeşitli şekillerde belgesel niteliklere ve gerçekçilik özelliğine sahip olmuştur. Aynı şekilde ABD’de de suç dramaları polisiye süreçler hakkında gerçekçi yönleri sahiptir. 1955-1968 yılları arasında NBC’de yayımlanan *Dragnet*, Amerikan suç dramaları tarihinde erken dönemi temsil eden en önemli yapımlardan sayılabilir (*Dragnet*, öncelikle 1940’ların sonunda radyo draması, 1951’de ise televizyon draması olarak NBC’de yayımlanmaya başlayan bir polisiye/suç dizisidir). Suç dramalarının erken dönemini temsil eden tipik bir örnek olan *Dragnet*’te başkarakter Joe Friday, Los Angeles Polis Departmanı’nda görevli bir dedektiftir. Philip J. Lane’in belirttiği gibi *Dragnet*, polisiye konusunda bir arketip hâline gelmiş, kendisinden sonraki radyo ve televizyon dramalarını, hatta hikâye ve romanları dahi etkilemiştir (2001, s. 138). Moody’nin belirttiği gibi, bu önemli dizi belgesel tarzını benimseyen bir örnektir (Moody, 2003, s. 237). Turnbull, Amerika’daki polis dramalarındaki gerçekçiliğe bağlılığın tipik bir örneği olarak *Dragnet*’in, bölüm hikâyelerini gerçek yaşamdan aldığına, gerçek hayattaki konulara atıfla yazılan bu hikâyelerin kent içinde ve çevresindeki sahneler ve stüdyo setlerinde çekildiğine dikkat çeker (Turnbull, 2014, s. 72). *Dragnet*’ten kısa bir süre sonra, 1956 yılında başlayan *Highway Patrol* ise 1962 yılına kadar sürmüştür. Bu dizide yer alan aksiyon ve kovalamaca sahneleri, Amerika’da olduğu gibi İngiltere’de de taklit edilerek sürdürülen bir formu oluşturmuştur (Moody, 2003, s. 237).

Lane, ABD’deki erken dönem televizyon suç dizilerinde daha çok iyiliğin zafer kazandığı, kötülüğün ise cezalandırıldığı düzenli bir toplum yaşamının tasvir edildiğini belirtir (2001, s. 137). *Dragnet* de bunun tipik bir örneğidir. Her ne kadar yukarıda belirtildiği gibi konularını gerçek yaşamdan alarak belgesel bir tona sahip olsa da *Dragnet*, polis memurunu suçluyu her zaman için yakalayan bir halk kahramanı olarak

sunmuştur. *Dragnet*, suçlulara verilen cezayla ve adaletin olmasa bile hukukun üstün geldiğine dair güvenceyle karakterize olan ve bu şekilde de tamamlanan bir dizidir (Turnbull, 2014, s. 73). Lane de *Dragnet*'te suçun sürekli sorun olduğu bir dünyada kahramanın başarısı ile ceza adaletine ahlaki bir kesinlik sağlandığını belirtir (2001, s. 138). Daha sonraki tarihlerde ise suç dramaları bir dönüşüm geçirmiştir. Turnbull'ın belirttiği gibi, kahraman bir polis memuru/dedektif 1960'lı yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde pek çok TV polisiye dizisinin tipik baş karakteriydi. Suç dizilerine bu bakımdan farklı bir yön veren dizi *Police Story* (*Polis Hikâyesi*, NBC, 1973–1978) olmuştur. Bu dizi, bir 'antoloji' yaklaşımını benimsemiştir: Her bölüm Los Angeles Polis Departmanı'nda görevli olan ve bir davada çalışan farklı bir polis memuruyla ilgilidir (her ne kadar tekrar eden birkaç polis olsa da). *Polis Hikâyesi*, Los Angeles polisinin sağladığı öykülere dayanarak suç ve polisiye süreçlerin hakiki bir tasviri olduğunu iddia etmiştir (Turnbull, 2014, s. 73). Bu yönüyle, İngiltere'de olduğu gibi Amerika'da da erken dönemden itibaren suç dizilerinin sahip olduğu “belgesel” niteliğin devam ettiği görülmektedir. Ancak bu dizide, *Dragnet*'te yer alan mutlak kahraman polis ve üstün hukuk anlatısı kısmen dönüşmüştür. Douglas Snauffer'ın *Crime Television* başlıklı eserinde belirttiği gibi, *Polis Hikâyesi*, polisin heyecan verici işleri kadar, sıradan deneyimlerine de odaklanmıştır (Snauffer, 2006, s. 83). Bu dizide odak noktası yalnızca kahraman polisin polislik işi olmaktan çıkmış, polis memurunun deneyimlerini de kapsayacak şekilde genişlemiştir (Turnbull, 2014, s. 74). Turnbull, ilk sezonun bir bölümünde yaşananlara atıfla bu dizinin polisi yalnızca kahraman olarak değil, ailevi sorunları ve duyguları olan, mesleğinde zorluklar yaşayabilen bir insan olarak nasıl sunduğunu gösterir (2014, s. 75).

Amerikan suç dizilerinin tarihsel seyrinde, kahraman polis anlatısının kırıldığı ikinci bir önemli örnek de NBC'de yayımlanan *Hill Street Blues* (1981-1987) adlı dizidir. Bu diziden itibaren, polis memurunun da bazen başarısız olduğu ve hatta kendi

değerini sorguladığı diziler üretilmiştir. Bu tür dönüşüm geçiren dramalardaki memurlar, bir polis olarak yaşamının saçmalığını ifade eden karakterler olmuşlardır (Lane, 2001, s. 137). John Thornton Caldwell, *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television* başlıklı kitabında, 1970’li yıllardan itibaren Amerikan televizyonundaki tarz değişikliğine dikkat çeker. Özellikle bazı bağımsız yapım şirketlerinin devreye girmesiyle, stüdyoya bağımlı ve sıradan işlerin dönüştüğünü, coğrafyayı daha çok kullanan daha nitelikli işlerin yapıldığını belirtir. *Hill Street Blues*’u, mekânların kullanımı ve tarz bakımından televizyon seri drama anlatısının önceki örneklerinden daha gelişmiş bir örnek olarak sunar (Caldwell, 2020, s. 92). *Hill Street Blues* da tıpkı *Police Story*’de olduğu gibi, polisleri kahraman olarak değil, gündelik yaşamdaki gerçek insani deneyim ve sorunlarıyla birlikte birer insan olarak sunmuştur (Snauffer, 2006, s. 117). Bu dizi aynı zamanda, suç ve polisiye konuları gerçekçi bir tavırla, “gönül meselelerini” ise melodramatik bir tavırla anlatmıştır (Turnbull, 2014, s. 80).

Amerikan suç draması tarihindeki bir diğer önemli dizi ise, yine NBC’de yayımlanan *Miami Vice* (1984-1990) olmuştur. Snauffer, *Miami Vice*’ın “televizyon melezi” olduğunu belirtir. Melezlik, iki farklı düzeyde işler: Cesur ve gerçekçi anlatısı ile parlak ve gösterişli tarzı. Cesur ve gerçekçi anlatı özellikleri açıkça *Hill Street Blues* ve öncesindeki bazı Amerikan suç dizileriyle paylaşılan özelliklerdir. Gösterişli ve parlak üslup ise “yenilikçi sinematografi, şık kurgu, Miami’nin güneşli ve parlak atmosferi, seksi kadınlar, hızlı arabalar ve ses kuşağında gürültülü ve havalı bir müzikle karakterize olmuştur (Snauffer, 2006, s. 136). Yaratıcısı Anthony Yerkovitch’in belirttiği gibi, *Miami Vice* ilhamını Amerika’daki uyuşturucu kaçakçılığı sorunu hakkında bir gazete haberinden almıştır. Dizide, ırksal gerilimler gibi toplumsal sorunlar da belirgin şekilde işlenmiştir. Bu bakımdan belgesel nitelikler henüz fikir aşamasından itibaren diziye içkindir. Bu suç draması, “klas” görünümünü ise büyük

ölçüde aynı zamanda sinema eğitime ve bu diziden önce reklam ve sinema filmleri yazıp yönetmiş olan yapımcısı Michael Mann'a borçludur (Turnbull, 2014, s. 80-82).

Amerikan suç dramalarının 1990'lı yıllardaki görünümüne önemli bir örnek, NBC'de yayımlanan *Law and Order* (1990-2010) adlı dizidir. Snauffer, *Law and Order*'ın "1990'ların şüphesiz en çılgır açıcı dizisi" olduğunu belirtir. Dizinin yaratıcısı ve baş yapımcısı, *Hill Street Blues*'un eski yazarı ve yapımcısı Dick Wolf'tür. *Law and Order*, birer saatlik her bölümünün ilk yarım saatinde suçlunun yakalanmasına, ikinci yarım saatinde ise yargılanmasına odaklanan bir dizidir. Bu dizide, suç ve ceza adaleti sisteminin karmaşık işleyişi iyi analiz edilmiş ve tüm gerçekçiliğiyle izleyiciye sunulmuştur (Snauffer, 2006, s. 159-160). 1999 yılında dizinin, *Law and Order: Special Victims Unit* isimli bir diğer sürümü de yayına başlamıştır. Dizinin bu yeni sürümünde tecavüz, işkence, pedofili, ensest ve çocuk tacizi gibi şiddet içeren ve cinsel içerikli suçlara yönelik hikâyeler yer almıştır (Snauffer, 2006, s. 163). 2001 yılında ise *Law and Order: Criminal Intent* adıyla dizinin üçüncü bir sürümü yapılmaya başlanmıştır (Snauffer, 2006, s. 164). 2010 yılında, dizinin orijinali olan *Law and Order*; 2013 yılında ise üçüncü sürümü olan *Law and Order: Criminal Intent* sona ermiştir (Turnbull, 2014, s. 86). Görüldüğü gibi, *Law and Order* serileri Amerika'daki polisiye süreçler ve ceza adaleti sisteminin işleyişi konularına, ülkedeki temel suç sorunları ekseninde değinen önemli dramalar olarak suç dizileri tarihine geçmiştir.

Sue Turnbull, Amerikan suç dramalarının 2000'li yıllarda geldiği noktada çok önemli gördüğü *The Wire* (2002-2008) adlı diziyi, 2000'de yayım hayatına başlayan *CSI* (Crime Scene Investigation) adlı bir diğer milenyum dizisi ile karşılaştırır. CBS'te yayımlanan *CSI*, suç dramaları tarihinde en çok takip edilen yapımlardan biriyken, HBO için yapılmış olan *The Wire* ise yayımlandığı ağda reyting başarısı sağlayamamış bir dizidir (Turnbull, 2014, s. 87). *CSI*, İngiliz ve Amerikan suç dramaları tarihinde en

baştan beri olduğu gibi, zayıf da olsa bir belgesel kökene sahiptir. Dizinin yaratıcısı, bu dizi fikrinin kendisine Discovery Channel’da adli dedektiflerle ilgili bir belgesel seyreden eşinden geldiğini belirtmiştir. Ancak yine de *CSI*, içerik ve üslup bakımından gerçekçilikten uzak olmakla çok eleştiri almıştır. Bu dizi, *Miami Vice* gibi gösterişli bir dekor ve sinematografiye sahiptir, ayrıca olay yeri ve adi tıp süreçlerinde gerçekçi değildir (Turnbull, 2014, s. 88-89). *The Wire* ise, suçun ve mücadelenin gerçekleştiği şehir mekânlarının, karakterlerin ve kullanılan dilin doğallığı ve sıradanlığı ile gerçekçi bir anlatıya sahiptir. Suç ve suç vakasının çözülmesi süreçleri zamana yayılarak ve karmaşık şekilde sunulmuştur. Ayrıca *The Wire*, izleyiciyi bir sonraki bölümü yeniden seyretmesi için bağlayan klasik arkası yarın formüllerini kullanmayan, aynı zamanda “edebi” biçime sahip bir dizidir. Amanda Ann Klein, *The Wire* üzerine yazdığı “‘The Dickensian Aspect’: Melodrama, Viewer Engagement, and the Socially Conscious Text” başlıklı makalesinde dizinin tipik seri drama yapısından farklı niteliklerini değerlendirir. Genellikle seri dramalara bir şekilde içkin olan melodramatik unsurların bu dizide olmadığını, izleyicinin herhangi bir şekilde ahlaki bir sabitle konumlandırılmadığını anlatır (Klein, 2009).

2.3.1.3. Suç Dramaları ve Ahlaki Kesinlik

İngiltere ve ABD’de suç dramalarının seyirciye sundukları ahlaki konum bakımından aşağı yukarı benzer bir seyir izlediklerini söylemek mümkündür. Lane, Amerikan suç dramalarının erken dönemini temsil eden tipik bir örnek olan, polisiye konusunda bir arketip hâline gelmiş, kendisinden sonraki radyo ve televizyon dramalarını, hatta hikâye ve romanları dahi etkilemiş olan *Dragnet*’te, suçun sürekli sorun olduğu bir dünyada kahramanın başarısı ile ceza adaletine ahlaki bir kesinlik sağlandığını belirtir (2001, s. 138). John Sumser da 1960’lı ve 1970’li yıllarda sürdürülen bu ahlaki kesinliğin, adaletin tek bir sesle, kahramanın sesiyle konuşması

sayesinde sağlandığını belirtir. Uygar yaşamın belirsizliklerle dolu yönlerinin ötesinde, tereddütsüz şekilde hareket etmenin mümkün olduğu bir noktada konumlanmak, cinayet eyleminin karşısında durmakla mümkün olmuştur (Sumser, 1996, s. 155). Lane, 1960’lı ve 70’li yıllardaki *Ironside*, *Mod Squad*, *Hawaii Five-O*, *The Streets of San Francisco*, *Kojak*, *Starsky ve Hutch* ve *Baretta* gibi birçok örneğin, bunu doğruladığını belirtir (2001, s. 139). Seksenli yıllarda, polisin suçlu karşısında mutlak zaferini ve bir halk kahramanı olarak polis aracılığıyla ceza adaletine ve sisteme atfedilen ahlaki kesinliği dönüştüren dramalar yapılmaya başlanmıştır. Lane, bu dramaların tipik bir öncüsü olarak *Hill Street Blues*’u gösterir: Bu dizi, polis memurunun bir kamu görevlisi ve kahraman olarak değil, bir insan olarak gündelik yaşamıyla ilgilenmeye başlamıştır. Memurların birbirleriyle olan ilişkileri ve kişisel yaşamları hikâyede önemli bir yer tutmaktadır (Lane, 2001, s. 139). John Sumser, televizyonda yer tutan suç dramalarında polise ve ceza adaletine atfedilen ahlaki kesinliğin aşındığı ve “kesin olmama, müphemlik ve şüphenin” işlendiği ilk örneklerden biri olarak, 1990 yılında NBC’de başlayan *Law and Order* adlı suç ve hukuk dramasını gösterir (1996, s. 155). Özetle, suç dramalarının erken dönem örneklerinde polise atfedilen insani zaaflardan arınmış kahraman rolü ve ceza adaletine atfedilen ahlaki kesinlik/üstünlük söz konusudur. 1980’li yıllardan itibaren ise polisin insani yönleri, zaafları, fikir ve siyasi görüşleri, ekip arkadaşlarıyla ilişkileri ve uyuşmazlıkları konu edilmeye başlanmış; polise ve ceza adaletine atfedilen ahlaki kesinlik de mutlak olmaktan çıkmıştır. Kısmen *Police Story*’den, daha belirgin şekilde ise *Hill Street Blues*’dan itibaren *The Wire*’a kadar polisin günlük yaşamına ve suçun altında yatan temel toplumsal sorunlara daha fazla dikkat çeken Amerikan suç dramalarının toplumsal gerçekçi nitelikleri giderek artmıştır.

İngiltere’de yapılan suç dramalarının tarihine bakıldığında, orada da erken dönem örneklerinin benzer şekilde suçlular karşısında polisliğin ve formel adalet sisteminin galip geldiği dramalar olduğu görölmektedir. Yukarıda belirtildiği gibi,

ülkenin kuzey bölgelerinde geçen ve daha gerçekçi içerik ve biçime sahip olan diziler, suçu kişisel ve ahlaki bir sorun olarak ele almaktan uzaklaşmıştır. Bunun yerine, suçun temelinde yatan toplumsal nedenlere odaklanan anlatılar kurulmuştur (Sydney-Smith, 2002, s. 129). Özellikle 1962-1968 arasında yayımlanan *Z-Cars*'tan itibaren polislerin günlük yaşamlarındaki sorunlara odaklanma ve onları da aynı zamanda insani yönleri sahip kişiler olarak sunma şeklinde yaşanan dönüşüm, *The Bill*, *Life on Mars* ve *Ashes to Ashes*'a kadar giderek karmaşıklaşarak devam etmiştir. İngiltere'de 1960'lı yıllardan itibaren yaşanan bu dönüşüm, İngiliz suç dramasının Turnbull'ın ona atfettiği *sert/cesur gerçekçilik (gritty realism)* ile karakterize olmasına neden olmuştur (Turnbull, 2014, s. 44-67). Yukarıda sözü edildiği gibi, ilk suç dramalarında polise ve ceza adaleti sistemine bir ahlaki kesinlik atfedilmesi ve zaman içinde bu ahlaki kesinliği reddederek sosyal sorunları polis ve ceza adaletini de sorgulayacak şekilde işleyen dramaların yapılması, İngiltere için de geçerlidir. Toplumsal gerçekçi bir üslup edinen, sosyal yaşama daha gerçekçi yaklaşan ve sisteme ahlaki bir kesinlik atfetmeyen dramaların ABD'de 1970'li yıllarda da emareleri görülmekle birlikte özellikle 1980'li yıllardan itibaren daha fazla yapıldığı görülmektedir. İngiltere'de ise bu tür emarelerin henüz 1960'lı yılların başından itibaren kuzey bölgelerinde çekilen dramalarda görüldüğü söylenebilir.

2.3.1.4. “Kaliteli TV” ve Suç Dramaları

Yukarıda belirtildiği üzere hem İngiltere'de hem de Amerika'da suç dizileri en baştan beri belirli şekillerde belgesel gerçekçilik iddiası taşır. Amerika'da *The Wire*, İngiltere'de ise *The Bill*'in (özellikle de 2000'li yıllarda geçirdiği dönüşümlerden sonra), suç dizilerinde giderek artan karmaşıklığın ve toplumsal gerçekçiliğin gelişmiş hâlini temsil ettikleri söylenebilir. Bu özellikler bakımından 2000'li yıllardan itibaren İngiltere ve ABD'de yapılan suç dramaları aynı zamanda, televizyon olgusu hakkında

tarihsel olarak geçmişten beri sürdürülen bir tartışmanın güncel odağındadır: televizyonda “kalite”. Feuer’ın belirttiği gibi, televizyonda kalite tartışması, dizilerin ilk yaygınlaşmaya başladığı dönemlere kadar geriye gider (2007, s. 146).

Turnbull, İngiliz polisiye drama geleneğinin zaman içindeki dönüşümlerinin aynı zamanda sosyal gerçekçi temsil yaklaşımı ve cesur görsel tarz itibarıyla “kaliteli televizyon” tartışması içinde anılan özelliklere tekabül ettiğini belirtir (2014, s. 17, 44-45). Bu bağlamda, İngiltere’de yapılan *The Bill* ve Amerika’da yapılan *Hill Street Blues* ile *The Wire* gibi, artan sosyal gerçekçiliğin, karmaşıklaşan olay örgüsü ve görsel biçimin temsili sayılan diziler sıklıkla “kaliteli televizyon suçu” olarak görülmüştür (Turnbull, 2014, s. 66).

Charlotte Brunsdon, “Television Aesthetics and Audiences” (1990) başlıklı makalesinde, İngiltere’de televizyonu “iyi” olarak değerlendirmenin tarihsel olarak iki farklı yönü olduğunu tespit eder. Birincisi, değerli birer sanat formu olarak meşruiyetini zaten çoktan sağlamış olan müzik, tiyatro ve edebiyat gibi alanların kültürüyle ilişkilendiği ölçüde televizyonu değerli görmeye dayanır. İkincisi ise, “gerçek” olanla ilişki kurduğu ölçüde televizyonu iyi olarak değerlendirme eğilimidir. Öte yandan, İngiltere’de iyi televizyonun karşısında konumlandırılan ise genellikle ticari veya popüler televizyona tekabül eder. Bu da genellikle Amerikan üretimi televizyon içerikleriyle işaretlenir (Brunsdon, 1990a, s. 59-60). Amerikalı akademisyen Robert Thompson ise *Television’s Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER* (1996) başlıklı çalışmasında, televizyonda “kalite” olgusunu belirleyen bazı özellikler sıralamıştır. Buna göre kaliteli televizyon, öncelikle ne olduğuyla değil ne olmadığıyla karakterize olur, “normal/sıradan” televizyon kaliteli sayılmaz. Kaliteli televizyon, televizyonun yaygın anlatı özelliklerini, kurallarını ve türsel özelliklerini yıkar (Thompson, 1996, s. 13). Sinema filmleri ve özellikle sanatsal filmler yapan, kaliteli bir

estetik anlayışı olan kişiler tarafından üretilen programlar kaliteli televizyon ürünü sayılır. Konunun izleyiciyle ilgili bir boyutu da vardır, kaliteli televizyon birinci sınıf (*blue chip*) izleyiciyi çeken televizyondur. Kalitenin bir diğer ölçütü, farklı bakış açılarını ortaya koyan ve oyuncu çeşitliliğini kapsayan, çoklu bir olay örgüsünün olmasıdır. Aynı zamanda, kendi geçmişinin farkında olan ve bu geçmişe atıflarla kurulan bir bellek de kaliteli televizyon programlarının özelliklerindendir (Thompson, 1996, s. 14). Televizyonda geçmişte kullanılmış türlerin farklı özelliklerini bir araya getirerek, melez türsel özellikler arz etmesi de kaliteli televizyon için bir ölçüttür. Aynı zamanda, “yazar temelli” olması ve edebi niteliklere sahip olması da bir televizyon programı için kalite özelliklerinden biridir. Tüm bunlara ek olarak, tartışmalı toplumsal konulara karşı duyarlı, gerçekçi ve eleştirel olması da kaliteli televizyonun özellikleridir (Thompson, 1996, s. 15). Televizyonda kalite tartışmasının tarihsel art alanında konuşulan kriterler, Brunsdon ve Thompson’ın genel değerlendirmelerinde genel hatlarıyla bellidir. Ancak Brunsdon, kalite konusunun tartışmalı ve öznel niteliğine dikkat çeker. Aslında bunun tartışmalı olması sosyolojiktir, çünkü kalite meselesi güç ilişkileriyle ilgilidir. Bu konuda, kalitenin “kimin için olduğu, kim tarafından ve kimin adına verilen kararlarla belirlendiğini” sormanın önemli olduğunu belirten Brunsdon, kalite yargılarının genelleştirilemeyeceğine, bunların öznel yargılara dayandığına ve bu yargıların oluşmasında da yapısal ve kurumsal etkenlerin rol oynadığına dikkat çeker (Brunsdon, 1990b, s. 73). Yukarıda belirtildiği gibi, suç dramaları da genel olarak televizyonda kalite tartışması ekseninde değerlendirmelere konu olmuştur. Hem İngiltere, hem de Amerika’da suç dramaları, başlangıç örneklerinden bir süre sonra polise ve ceza adaletine atfedilen mutlak ahlaki kesinlikten, belirli ölçüde toplumsal gerçekçi bir eleştirellığe kaymıştır. Böylesi bir eleştirelilik aynı zamanda kalite

tartışması içinde önemsenen bir özellik olduğundan, bu kayma giderek belirginleştikçe suç dramaları da daha fazla kaliteli televizyon içeriği olarak görülmeye başlanmıştır.⁵

2.3.2. Türkiye’de Suç Dizilerinin Tarihsel Seyri

Türkiye’de televizyon yayıncılığı, kamu hizmeti yayıncısı olarak TRT’nin yayın hayatına başladığı 1968 yılından sonra, 1970’li yıllarda gelişebilmiştir. Volkan Yücel’in belirttiği gibi, TRT’de yayımlanan ilk seri dramalar ise 1970 yılından itibaren ithal edilen yabancı diziler olmuştur. Dizi türünde ilk yerli televizyon yapım denemeleri de yine 1970’li yılların ilk yarısından itibaren başlamıştır (Yücel, 2014, s. 85-86). Bu erken dönemde TRT, ilk yerli seri dramaları Lütfi Ömer Akad ve Metin Erksan gibi sinemacıların yardımıyla çekmiştir. 1970’li ve 1980’li yıllarda ayrıca, TRT bünyesindeki yapımcı ve yönetmenler de dizi filmler yapmıştır (Acar, 1998, s. 63). 1990’lı yıllarda ise özel kanalların yayına başlamasıyla birlikte yerli dizi sayısında artış olmuştur (Yücel, 2014, s. 86). Yücel, Türk televizyon dizilerinin tarihini TRT dönemi, özel kanallar dönemi ve 2000’li yıllar olarak ele alarak, 1990’lı yıllardaki özel kanallar döneminde sayıları artan yerli dizilerin Türk sinemasından beslenerek geliştiğine ve bu dönemde dizilerde sinema oyuncularının oynadığına dikkat çeker. Suç dramaları ise 2000’li yıllarda çoğalmıştır (Yücel, 2014, s. 87).

⁵ Kaliteli TV tartışması, bu alanda çalışma yapmış olan Brunsdon’ın da belirttiği gibi, çeşitli piyasa ilişkilerinin ve neticede oldukça öznel yaklaşımların gölgesinde işleyen bir tartışmadır. Burada, yalnızca suç dizilerinin geçmiştten beri bu kavram etrafında değerlendirilmesi nedeniyle kısaca değinilmiştir. Ancak, bu çalışmada yeniden yapımlarıyla birlikte incelenen *Liar* ve *Happy Valley* adlı İngiliz dizileri, hem sinematografik biçem, hem de hikâyelerin yapısal toplumsal sorunlara eleştirel yaklaşımı bakımından İngiliz medya kültürü içinde önemli yeri olan cesur gerçekçi üsluba sahiptir. Kore yapımı *Innocent Defendant* ise, belirli ölçüde melodramatik duygusallık unsurlarıyla bezeli olmasına karşın, katmanlı ve çizgisel ilerlemeyen senaryo yapısı, sinematografik biçem ve bölüm sürelerinin kısa olmasının yanı sıra sermaye ve kamu gücü arasındaki çelişkileri gündeme getirmesi bakımından gerçekçi sayılabilir. Bu çerçeve içinde üç dizi de kaliteli televizyon olarak adlandırılan içeriklerin belirgin özelliklerine sahiptir. Yeniden yapımlara bakıldığında, üç dizi de 2 saati aşan bölüm süreleri bakımından Türk televizyon dizilerinin bilinen özelliğine uyumlaştırılmıştır. Elbette bunun, dizi endüstrisinin maliyet ve kâr hesapları ile mevzuatın izin verdiği reklam sürelerinin akşam kuşağındaki dengesi bakımından ekonomi-politik bir temel nedeni olsa gerektir. Ancak sonucu, çekim ve sahne sürelerinin uzatılmasında bilinen melodramatik içerik ve biçem özelliklerinin kullanılması şeklinde görülmektedir.

1990'lı yıllarda özel kanalların yayına başlamasıyla birlikte sayıları artan televizyon dizileri Yeşilçam etkisi altındadır ancak Yeşilçam'dan fark edilecek düzeyde farklılaşan bir unsur söz konusudur: suç temasındaki artış (Yücel, 2014, s. 96). Bir komedi dizisi olmakla birlikte konusu bilhassa örgütlü suç üzerine kurulu olan ilk seri televizyon draması, *Ana* (Oğuz Yalçın, 1991) adlı dizidir (Yücel, 2014, s. 97). *Yılan Hikâyesi* (Nihat Durak, 1999) adlı dizi ise komedi unsurları da içeren bir tür polisiedir. Suç türünde ve aynı zamanda politik bir kurmaca olan ilk televizyon yapımı ise, 1998'de başlayan *Deli Yürek* (Osman Sınav) adlı seri dramadır. İlerleyen yıllarda sonuna “pusu” ve “terör” eklenerek devam ettirilen en önemli yerli suç dramalarından biri ise *Kurtlar Vadisi* (Osman Sınav, 2003) dizisidir (Yücel, 2014, s. 98). Yücel, 1990'lı yılların sonundan itibaren ve 2000'li yıllarda oldukça ses getiren yerli televizyon suç dramalarının öncülüğünü yapan programların, 1990'lı yıllarda yayımlanan “suç reality şovları” olduğunu belirtir (2014, s. 101). Dizilerdeki suç unsurunun artışında ekonomik, siyasi ve toplumsal birçok dönüşümün etkisi olabileceğini belirten yazar, özellikle *Deli Yürek* ve *Kurtlar Vadisi* dizilerinin de temelinde yatan “Susurluk retoriğine” dikkat çeker (Yücel, 2014, s. 98). Buna göre, suç örgütlerinin devletle ilişkilerine dair tartışmaların televizyonda örgütlü suç dramalarının yapılmasında etkisi vardır. Esra Sadi, Ufuk Eriş'e de atıfla aynı konuya dikkat çeker: 1996 yılında yaşanan Susurluk Kazası sonrasında örgütlü suçlarla ilgili diziler yapılmaya başlanmıştır (Sadi, 2007, s. 32-33). Yukarıda sözü edilenlerin haricinde 2000'li yıllarda *Hırsız Polis* (Türkan Derya Güven, 2005), *Arka Sokaklar* (Orhan Oğuz, 2006), *Adanalı* (Tayfun Güneyer & Kartal Çidamlı, 2008) ve *Ezel* (Uluç Bayraktar, 2009) gibi birçok önemli suç dizisi yapılmıştır (Yücel, 2014, s. 104). Bu dizilerin tamamında bir şekilde örgütlü suç teması yer almaktadır. *Arka Sokaklar* adlı dizi İngiltere ve ABD'de suç dizilerinin ilk ortaya çıktığı dönemlerden beri hâkim olan *polisiye* süreçlere odaklanmakta ve polislerin gündelik ve insani yaşamlarına yer

verilmekle birlikte, tıpkı İngiltere ve ABD'deki erken dönem suç dramalarında olduğu gibi polise bir tür ahlaki kesinlik atfedilmektedir. Bunun haricinde özellikle örgütlü suç ve suç kahramanlığına odaklanan diğer önemli örneklerde ahlaki kesinliğin suç kahramanlarına atfedildiğini düşünmek yanlış olmayacaktır.

Suç draması olarak polisiye süreçlere odaklanan, mafya dizilerinde olduğu gibi suç kahramanının değil, tipik polisiye yapımlarında olduğu gibi emniyet görevlilerinin çalışmalarına ve kahramanlığına odaklanan önemli bir seri drama ise, 2010 yılında Star TV'de, Serdar Akar'ın genel yönetmenliği, Sadullah Şentürk'ün yönetmenliğinde başlayan *Behzat Ç* adlı dizidir. Evrim Yörük'ün belirttiği gibi *Behzat Ç*, anlatı yönünden polisiye dizi türünün uzlaşımlarına uygun olarak çekilmiştir. *Behzat Ç* adlı cinayet başkomiseri ve ekibinin polisiye faaliyetleri etrafında ilerleyen dizide, her bölüm bir cinayet haberiyle başlar ve ekibin katilleri yakalamasıyla biter. Her bölümün kendine has cinayet öyküsü bölüm içinde bitse de karakterlerin yaşamları ve özel ilişkileri etrafında bir süreklilik söz konusudur (Yörük, 2018, s. 192). Yörük, bu dizinin ayırt edici özelliğini, eve ve kadına özgü bir tür olan soap operaların özelliklerinin, belki de en erkeksi televizyon türlerinden olan seri polisiye formuna müdahalesiyle işaretler. Bu özellik olmaksızın *Behzat Ç*'nin, tipik denge-dengenin bozulması-dengenin yeniden tesisi formülüne sadık bir polisiye olduğuna dikkat çeker (Yörük, 2018, s. 193). Anlatı yapısı itibarıyla her iki tespit de haklı görünmekle birlikte, kanaatimce *Behzat Ç*'nin bir diğer önemli özelliği anlatı yapısında olmasa da içeriktedir. Bu dizi, tıpkı Amerika ve İngiltere'deki erken dönem suç dramalarının ardından, ilerleyen süreçte yapılan diziler gibi, bir teşkilat olarak polise ve ceza adaleti sistemine ahlaki kesinlik atfetmeyen, polislerin gündelik insani yönlerine de odaklanan, yer yer yapısal eleştiriler içeren bir seri suç dramasıdır. *Behzat Ç* adlı dizi, televizyon kanalında 3 sezon yayımlanmış, ardından BluTv adlı dijital platform için 4. sezonu yapılmıştır. Sonrasında yine aynı platformda *Çekiç ve Gül: Bir Behzat Ç. Hikâyesi* (2022) adıyla 8 bölümlük bir sezonu

daha yayımlanmıştır. Dijital platforma geçtikten sonra her bölümde bir cinayetle başlayan ve bölüm sonunda vakanın çözülmesiyle biten yapı dönüşmüş, suç ve adalet düzeninin karmaşık yapısına yönelik eleştirel tavır ise daha da gelişmiştir.

Yakın tarihlerde Türkiye’de yapılan bir diğer televizyon suç dizisi, tıpkı *Kurtlar Vadisi* gibi bir mafya dizisi olan *Eşkîya Dünyaya Hükümdar Olmaz* (Onur Tan, 2015) adlı seri dramadır. Bu dizi, 6 sezonda toplam 199 bölüm yayımlanarak 2021 yılında sona ermiştir. *Eşkîya Dünyaya Hükümdar Olmaz*, Hızır Çakırbeyli adında bir suç örgütü lideri ve ailesi ile arkadaşlarından oluşan bir çetenin, kendileri gibi silah ticaretiyle uğraşan başka suç örgütü liderleriyle bir “masa” etrafında toplanmaları üzerine kuruludur. Masada zaman zaman “dış güçlerin” temsilcisi veya kendi çıkarlarından başka hiçbir şey düşünmeyen örgüt liderleri bulunur. Ancak Hızır Çakırbeyli ve onun dostları ise “millî” ve devletin çıkarlarını gözetten örgüt liderleridir. Bu dizi de ülke ve toplum çıkarları bakımından tıpkı *Kurtlar Vadisi*’nde olduğu gibi suçlu karakterlere ahlaki kesinlik atfeden bir anlatıya sahiptir. Bu dizinin “suç kahramanı” örgüt liderleri uyuşturucu ticaretine kesinlikle savaş açmış durumdadır. Ayrıca terör örgütleriyle silah ticareti yapmazlar ve yapılmasına da izin vermezler.

Türkiye’de yapılan ve suç dizisi olarak değerlendirilebilecek bir diğer seri drama, *Çukur* (Sinan Öztürk & Özgür Sevimli) adlı dizidir. *Çukur*, 2017 yılında ilk sezonuyla ekrana gelmiş ve 2021 yılında 4. sezon ile sona ermiş, toplam 131 bölüm sürmüştür. *Çukur* adlı dizi, Koçova adlı bir mahallede geçmektedir. Dizinin başkahramanları olan Koçovalı ailesi, ailenin babası İdris Koçovalı karakterinin liderliğinde mahalleye hükmetmektedir. İdris Koçovalı bir kabadayıdır. Mahalle halkı, mahalleyi *Çukur* şeklinde anmaktadır. Bu mahallede silah ticareti dâhil olmak üzere çeşitli yasa dışı işler yürütülmekte, İdris Koçovalı liderliğinde ailesi ve mahalle halkı kendilerine göre bir adalet düzenini sürdürmektedir. Sık sık cinayetler işlenmekte,

silahlı çatışmalar yaşanmaktadır. Bu dizi de İdris Koçovalı ve oğulları ile bir tür suç kahramanlığı anlatısı içermektedir. *Çukur*'da polisler mahalleye girememekte, orada yaşanan herhangi bir yasa dışı olaya müdahale edememektedir. Bu yönüyle *Çukur*, polise ve ceza adaletine ahlaki kesinlik atfetmeyen, bu ahlaki kesinliği suç kahramanlarına tahvil eden bir anlatıya sahiptir.

Tüm bu örnekler göstermektedir ki, Türkiye'de suç dizileri içinde polise ve ceza adaletine ahlaki kesinlik atfeden kimi örnekler bulunmakla birlikte, genellikle devletle ilişkileri bulunan suç kahramanları üzerinden ilerleyen ve ahlaki kesinliği bu kahramanlara atfeden diziler yapılmaktadır. *Behzat Ç.* ise suç kahramanlığı değil polisiye, ancak yine de bir kurum olarak polise ve ceza adaletine üstünlük atfetmeyen, kendi dönemindeki tartışmalı siyasi meselelere karşı eleştirel içeriğe sahip özgün bir örnektir.

3. BÖLÜM: YENİDEN YAPIM SUÇ DİZİLERİNDE DUYGUSALLIK VE POLİTİKA BAKIMINDAN KÜLTÜREL DÖNÜŞÜM

Yalancı (Gündoğdu, Gündoğdu & Gezer, 2021) adlı dizi, 17 Eylül 2021 – 23 Kasım 2021 tarihleri arasında toplam 10 bölüm olarak Show TV’de yayımlanmıştır. Bu dizi, Birleşik Krallık’ta yayın yapan ITV kanalında ilk sezonu 11 Eylül 2017 – 16 Ekim 2017 tarihleri arasında 6 bölüm olarak; ikinci sezonu ise 2 Mart 2020 – 6 Nisan 2020 tarihleri arasında yine 6 bölüm olarak yayımlanmış olan *Liar* (Mellor vd., 2017-2020) adlı dizinin format transferi yoluyla yeniden yapılmıştır. Dizinin olay örgüsü, genç bir kadın öğretmenin, toplum tarafından saygın görülen ünlü bir erkek doktor tarafından tecavüze uğraması üzerine kuruludur. Erkek başkarakter, birçok kadına tecavüz etmiş ve kendisine yöneltilen tüm suçlamalardan bir şekilde kurtularak ceza almamış biridir. Türk yeniden yapımında olay örgüsünün tamamı 10 bölümde aktarılmakta, ancak orijinal dizinin ikinci sezonu yalnızca dizinin son bölümüne yerleştirilmiş olarak verilmektedir. Özellikle ilk sezondaki olaylar, çeşitli ekleme ve eksiltmelerle birlikte, önemli sahneleri neredeyse birebir denebilecek şekilde aslına benzer diyaloglarla çekilmiştir. Yine de çeşitli ekleme ve eksiltmelerin yanı sıra, özellikle orijinaline çok benzer sahnelerin dahi türsel özellikler başta olmak üzere birçok nüansla kültürel özgünlüklerle bezenmiş olması dikkat çekmektedir. Suç dramalarının, ilk örneklerinin ortaya çıktığı İngiltere ve ABD’de erken dönemlerde daha çok polisiye süreçlere odaklanılan ve kahraman polislerin suçla mücadelesi ve başarısı üzerinden ceza adaletine ve hukuk sistemine ahlaki bir kesinlik atfedilen anlatılarla kurulduğu daha önce belirtilmişti. Ancak İngiltere’de 1960’lı yıllardan itibaren, ABD’de ise özellikle 1980’lerden itibaren polise ve hukuk sistemine atfedilen bu ahlaki kesinliğin yerini daha eleştirel ve gerçekçi anlatıların almaya başladığından söz edilmişti. *Liar* ve yeniden yapımı *Yalancı*, tecavüz suçu ekseninde polisiye sürecin tecavüz mağdurunun mücadelesiyle birleştiği bir anlatı üzerine kuruludur. Burada polise bir ahlaki üstünlük

atfedilmemekle birlikte, kolluk güçlerinin etkinliğine yönelik güçlü bir yergi de söz konusu değildir. Ancak sonuç itibariyle suç karşısında tüm polisiye süreçlerin ve kanıtlama çabalarının yetersiz kalması nedeniyle ceza adaleti sistemi devreye girmemekte, suçlu cezasız kalmaktadır. Bunun sonucunda ise mağdur, kendi toplumsal çevresinin de desteğiyle adaleti sağlamak için kendisi mücadele etmek zorundadır. İngiliz yapımı orijinaline oldukça sadık şekilde çekilen Türk yeniden yapımında göze çarpan bazı kültürel yeniden haritalandırma unsurları ise bu mücadelenin toplumsal niteliğini belirli ölçüde dönüştürmektedir.

Yalancı adlı dizi, tıpkı orijinali *Liar*'da olduğu gibi, odaktaki meseleye temel olan serim bölümüyle başlar. Her iki dizide de ilk bölümde kadın başkarakter (*Liar*'da Laura Nielson, *Yalancı*'da Deniz Sungur) birlikte yaşadığı erkekten (*Liar*'da Tom Bailey, *Yalancı*'da Murat Özdal) ayrılmakta, ardından öğrencilerinden birinin babası olan meşhur cerrah tarafından (*Liar*'da Andrew Earlam, *Yalancı*'da Mehmet Emir Gürsoy) buluşmaya davet edilmektedir. Ardından ilk buluşma gecesinde erkek kadına evine kadar eşlik etmekte, kapının önünde yağmur başlayınca kadın erkeği eve davet etmekte, çağırdıkları taksi gelene kadar geçen sürede ise erkek, kadının içkisine bir ilaç koyup onu bayıltarak tecavüz etmektedir. Ardından, orijinal dizide ilk 6 bölümde ve Türk yeniden yapımında ilk 9 bölümde kadının, tecavüz mağduru olan başka kadınlara da ulaşmaya ve adamı mahkûm ettirmeye yönelik çabaları; orijinal dizide ikinci 6 bölümde ve Türk yeniden yapımında son bölümde adamın ölümüne giden süreç işlenmektedir. Özetle *Liar*'da ilk 6, *Yalancı*'da ise ilk 9 bölümde tecavüzcü yaptıklarına rağmen bir türlü mahkûm edilmemekte, sonunda ise cinayete kurban giderek ölmektedir. *Liar*'da son 6 ve *Yalancı*'da son bölümde ise tecavüz mağduru kadının, adamla sürdürdüğü mücadele sonucunda onu öldürmesine giden süreç aktarılmaktadır. İlk sezonda resmî kurumlar adaleti yerine getiremediği için kadın kendi adaletini kendisi sağlamakta ancak kanıt bulunamadığından o da mahkûm olmamaktadır. Orijinal

dizide birinci sezonun yalancısı tecavüzcü Andrew Earlham (Ioan Gruffudd), ikinci sezonun yalancısı ise Laura Nielson'dır (Joanne Froggatt). Yerli yeniden yapımda ise ilk 9 bölümün yalancısı Mehmet Emir Gürsoy (Salih Bademci), son bölümün yalancısı ise Deniz Sungur (Burçin Terzioğlu) olmaktadır.

Son Nefesime Kadar (İrvül, İrvül, & Dikilitaş, 2022), Birleşik Krallık yapımı olan ve BBC'de yayımlanan *Happy Valley* (Lewis vd., 2014-2023) adlı dizinin yeniden yapıımıdır. Orijinal dizi 3 sezon ve toplam 18 bölümden oluşmaktadır. İlk sezonu 2014, ikinci sezonu 2016, son sezonu ise 2023 yılında yayımlanmıştır. Türk yeniden yapımı ise 2022 yılı Şubat-Mart aylarında yalnızca 5 bölüm olarak yayımlanmıştır. Her iki dizi de kızını kaybetmiş ve zorlu bir yaşamı olan bir kadın polis amirinin yaşadığı kasabadaki mesleki ve kişisel mücadelesini konu edinmektedir. Başkarakter, *Happy Valley*'de Catherine Cawood (Sarah Lancashire), *Son Nefesime Kadar*'da Mihri Özbayden (Nurgül Yeşilçay) adlı kadın polis komiseridir.

Başkarakter, geçmişte kızını intihar sonucu kaybetmiştir. Kızının intihar nedeni ise bir suçlu tarafından tecavüze uğramış olmasıdır. Üstelik genç kadın tecavüz sonucunda hamile kalmış, intiharından önce de doğum yapmıştır. Kızı intihar ettikten sonra ise başkarakter kadın polis, kızının bebeğinin bakımını üstlenmiştir. Her iki dizide de başkarakterin kızına tecavüz etmiş olan genç suçlu, tecavüz suçundan değil ama başka bir suçtan dolayı hapse girmiş, dizinin başlangıcında ise hapisten çıkarak yeniden sivil hayata karışmıştır. Polis başkarakter, suçlunun dışarıda olmasından endişelidir, onu tehlikeli bulur ve yeniden hapse girmesini ister. Başlangıçta bu isteğinin gerçekleşmesi için somut bir sebep yoktur. Ancak sonradan suçlu karakter, kasabada yaşayan bir iş adamının kızının kaçırılması suçuna karışır. Daha sonra kendisini takip eden bir polis memurunu öldürür. Orijinal İngiliz yapımında birinci sezonun sonunda, Türk yeniden yapımda ise 3. bölüm sonunda suçlu yeniden yakalanarak cezaevine gönderilir.

Orijinal dizide ikinci sezonda seri cinayetler ve bazı polis memurlarının da karıştığı suçlar, üçüncü sezonda ise uyuşturucu dâhil olmak üzere çeşitli örgütlü suçlar üzerine devam eden bir olay örgüsü söz konusudur. Ancak bu suçlar bir şekilde bir önceki sezonda başkarakterin yakalayarak hapse attırdığı genç erkek suçluyla ilişkilidir. Orijinal dizinin son iki sezonunda bu suçlu karakter bir yandan cezaevinden kurtulmaya, bir yandan ise başkarakterin torunu, kendisinin ise biyolojik oğlu olan çocukla bağ kurmaya çalışmaktadır. Suçlu karakterin, kendisine takıntıyla bağlı bir genç kadının oğlunun okuluna öğretmen tayin edilmesini sağlayarak onunla bağ kurma çabası, Türk yeniden yapımında 3. bölüm sonunda hapse girmesinin ardından işlenmeye başlamıştır.

İngiliz yapımı *Happy Valley*, bir polis şefinin, kızının ölümüne neden olan kişiye karşı olan kişisel ve polisiye mücadelesini konu edinmekte, ancak kişisel gibi görünen bu mücadele arka planda İngiltere'deki örgütlü suçların bir İngiliz kasabasındaki yansımalarını göstermektedir. Örgütlü suçların toplumsal kurum ve yapılarla ilişki içinde ne şekilde sürdürüldüğüne dair nüvelerle örülü anlatı, Türk yeniden yapımında zayıflamaktadır. İngiliz orijinali, polise ahlaki bir üstünlük atfetmeyen, emniyet mensuplarını da toplumun diğer üyeleri gibi sıradan yaşamları olan insanlar olarak işleyen, içerdiği unsurlar ve üslup bakımından İngiliz suç dramaları için kabul edilen cesur gerçekçilik özelliklerini taşıyan bir yapımdır. Türk yeniden yapımı da benzer şekilde polisi gündelik yaşamın içinde bir insan olarak ele alır, polise kurumsal bir ahlaki üstünlük biçme çabası içinde değildir, ancak içerdiği unsurlar ve üslup bakımından melodramatik anlatı geleneğine yaslanan yönleri vardır.

Her iki dizi de başkarakterini tanıtan benzer sahnelerle açılır. Orijinal İngiliz yapımında Catherine Cawood (Sarah Lancashire), Türk yeniden yapımında ise Mihri Özbayden (Nurgül Yeşilçay), kendini yakarak intihar etmek isteyen bir gencin yanına gider. Elinde yangın söndürme tüpü bulunan başkarakter, genci intihardan vazgeçirmek

ister. Konuşurlarken genç adam, polis amiri başkaraktere, kendisinin onun gibi dertsiz bir insan olmadığını ifade eden bir şeyler söyler. Polis başkarakter ise buna karşılık olarak adını, yaşını, kızının öldüğünü, kocasının terk ettiğini, oğlunun kendisiyle konuşmadığını, madde bağımlısı bir kız kardeşi olduğunu söyleyerek, kolay bir hayatı olmadığını belirtir. Bu sahne her iki dizinin de başkarakterini tanıtan ve devamındaki olayların nasıl bir yaşam hikâyesi üzerine kurulu olduğunu baştan gösteren bir sahne olarak diziye açar.

Her iki İngiltere dizisinin de yeniden yapımlarında Yeşilçam sinemasında gelişmiş ve sonradan Türkiye’de medya kültürü içinde yaygınlaşmış, televizyon dizilerine de sirayet etmiş, tür ve üslup bakımından bir uyuşmalar bütünü olarak melodramatik anlatı unsurları yönünde bir dönüşüm tespit edilebilmektedir. Ayrıca her iki dizi de kültürel yeniden haritalandırmanın politik boyutları olarak, adaletin polisiye ve adli süreçlerden, toplumsal ilişkiler alanına doğru kaydırıldığı yeniden yapımlar olarak dikkat çekmektedir.

Mahkum (Bülbüloğlu, Kocatürk & Sevimli, 2021-2022) adlı dizi, 2021 yılında başlayan ve 2022 yılında sona eren, iki sezonda toplam 31 bölüm olarak Fox TV’de yayımlanan bir yeniden yapımdır. Bu dizi, Güney Kore’de SBS kanalında yayımlanan, 18 bölüm ve tek sezondan ibaret *Innocent Defendant* (Lee, Jo & Jung, 2017) adlı dizinin format transferi yoluyla yapılmıştır. Dizi anlatısı, ülkenin büyük holdinglerinden birinin sahibinin tek yumurta ikizi oğullarından birinin işlediği suçlar ve bu suçları takip eden savcı arasındaki polisiye mücadele üzerine kuruludur. Orijinal dizide Chamyung Holding’in sahibi olan ailenin Cha Sun-ho ve Cha Min-ho adlı ikiz oğullarını, Güney Koreli aktör Um Ki-joon canlandırmaktadır. Ailenin suçlu oğlu Cha Min-ho’nun suçlarını takip eden savcı Park Jung-woo rolünde ise Ji Sung oynamaktadır. Türk yeniden yapımı *Mahkum*’da ise Yesari Holding’in sahibi ailenin Savaş ve Barış adlı

oğullarını İsmail Hacıoğlu, savcı Fırat Bulut karakterini de Onur Tuna canlandırmaktadır.

Mahkum, ilk sezonunda temel karakterler ve olay örgüsünün genel hatları bakımından orijinaline sadık, ancak hikâyedeki detaylar ve karakterlerin dizi anlatısı içindeki anlam ve önemi bakımından orijinalinden oldukça farklıdır. İkinci sezonda ise orijinal dizide mücadele hâlindeki iki temel karakter etrafında, orijinal diziyle hiçbir ilgisi olmayan yeni bir senaryo üzerinden sürdürülmüştür. Dizi anlatısı içinde ve özellikle bu çalışmanın adalet meselesi etrafındaki odağı bakımından önemli olan bazı sahnelerde benzerlikler olmakla birlikte, bu dizinin orijinaline sadakat bakımından önceki iki diziye kıyasla daha gevşek yapılandırıldığı söylenebilir.

Innocent Defendant ve *Mahkum*'da, sermaye sahibi ailenin biri iyi diğeri kötü karakter olarak konumlandırılan ikiz oğullarından iyi olan (orijinal dizide Cha Sun-ho, yeniden yapımda Savaş), babasıyla birlikte şirketleri yönetmektedir. Kötü konumlandırılan ise (orijinal dizide Cha Min-ho, yeniden yapımda Barış) kendini eğlenceye vermiş, başarısız bir karakterdir. Bir gece eğlencesi sırasında tanıştığı genç kadınla birlikte eve giden kötü oğul, kadını öldürür. Başkarakter savcı, bu cinayeti aydınlatmakla görevlendirilir. Savcı cinayeti takip ederken, ailenin iyi oğlu, ikiz kardeşiyle yaptığı konuşmada ona, polise teslim olmasını söyler. İki kardeş tartışmaya başlarlar ve kötü olan, ikiz kardeşini öldürür. Sonra kendi kıyafetlerini öldürdüğü ikiz kardeşine giydirerek onu balkondan aşağı atar. Öldürdüğü ikiz kardeşinin kıyafetlerini giyer, kendisi gözlük kullanmadığı için onun gözlüğünü de takarak, kardeşinin yerine geçer. İkiz kardeşin ölümü ise kayıtlara intihar olarak geçer. Böylece resmî olarak ölmüş görünen kötü kardeşin işlediği cinayet davası da düşer. Ancak öldürdüğü kardeşinin adli tıp süreçlerinde bir doktor, cesedin gözlük kullanan kişiye ait olduğunu fark eder. Bu nedenle, öldürdüğü kardeşinin kimliğine bürünen kötü kardeş, kendi kirli

işlerinde kullandığı bir çalışanına, adli tıp görevlisi doktoru öldürme görevi verir. Bu çalışan, aracıyla trafik ışıklarında bekleyen doktora kamyonla çarparak onu öldürür. Ancak o sırada doktorun arabasının önünde bulunan başka bir araçta bulunan bir suç örgütü lideri de ölür. Daha sonra, kötü kardeşin öldürdüğü kadınla ilgili davayı takip eden savcı, ölenin kötü kardeş olmadığını, aksine kardeşini öldürüp yerine geçtiğini, sonrasında adli tıp uzmanı doktoru da öldürttüğünü tahmin eder. Ancak bunları kanıtlayamadığı için, kazaya karışan diğer araçta ölen kişinin mensup olduğu örgütün iki numaralı adamını, kendi liderini öldürmekle suçlayıp hapse attırır. Savcının maksadı, kazada ölen diğer kişinin ölümü üzerinden birini mahkûm ettirerek, bu vakanın tamamen kapanmasını önlemek ve ilerleyen süreçte bunun üzerinden holding sahibi ailenin kötü oğlunun işlediği iki cinayeti de aydınlatmaktır.

Ancak ikizini öldüren ve yerine geçen karakter, savcıdan kurtulmak için, bir gece adli tıp doktorunu öldürttüğü çalışanıyla birlikte savcının evine girer, o uyurken karısını öldürür, küçük kızını ise kardeşinin tedavisi için yardıma ihtiyacı olan yoksul bir gence, kardeşinin tedavisi karşılığında teslim ederek saklamasını ister. Sonra savcıya, eğer kızının yaşamasını istiyorsa karısını öldürme suçunu üstlenmesi gerektiği bildirilir. Savcı, hukuk bilgisi ve deneyimiyle, kendisini karısının katili olarak gösterebilecek tüm delilleri kendisi üreterek, suçu üstlenir. Daha sonra Kore dizisinde idamla, Türk dizisinde ise ağırlaştırılmış müebbet hapisle yargılanmak üzere cezaevine girer. Savcı cezaevine girdikten sonra aylar içinde defalarca hafızasını kaybeder, hafızasını her kaybettiğinde hatırladığı son şey, karısının öldürülmesinden hemen önceki akşam ailece kızına yaptıkları yaş günü kutlamasıdır.

Dizi, savcının bu şekilde hafızasını kaybettiği günlerden biriyle başlar. Cezaevinde arkadaşları ona, karısını ve kızını öldürdüğünü, sonra suçlarını itiraf ederek cezaevine girdiğini söylerler. Daha önce de defalarca hafızasını kaybettiğini, sonradan

olan biteni hatırlamaya başladığını, her şeyi hatırlamasına kısa bir süre kala ise karısı ve kızını öldürmeden önceki son akşamından sonra gerçekleşen her şeyin yeniden hafızasından silindiğini anlatırlar. Böylece mahkûm savcının olanları yeniden hatırlamaya başladığı süreç dizinin olay örgüsünün başlangıcıdır. Zaman içinde, savcının görevdeyken tanıdığı, daha önce hiç dava kazanamamış olan, genç ve tecrübesiz bir avukat, savcının masumiyetine inanarak onun vekâletini üstlenir. Her iki dizide de genç kadın avukat, vekâletini üstlendiği savcının olan biteni hatırlamasında yardımcı olmakla birlikte, masumiyetini kanıtlamak için de elinden geleni yapmaktadır. Mahkûm olan savcının davasını üstlenen savcı ise, hüküm giymeden önce en yakın arkadaşı ve meslektaşı olan kişidir. Her iki dizide de bu savcı, arkadaşının cinayetten ceza almasında etkili olmuştur.

Zaman içinde yavaş yavaş olanları hatırlayan savcı, o gece karısının öldürülerek kızının da elinden alındığını, daha sonra kızının yaşaması karşılığında karısını da kızını da öldürmüş gibi davranarak hapse girmek zorunda kaldığını ispatlamaya çalışacaktır. Savcı, sermaye sahibi güçlü ailenin oğlu olan ve kardeşini öldürerek onun yerine geçen karakterin, cinayet gecesi karısını öldürmek için kullandığı bıçağı bir yere saklamıştır, daha sonra bunun yerine başka bir bıçakla karısını kendisinin öldürdüğünü söylemiştir. Savcının masumiyetini ispatlaması için kilit öneme sahip olan bu bıçak, her iki dizide de zaman içinde bulunacaktır. Mahkûm savcı, öncelikle öldürdüğünü itiraf ettiği kızının aslında yaşadığını ispat etmelidir ki, böylece cinayet davasının aslında karısını da öldürmediğini ispat edebileceği şekilde yeniden görülmesini sağlayabilsin. Bu nedenle öncelikle bir süreliğine, aslında birçoğu kendisi gibi masum olan ama çeşitli nedenlerle cezaevine girmiş olan mahkûm koğu arkadaşlarıyla birlikte cezaevinden kaçmalıdır. Her iki dizide de savcı bunu gerçekleştirir, daha sonra kaçak olarak karıştığı sivil hayat içinde kızının izini sürer, kızını bulur, suçsuzluğunu ispat edebileceğini düşündüğü noktada ise kızıyla birlikte basın mensuplarının kaydı altında polise teslim olur.

Orijinal dizide savcı, daha sonra yeniden yargılanarak suçsuzluğunu ispatlar. Dizinin son bölümü olan 18. bölümde kardeşini öldürerek onun kimliğiyle yaşamaya devam eden gerçek katil ise idam mahkûmu olarak cezaevine konulur. Daha sonra savcı görevine döner, dizinin son sahnesinde, tıpkı dizideki vakayı soruşturmaya başladığı günlerde olduğu gibi, yine bir holdingin kapısına dayanarak güçlü bir sermaye sahibini işlenen bir cinayetten dolayı tutuklamaya geldiğini söyler. Böylece dizi kapanır. Yeniden yapım dizide, anlatı orijinal dizideki bazı unsur ve karakterler üzerinden değiştirilerek, orijinal dizide bulunmayan farklı örgütsel suçlara doğru genişletilerek ilerler. İlk sezonun sonu olan 24. bölüm sonunda ise gerçek suçlu orijinal dizideki gibi yargılanarak mahkûm edilir. Ancak orijinal dizide son mahkemede akıl hastası taklidi yaparak kurtulmaya çalışan suçlu Cha Min-ho, öldürdüğü kardeşinin karısı olan ve kardeşinin yerine geçtiği süre boyunca kendi eşi olarak görünmüş olan kadının itirafları sonucu idam cezasından kurtulamamıştır. *Mahkum*'da ise Cha Min-ho'nun karşılığı olan Barış karakteri gerçekten de son mahkemeden evvel, öldürdüğü kardeşi gerçek Savaş'ın hayalini görmeye, onunla konuşmaya başlamış, gerçekten akıl sağlığını yitirmeye yüz tutmuş bir karakter olarak sunulur. Son mahkemede gerçekten akıl hastası olarak teşhis edildiği için, aldığı 7 kez ağırlaştırılmış müebbet hapis cezasını akıl hastanesinde geçirmesine karar verilir. Sezonun sonunda ise, Barış Yesari'nin bir şekilde öldüğü zannedilir, öldürdüğü kardeşi Savaş Yesari ile yan yana bulunan mezar taşı gösterilir. Ancak herkes onun öldüğünü zannederken, tam 24. bölümün son sahnesinde, ıssız bir kumsalda piyano çalarken görülür. Orijinal dizinin bittiği yerden, bir sonraki sezonda özgün bir senaryo ile sürdürülmek istenen dizide, Barış'ın öldüğünü düşündürerek ortadan kaybolmasının ardından yeniden ortaya çıkacağı gösterilerek sezon kapanmış olur.

Gerek *Innocent Defendant*, gerekse yeniden yapımı *Mahkum*, polise veya kamu gücü olarak adalet kurumuna ahlaki üstünlük atfeden yapımlar değildir. Her iki dizide

de adalet, polisiye ve adli süreçler de dâhil olmak üzere somut toplum düzeninin tüm unsurlarından üstün bir arayışa konu olan, neredeyse aşkın bir kavram olarak gündemdedir. Tüm adli ve polisiye aktör, yapı ve süreçlere belirli ölçüde eleştirel yaklaşılmaktadır. Sonuçta adalet, tüm kurumsal süreçlerin dışında, icabı hâlinde bir kanun adamının kanun dışı yollara başvurarak sağlaması gereken nosyon olarak ortadadır. Ancak yine de orijinal dizide adaletle birlikte, yargı düzeni içindeki bazı aksaklıklar da belli bir dengeye gelmektedir. Yeniden yapımda bu söz konusu olmaz, dizinin özgün senaryo ile üretilen ikinci sezonunda da suçlu hak ettiği gibi cezasını bulmaz, adalet sağlanamaz.

3.1. Türsel Kayma Bakımından Bir Değerlendirme

İncelenen dizilerden İngiliz yapımı olan *Liar* ve *Happy Valley* ile bunların Türkiye’de üretilen yeniden yapımları olan *Yalancı* ve *Son Nefesime Kadar* arasında, dikkat çeken bir farklılık vardır. Bu farklılık, türün değişimi olmasa da suç anlatısının üslup olarak melodramatik motiflerle örülmesi yönündedir. Bu üslup farklılığı, İngiliz medya kültürü içinde tarihsel olarak suç anlatılarının karakteristik üslubu olan belirli bir gerçekçiliğin, Türk medya kültürü içinde önemli bir yeri olan melodramatik duygusallık çerçevesine doğru kaydırılması anlamına gelir. Bu kaymanın görüldüğü sahne ve unsurlar, elbette iki medya kültürü arasındaki farklılığın görünür olduğu sınır noktalarına işaret eder. Söz konusu dönüşüm, özellikle gerçekçi bir serinkanlılıktan, yoğun duygusallık bakımından melodramatik üsluba doğru gerçekleştiğinden, bu duygusallığı güçlendiren en önemli modlar müzik, oyunculuk ve kamera kullanımı olmuştur. Ancak iki medya kültürü arasındaki bu farklılığa işaret eden sahne ve modlar elbette tek başına değil, adalet anlayışındaki farklılaşmaya temel ve destek sağladığı ölçüde anlamlı olacaktır.

Öte yandan, Güney Kore yapımı *Innocent Defendant* ile Türkiye yeniden yapımı *Mahkum* arasında, melodramatik duygusallık bakımından bir türsel üslup kaymasından değil, bir benzeşmeden söz etmek mümkündür. Elbette toplumsal bağ ve ilişkiler, adalet anlayışı ve arayışının farklılaşması gibi unsurlar üzerinden tespit edilen farklılıklar, her iki dizinin melodramatik duygusallığının biçim ve düzeyinde yer yer farklılaşmaya yol açmaktadır. Ancak temel olarak her iki dizide de sahnelerde kamera, kurgu, oyunculuk ve müzik kullanımının melodramatik duygusallık yaratması söz konusudur. Suçluyla mücadele içinde bulunan savcı karakterinin, suçlu karakterin ve her ikisinin de etrafındakilerin, belirli bir melodramatik duygusallıkla canlandırıldıkları görülmüştür. Elbette Türk yeniden yapımında zaman zaman, orijinalinde olmayan bazı unsur ve sahneler, melodramatik duygusallığı güçlendirmektedir. Ancak bu, dizi anlatısına eklenen bazı unsurların işleyişi sırasında görülmektedir, orijinal dizi ile yeniden yapımı arasında ortak olan unsurlar bakımından çok modlu olarak inşa edildiği tespit edilebilecek bir farklılık değildir. Yeniden yapım dizide ekleme ve genişletme yoluyla bazı motiflerin, orijinal dizide de var olan melodramatik duygusallığı güçlendirdiği söylenebilir.

3.1.1. Abartılı Bir Anlatı Kipi Olarak Melodram

Melodram, kökleri Antik Yunan'da bulunabilmekle birlikte, modernliğin oluşumunda politik katalizör sayılan Fransız Devrimi süreciyle yükselişe geçen bir kültürel anlatım biçimi olarak gelişmiştir. Yaygın olarak, bir tür olmanın ötesinde, bir anlatım tarzı olarak görülmektedir. Pembe Behçetoğulları'nın belirttiği gibi, sinema filmleri içinde bir tür olarak da kabul edilmiş olan melodram, tek bir tür olarak anılamayacak ölçüde genişlemiş, farklı türler içinde kullanılabilen bir anlatım biçimi, bir niteleyicidir. Edebiyat eserlerinde, sinema filmlerinde, tiyatrodaki, televizyon dizilerinde bir ifade şekli olarak işlemektedir (Behçetoğulları, 2001, s. 579).

Melodramın bir tür, anlamlandırma biçimi veya birçok tür içinde görülebilen bazı ortak özelliklerden oluşan anlatı formu olduğuna dair farklı yaklaşımlar vardır. Dünyada ve Türkiye’de sinemada nasıl ve neden geliştiğine dair yaklaşım ve düşünceler de çeşitlidir.

Bu tartışmalar bir yana, bu çalışmada melodram belirli türsel ve anlatım özellikleri bakımından Türk dizilerine Yeşilçam sinema geleneğinden aktarılmış bir unsur olarak görülmekte ve belirli teknik ve içerik özelliklerini ifade etmek için kullanılmaktadır. Bu bağlamda, melodram türünde veya melodramatik özellikler taşıyan anlatıların temel bazı özelliklerine değinilerek değerlendirme yapmak yerinde olacaktır. Modern dönemde melodramın “duygusal yoğunluk, abartı, aşırılık, ahlaki kutuplaşma, kötülüğün yok edilmesi ve iyiliğin zaferi” gibi özelliklerle şekillenen bir dramatik anlatı türü olduğu söylenebilir (Dissanayeke, 2005, s. 1). Geoffrey Nowell-Smith, melodram anlatısında müzik kullanımı ve mizansen kurulumunun önemli olduğunu belirtir. Ona göre melodramatik anlatıda gerilim ve duygusallık müzik ve mizansenle vurgulanır, duyguların abartılı sunumu ise melodramın aşırılık unsurunu meydana getirir (akt. Mercer & Shingler, 2004, s. 22-23).

Genel hatları ve temel özellikleri bunlar olan melodram hakkında Peter Brooks’un 1976 tarihli *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess (Melodramatik İmgelem: Balzac, Henry James, Melodram ve Aşırılık Modu)* başlıklı kitabı temel kabul edilmektedir. Kitabın İngilizce başlığındaki “mod” kavramı, bu çalışmada yapılan çok modluluk analizindeki mod kavramını da çağırıştırır. Bu çalışmada incelenen çok modluluk bağlamında mod kavramı, daha dar bir anlam çerçevesine işaret etmektedir. Orijinal dizilerde kendine has kültürel çerçeve içinde kurulan anlamın, bunların yeniden yapımlarının özgün kültürel bağlamı içinde dönüştüren çeşitli unsurların (jest-mimikler ve bütünüyle

oyunculuk, müzik, kamera aı ve hareketleri ile kurgu gibi) her biri, anlam yaratmakta kullanılan modlar olarak kavranmaktadır. Dolayısıyla bunların özgün bir bileşim hâlinde kullanımı, kültürel bir biçem ve ifade tarzını oluşturur. Brooks’un çalışmasının başlığındaki “mode” kavramı ise, bu çalışmada tekil modlar olarak ele alınan unsurların bütününün özgün kullanımı ile ortaya çıkan daha bütüncül-genel bir kavrama, düzenleme ve ifade etme tarzına atıf yapar. Kitabın Türkçe çevirisinde de bu anlayış, ifade tarzı ve üsluba atıfla kullanılan eviri kelime “kip” olmuştur. Brooks’un temel kabul edilen değerlendirmesine de bakılırsa, melodram sinema filmleri içinde bir film türü olarak anılmakla birlikte, tarihsel olarak başından bu yana türleri çapraz kesen bir ifade tarzı olarak yükselmiştir. Yazar, çalışmasının n sözünde melodramın hayatı dramatik olarak temsil etmeye ve yaratıcı şekillerde ifade etmeye imkân veren esnek ve çok yönlü bir kip olarak türsel sınırları aştığını belirtir (Brooks, 2023, s. 27). Linda Williams da film türleri üzerine bir derleme içinde yayınlanan “Melodrama Revised” başlıklı makalesinde melodramı, Brooks’un görüşüne benzer şekilde, farklı türler içinde kullanılan bir hikâye anlatma biçimi olarak gördüğünü belirtir. Çok genel olarak melodramı, “heyecan verici, sansasyonel ve her şeyden önce dokunaklı bir öykü biçimi” ve “yüksek oranda pathos ve aksiyon içeren bir anlatı biçimi” olarak tanımlar (Williams, 1998, s. 51). Savaş Arslan da benzer şekilde, bir tür olarak melodramdan ziyade, “kokan bulaşan, parazitvari bir varoluşu” olan melodramatik niteliklerden söz etmek gerektiğini düşünür (2005, s.13). Melodramın bazı türsel özellikler taşıyan ancak bir türden çok daha fazlası, çok anlamlı şekilde farklı türlere bulaşmış, hem onlarla birlikte varlığını sürdüren hem de onları dönüştüren, “parazit ya da hayaletvari” bir anlatım tarzı olduğunu belirtir (Arslan, 2005, s. 16). Buna göre melodram, bazı özellik ve niteliklerin toplamı olarak bir “biçimsellik” olarak görülebilir (Arslan, 2005, s. 15-16).

Bu çalışmada da melodram, belirgin türsel özellikleri olan ancak bir türün kapsamından daha fazlasını barındıran bir anlatım kipi olarak görülmektedir. Yeniden yapım dizilerde melodramatik kip içinde kurulan anlamın çok modlu analizi, bu çalışmanın türsel değerlendirme ekseninde içindedir. Orijinal diziler ile yeniden yapımları arasında melodramatik kipi kullanımı bakımından farklılıkları türsel değerlendirme olarak adlandırmak, herhangi bir türden melodram türüne geçişi değil, suç dizileri içinde melodramatik kipe doğru bir “kaymayı” açıklamak amacıyla tercih edilmiştir.

Brooks, Türkçeye *Melodramatik Muhayyile: Balzac ve Henry James’te Aşırılık Kipi* başlığıyla çevrilmiş olan çalışmasında, 19. yüzyılın ilk yarısında Balzac, ikinci yarısında ise James’in edebi eserlerinde bu “aşırılık kipi”nin nasıl kullanıldığını değerlendirmiştir. Ancak öncesinde en azından günümüzde bilinen anlamıyla bu kipi tarihsel olarak ortaya çıkış koşullarını, romandan önce tiyatro sahnelerindeki örnekleriyle değerlendirir. Her ne kadar bu kitap temelde, yazarın melodramatik kipi en iyi görüldüğü yer olduğunu düşündüğü (Brooks, 2023, s. 216) romanlardaki ilk köklü örneklerinin analizi üzerine kurulu olsa da yazar 1995 yılında yazdığı ön sözde kitabının sonradan film çalışmaları alanında temel bir kaynak olarak kullanılmaya başlandığını belirtir (Brooks, 2023, s. 18). Savaş Arslan da melodramın üçüncü büyük uğrağı olarak sinemaya dikkat çeker. Buna göre melodram, “tiyatrodan romana oradan da sinemaya zıplayan bir modern çağ olgusu” olarak görülebilir (2005, s. 101).

Brooks’a göre melodramatik kip, modernliğin kaçınılmaz bir ürünü olarak yükselmiştir. Tarihsel olarak Fransız Devrimi’nin hemen ardından yükselişe geçmiş olan melodram, dışavurumcu bir estetik temelinde güçlenmiştir (Brooks, 2023, s. 23). Yazar melodramatik imgelemin baskın hâle gelmesini modern dünyada geleneksel kutsalların çözülüşü ve geri çekilişiyle birlikte kutsal ve erdemi ikame etme ihtiyacıyla temellendirir (Brooks, 2023, s. 57). Dolayısıyla modern çağın politik katalizörü olarak

Devrim sonrasına işaret edilmesi anlamlıdır. Aslında yukarıda belirtildiği gibi melodramın kökleri Antik Yunan’a kadar dayandırılmaktadır. Brooks da duygusal ve dışavurumcu bir üslup olmak bakımından melodramın Antik döneme dayandırılmasında bir sorun olmadığını kabul eder ancak bu kipin günümüzdeki anlam çerçevesiyle varlığının modernliğe özgü olduğunu belirtir (2023, s. 62-63). Brooks’un bu tespiti, melodramın, modern dönemde geri çekilen ve Fransız Devrimi’yle hukuki olarak da gündemden düşen geleneksel kutsalları ikame etme ihtiyacı nedeniyle yükseldiği düşüncesine dayanır (2023, s. 63). Hatta yazar, kutsal olandan doğan boşluğu doldurma ihtiyacını metaforik olarak psikanalizdeki “bastırılanın geri dönüşü” yaklaşımıyla da benzeştirir (Brooks, 2023, s. 25). Brooks, melodram kavramının “müzikli drama” şeklindeki kelime anlamından (2023, s. 61) ve ilk olarak Jean-Jacques Rousseau tarafından kendi yazdığı bir oyunu nitelendirmek için kullanıldığından (2023, s. 61, 180) söz eder. Çok genel bir tanım olarak ise kavramı, “ahlaki yaşamın ana dramasına ulaşip onu dışa vuracak ifadeleri bulma sürecinin bizatihi kendisi” şeklinde tarif eder (Brooks, 2023, s. 59).

Modernliğin tarihsel gelişimiyle birlikte ahlaki olarak iyi ve kötünün ne olduğuna dair geleneksel referanslarını yitiren Batı toplumlarında, erdemin daha kişisel ve küçük toplumsal ağlar içinde yeniden gündeme gelmesine dayandığı söylenebilecek olan melodramatik üslup, “ahlaki okült” alanında işlemektedir (Brooks, 2023, s. 47). Melodram, devrim sonrası mekanikleşen, kutsal referanslarını yitiren, hakikat ve etikle ilgili geleneksel anlam çerçevelerinden uzaklaşan toplumsal ilişkiler alanında manevi olanı ve erdemi tepkisel olarak yeniden gündeme getiren bir anlatım kipi olarak düşünülebilir (Brooks, 2023, s. 63-64). Bu kip, 19. yüzyılda modern dönemde kutsalın ve manevi olanın geri çekilmesine bir tepki olarak ortaya çıkan Romantizm akımı içinde, öncelikle tiyatrodaki gelişmiştir (Brooks, 2023, s. 65, 215). Bu temelde melodram, ahlaki alanda ortaya çıkmış ve iyi ile kötünün mücadelesi bağlamında ahlaki konu

edinmiş bir dramatik kiptir (Brooks, 2023, s. 72). Kısacası melodram, modern dönemde geri çekilmiş olan kutsalın, ahlakın içinde geri dönüşünü dışa vuran bir anlatım kipi olarak görülebilir.

Melodram hakkındaki tarihsel ve düşünsel tartışmanın daha fazla detayına girmenin bu çalışmanın temeli açısından gereği olmamakla birlikte, bu anlatım kipinin temel üslup özelliklerine değinmekte yarar vardır. Brooks'un kitabının başlığında da yer alan "aşırılık kipi" tabiri, melodramın en belirgin ve kapsamı içindeki tüm unsurları kuşatan özelliğine işaret eder. İyi ile kötü arasındaki mutlak karşıtlık, bu karşıtlığın ortaya konulması sırasında tüm anlatı unsurlarının abartılı ve aşırı şekilde kullanımı, iyinin ve erdemli olanın çetin yollardan geçerek zafere ulaşması, melodramatik kipi temel özellikleridir (Brooks, 2023, 84-97). Ahlaki bir temelde yükselen melodram, duygu düzeyi yüksek bir retorikle şekillenir (Brooks, 2023, s. 106). Bu çerçevede Brooks (2023), 19. yüzyılın ilk yarısındaki sahne dramalarından itibaren bu aşırılık kipinin, şişirilmiş ve veciz sözle (s. 102), sözü destekleyen abartılı jestlerle (s. 42, 56, 61, 114), abartılı ve yapmacık oyunculuk tarzıyla (s. 103, 113) ve elbette tüm bunları destekleyen bir unsur olarak müziğin kullanımıyla (s. 61-62, 116-117), abartılı duygusallık temelinde (s. 58, 126) kurulduğunu ortaya koyar. Savaş Arslan'ın ifadeleriyle melodram, "bolca dramatik, duyguları aşırı, heyecanı gereksiz yüksek, ifadesi abartılı, hareket ve mimikleri haddinden fazla ve 'oynanmış', hatta *oynaşık* bir dram"dır (2005, s. 12).

Melodramı modern bir kavram olarak inceleyen, 19. yüzyıl tiyatro eserleri ve sonrasında romanlardaki içerik ve biçim özelliklerini ortaya koyan Brooks'un, kitabının yayımlanmasından yaklaşık yirmi yıl sonra fark ettiği gibi, melodramatik kip edebiyattan sonra sinemada yaşamaya devam etmiştir. Thomas Schatz'ın belirttiği gibi, 1950'li yıllarda melodram filmleri Hollywood sinemasında hâkim bir tür hâline

gelmiştir (Schatz, 2021, s. 49). Thomas Elsaesser de melodramatik üslup özelliklerinin, Hollywood estetiği içinde tüm sinematografik unsurların kullanımı boyunca ayrıcalıklı bir yeri olduğuna dikkat çeker (Elsaesser, 1987, s. 54-55).

E. Deidre Pribram'ın da belirttiği gibi melodramatik biçimsellik, türleri aşan hatta tür üreten bir hikâye anlatma sistemi olarak, 19. yüzyılda tiyatro ve duygusal edebiyatı, 20. ve 21. yüzyıllarda ise popüler film ve televizyon içeriklerinin önemli bir kısmını şekillendirmiştir (2021, s. 38-39). 1. Bölüm'de "Türkiye'de Suç Dizilerinin Tarihsel Seyri" başlığı altında, TRT bünyesindeki ilk dönem örneklerinden itibaren televizyon dizilerinin Yeşilçam etkisiyle şekillendiği belirtilmişti. Türkiye'de televizyon dizilerinin sinema ile etkileşimi, yalnızca sinemacıların seri dramalar yapması ve sinema oyuncularının bu dramalarda oynamasından ibaret değildir. Melodramatik imgelem bakımından da televizyon dizilerimiz, Yeşilçam sinemasının etkisi altında gelişmiştir. Hasan Akbulut, Türk sinemasında melodram denilince akla Yeşilçam filmlerinin geldiğine dikkat çeker. 1960'lı yıllardan 80'li yıllara kadar süren Yeşilçam döneminin, hâkim bir anlatım tarzı olarak melodramla örülü olduğunu belirtir (Akbulut, 2012, s. 16). Ayrıca, Brooks'un 19. yüzyılda öncelikle Avrupa'daki tiyatro sahnelerinden, daha sonra ise edebiyat eserlerinden temellenen melodram hakkında söylediklerine benzer şekilde, Akbulut da Türk sinemasındaki bu melodramatik örüntüyü Türkiye'de toplumun modernleşme sürecine sorunlu bir uyumlaşması çerçevesinde değerlendirir. Buna göre, Türk sinemasındaki melodramatikleşme sosyolojik olarak Türk toplumuna devlet eliyle dayatılan modernleşmeye toplumun duygusal tepkileri temelinde anlaşılabilir. Bu da bir tür "bastırılanın geri dönüşü"dür (Akbulut, 2012, s. 32-36). Yücel, "Türk melodramlarının Amerikan, Mısır, İran ve Hint ekollerinden beslendiğini" söyler (2014, s. 88). Bu noktada Dilek Tunalı'nın bir tespiti önemlidir. Tunalı, Türk sinemasında melodramların Hollywood melodramlarındaki gerçekçi dengeleyici unsuru kullanmak yerine, Mısır melodramlarındaki "acı vurgusunu

arttırıcı” üslubunu benimsediğine dikkat çeker (Tunalı, 2023, s. 275). Serkan Acar da Türk sinemasına melodramatik niteliklerin Hollywood filmleri ile Türkiye’deki popüler romanlardan geçtiğini belirtir. Ayrıca, melodramın Yeşilçam geleneğinden televizyon dizilerine aktarılan bir anlatım biçimi olduğuna dikkat çeker (Acar, 1998, s. 64). Akbulut, sinemada melodramın 1970’li yılların sonlarına doğru zayıfladığını, ancak daha sonra varlığını televizyon dizilerinde devam ettirdiğini söyler (2012, s. 17). Tunalı da günümüzde Türkiye’de dizi film üretiminde 1960’lı yıllarda Yeşilçam’daki melodramatik filmler üretme mantığının neredeyse aynı şekilde sürdürüldüğünü belirtir (2023, s. 356). Görünen o ki, melodramatik anlatım biçimi Türkiye’de medya kültürünün güçlü özelliklerinden biridir.

Bu çalışmada incelenen yeniden yapım suç dizilerinde de orijinallerine kıyasla melodramatik imgeleme doğru bir türsel kayma söz konusudur. Bu nedenle, dizileri orijinalleriyle karşılaştırmanın ilk kavramsal eksenini olarak tür bakımından değerlendirme, melodramatik kipi nasıl inşa edildiğine yönelik olarak yapılmaktadır. Yukarıda tarihsel uğrakları ve temel özelliklerinden söz edilen melodramın bu çalışma açısından önemi, çok modlu bir “aşırılıklar kipi” oluşturmastır. Bu bağlamda, bu çalışmada öncelikle yeniden yapım dizilerdeki duygusal dönüşüm değerlendirilmektedir.

3.1.2. Cesur Gerçekçilikten Melodramatik İmgeleme

Çalışmada incelenen orijinal diziler ile Türkiye’de üretilen yeniden yapımları arasındaki ilk farklılık, Türkiye’de medya kültürü içinde önemli bir yeri olduğu kabul edilen melodramatik üsluba doğru bir kaymaya işaret etmektedir. Elbette bu kayma, türün tamamen değişimi anlamına gelmemekle birlikte, anlatıda ve üslupta türsel çerçeveyi kısmen dönüştüren bir kültürel yeniden haritalandırma stratejisi olarak görülebilir. Gerçekçi polisiye süreçlerden melodramatik imgeleme doğru gerçekleşen bu

türsel kayma, özellikle farklı medya kültürlerine sahip olan İngiltere ve Türkiye yapımları arasında belirgin olarak görülmektedir. Melodramatik özelliklere doğru gerçekleşen kayma, yeniden yapım dizilerde orijinallerinden farklı olarak bazı motiflerin eksiltilmesi, eklenmesi, genişletilmesi ve sinematografik modların farklı kullanımlarının oluşturduğu bileşimler yoluyla inşa edilmiştir.⁶

Diziler arasındaki bu farklılıklar, tüm boyutlarından önce, süredeki genişleme üzerine temellenmektedir. İngiliz yapımı *Liar*'ın 6 bölümlük ilk sezonunun hikâyesi, Türk yeniden yapımı *Yalancı*'da ilk 9 bölümde işlenmiştir. Orijinal dizinin 6 bölümlük ikinci sezonunda işlenen olay örgüsü ise yeniden yapım dizide son bölüm olan 10. bölümde işlenerek bitirilmiştir. *Liar*'ın iki sezonu da aşağı yukarı 45 dakikalık bölümlerden oluşmaktadır. *Yalancı*'nın 10 bölümü ise en kısısı 1 saat 42 dakika ve en uzununu 2 saat 24 dakika olmak üzere, ortalama 2 saate yakın sürelerle yapılmıştır. Orijinal dizide 45'er dakikalık 6 bölüm hâlinde verilen ilk sezon hikâyesi, yeniden yapımda 2 saatten biraz daha uzun veya biraz daha kısa süren 9 bölümde verilmiştir. *Yalancı*'da bölümler, kısmen olay örgüsüne eklenen bazı unsurlara, kısmen de sahnelerin orijinal dizide olduğundan daha uzun tutulmasına bağlı olarak uzamıştır. Olay örgüsünde genişletilen veya eklenen ve dizinin bölüm sürelerinin uzamasına neden olan birçok unsurun, türsel dönüşümle ilgili değerlendirme konusu yapılması

⁶ Daha evvel dipnotla belirtildiği gibi, yeniden yapımlarda orijinallerine kıyasla bölüm sürelerinde gerçekleşen esnemenin ekonomi-politik nedenleri vardır. "Format Ticareti ve Yeniden Yapımların Ekonomik-Kültürel Boyutları" başlığı altında belirtildiği gibi, format adaptasyonuna dayanan televizyon yapımları, maliyet ve kâr hesapları temelinde yaygınlaşmış, formatların yasal koruma altındaki ticaretiyle şekillenmiştir. Formatla birlikte paket olarak satılan ve adaptasyon sürecinin sınırlarını belirleyen, "format kutsal kitabı" adı verilen rehberler ise adaptasyonun sınırlarını belirlemektedir. Tüm bunlara rağmen, yerel yayıncılık düzenlemelerinde yer alan reklam süreleri ve televizyon endüstrisinin piyasa kurduğu reklam temelli kâr ilişkileri, programları ülkeye özgü şekilde uzun sürelerle üretmeyi gerektirmektedir. Ayşe Yörükoğlu da piyasa profesyonelleriyle yaptığı görüşmelere dayanan çalışmasında dizi sürelerinin uzunluğunun Türkiye'deki rekabetçi medya piyasasının mali gerekliliklerinden kaynaklandığını göstermektedir (Yörükoğlu, 2019, s. 37-43). Ancak yine de neticesinde, uzayan dizi sürelerinin nasıl doldurulduğu kültürel bir meseledir. Olay örgüsüne yapılan eklemeler ve sinematografik biçimde tercih edilen unsurların öncelikle Türkiye'de medya kültüründe kökleşmiş olan melodramatik duygusallığa karşılık geldiği söylenebilir. Bu duygusallıkla birlikte, elbette her dizinin içeriğindeki birçok unsur yine toplumsal-kültürel bir çerçeve içinde dönüştürülmektedir. Bir başka deyişle, sürelerle ilgili temelinde ekonomi-politik etkenlerin de bulunduğu bu dönüşüm, illaki kuşatıcı kültürel alışkanlıklar ve kodlar dolayısıyla gerçekleştirilmektedir.

gerekmektedir. Zira her iki dizi de psikolojik gerilime dayalı birer suç draması olmakla birlikte, yeniden yapım *Yalancı*, sahne ve bölümlerin sürelerini uzatan unsurlar boyunca melodramatik unsurlarla bezenmiştir.

Benzer durum, *Happy Valley* ile *Son Nefesime Kadar* için de söz konusudur. *Happy Valley*, ilki 2014, ikincisi 2016, üçüncüsü ise 2023 yılında yayımlanmış olan 6 bölümlük 3 sezondan oluşmaktadır. Orijinal dizinin son sezonu, yeniden yapımı olan ve 2022 yılında toplam 5 bölüm olarak yayımlanan *Son Nefesime Kadar*'ın yayından kaldırılmasından sonra yapılmıştır. Bu nedenle, 5. bölümü ile yayından kaldırılan yeniden yapım, esasen ilk iki sezon esas alınarak başlatılmıştır. Orijinal dizinin ilk sezonu yaklaşık 50 dakikalık, ikinci sezonu ise yaklaşık 1 saatlik bölümler hâlinde çekilmiştir. Yeniden yapım dizinin bölümleri ise yaklaşık olarak 1 saat 50 dakika ile 2 saat 10 dakika arasında değişen sürelerle yapılmıştır. Türk yeniden yapımında göze çarpan türsel kayma olarak melodramatikleşme, orijinaline kıyasla uzamış olan süreler boyunca gerçekleştirilmiştir.

3.1.2.1. Toplumsal Bağ ve İlişkiler: Melodramatik Duygusallık

Liar'da tecavüzcü erkek karakter Mehmet Emir Gürsoy'un yaşlı annesi, yanında bir görevliyle birlikte yaşamakta, yaşlı ve bakıma ihtiyacı olmakla birlikte sağlığı yerinde görünmektedir. Annenin oğluyla olan ilişkisi ve bunun suç davranışıyla ilgisine dair herhangi bir anlatı yoktur. Anne evinin orijinal olay örgüsüne önemli katkısı, tecavüzcü erkek karakter Andrew'in arada bir gittiği ve bahçesindeki ardiye/kulübe benzeri mekânın tecavüz ettiği kadınları uyutmak için kullandığı ilaçları ve tecavüz görüntü kayıtlarını sakladığı bir yer olmasıdır. Yeniden yapımda ise, ilk sezonun karşılığı olan bölümler boyunca çeşitli sahnelerde tecavüzcünün anneye olan ilişkisine dair çok şey görülür. Benzer şekilde Mehmet Emir ara sıra annesinin evine gitmekte ve ilaçlarla tecavüz görüntülerini oradaki ardiyede saklamaktadır. Ancak Mehmet Emir'in

annesi, Andrew'inkinin aksine, yalnızca yaşlı ve yardıma muhtaç durumda değil, aynı zamanda felçli hâdedir. Mehmet Emir, annesine sürekli ilaçlar hazırlamakta, yanına gittiği günlerde bu ilaçları annesinin vücuduna kendisi enjekte etmekte, gitmediği zamanlarda ise annesinin bakımıyla görevli kadın bu işi görmektedir. Mehmet Emir'in felçli annesine sürekli yaptığı konuşmalardan anlaşılır ki verdiği ilaçlarla annesini kasıtlı olarak felçli hâlde tutmaktadır. Mehmet Emir, çocukluğundan beri annesinin kendisine karşı sert ve cezalandırıcı yaklaşımından çok olumsuz etkilenmiş, annesine karşı bir öfke beslemiştir. Anneye karşı olan bu öfkesi de onun, kendi karşısında savunmasız ve hareketsiz hâlde bulunan kadınlarla cinsel birliktelik yaşamaktan keyif alan bir sapkın hâline gelmesinde etkili olmuştur. *Liar*'da Andrew'in annesinden kaynaklı sorunlardan dolayı böyle biri olmuş olabileceğine dair yalnızca 5. bölümde Laura'nın küçük bir iması vardır. Yeniden yapımda bu ihtimalden tutularak olay örgüsüne başka bir temel unsur eklenmiş, adamın annesiyle olan sorunları sapkınlığının temeline yerleştirilmiş motiflerden biri hâline getirilmiştir. Ayrıca Mehmet Emir'in felçli annesini ziyaret ettiği zamanlarda ona tecavüz mağduru Deniz'e olan takıntısıyla ilgili anlattıkları da sapkınlığını güçlendiren unsurlar olarak, dizi anlatısına önemli eklemeler olmuştur. Mehmet Emir annesine sürekli Deniz'in çok güçlü ve kendisine karşı çıkan, pes etmeyen bir karakter olduğunu anlatmakta, Deniz'in kendisine karşı çıkması ve mücadele etmesinin onu daha çekici hâle getirdiğini söylemektedir. Orijinal dizide bulunmayan ancak yeniden yapımda sapkınlığın temelinde psikolojik bir etken olarak işlenen sorunlu anne-oğul ilişkisi, Türk yeniden yapımında toplumsal bağ ve ilişkilerin söz konusu adalet ve adaletsizlik süreçlerinin temelinde kurgulandığını gösterir. Orijinal dizide psikolojik gerilimin temelinde yer alan temel unsur olarak işlenen adamın cinsel saldırganlığı, yeniden yapımda bir yönüyle de sorunlu anne-oğul ilişkisinden kaynaklanan duygusal gerilimin bir tezahürü olan psikolojik bir sapma

hâline gelir. Bu durum, söz konusu sapkınlığı ve suç davranışını daha da duygusal bir gerilim temeline taşıyarak melodramatikleştirir.

Buna benzer şekilde, *Happy Valley* ve *Son Nefesime Kadar* arasında da suçlunun anne ve babasıyla olan ilişkileri temelindeki motiflerin ekleme veya genişletme şeklinde değiştirilmesi yoluyla melodramatik duygusallık inşa edilmektedir. Yerli yeniden yapımda, suçlunun çocukluğunda babasıyla olan ilişkisi temelinde bir motif ekleme, annesiyle olan ilişkisi temelinde bir motif ise değiştirilip genişletme yoluyla melodramatik duygusallık unsuru olarak orijinalinden farklılaşmaya yol açmıştır.

Bu konuda ekleme olan unsur, yeniden yapım dizinin 3. bölümünde Ejder Sarıoğlu'nun (Emre Bey) kaçırdığı genç kadın Hazan Arsman'a (İpek Filiz Yazıcı) yaptığı konuşmada ortaya çıkar. Ejder, Mihri'nin torunu Umut'un (Mehmet Turan Doğan) kendi oğlu olduğunu öğrendiği için, Hazan'a oğlundan söz etmeye başlar. Oğlunun kendisine benzediğini, kaşının gözünün biraz annesine, hatta biraz da babasına da benzediğini söyler. Babalık hakkında konuşurken, kendi babası aklına gelir. Bir geçmişe dönüş sahnesiyle Ejder'in babası tarafından zulme maruz kaldığı ve sokağa atıldığı günlere dönülür. Ardından Ejder, "Benim babam bir çöp poşeti gibi kapının önüne attı beni. Bir kere olsun başımı okşamadı, hiç sevmedi beni" der. Bu sahneden sonra sıklıkla Ejder'i, Umut'un okulunun önüne gidip onunla iletişim kurmaya çalışırken görürüz. Suçlu karakterin ebeveyn sorunlarıyla geçmiş çocukluğuna yapılan bu vurgu, orijinal dizide söz konusu değildir. Bunun dizinin tamamında hâkim olan duygusal atmosfere uygun şekilde, melodramatik bir duygusallık iklimi oluşturduğu söylenebilir.

Suçlu karakterin annesiyle olan ilişkisi de değiştirilerek genişletilen bir motif olarak diziler arasındaki önemli bir farklılıktır. Orijinal dizide Tommy'nin annesi uyuşturucu bağımlısı, oğluyla da güçlü bağları olmayan bir kadındır. Tommy'nin de

annesine karşı fazla bir ilgisi yoktur. Hatta zaman zaman annesine şiddet uygulamaktadır. 4. bölümde annesinin evine gider, bunun sebebi ise kaçırdığı genç kadın Ann Gallagher'ı annesinin evinin bodrum katında saklamak istemesidir. Türk dizisinde ise Tommy'nin annesiyle daha yakın bir ilişkisi vardır, annesi ise ilk bölümde hapisten çıktığı günden itibaren oğluyla ilgilenmekte, onu korumaya çalışmakta ve masum olduğuna inanmaktadır. Dizinin ilk bölümünde Mihri Ejder'in annesi Birgül'ün (Süreyya Güzel) evine giderek ona oğlunu sorar. Birgül ise oğlunun işlediği suçtan cezasını çekip çıktığını, şimdi onunla uğraşmaması gerektiğini söyler. Daha sonraki bir sahnede Birgül, yolda arabasıyla giden Mihri'nin önüne çıkarak oğlunun peşini bırakması gerektiğini, torununun babasına böyle yapmaması gerektiğini belirtir. Dizinin ikinci bölümünde, Ejder annesinin evine gider. Annesine yakın zamanda eline para geçeceğini, o zaman oğlunu da yanlarına alıp birlikte yaşayabileceklerini söyler. Sonraki sahnede Birgül, Mihri'nin evine gider. Umut'u görünce ona “yavrum, yavrumun yavrusu” diye hitap eder. Mihri Birgül'e, oğlunun ölen kızına tecavüz ettiğini, şimdi ise başka bir kızı kaçırdığını söyler. Birgül ise buna itiraz eder, oğlunun işe başladığını, düzgün bir hayat kuracağını anlatır. Yakında oğluyla birlikte, Umut'u ondan alacaklarını söyler. Ejder'in babası tarafından mağdur edilmiş bir çocuk olarak büyümüş olması ve annesinin onun yaptığı kötülöklere inanmak istemeyerek sonuna kadar ona destek olması, hem bir duygusal bağlar anlatısı olarak melodramatik bir çerçeve oluşturur, hem de adalet mücadelesinde tarafların polisiye süreçler yerine toplumsal ağlar içinden birbirleriyle mücadele ettiklerini gösterir.

Tüm bunlar, daha çok ebeveynler üzerinden kurulan bir duygusal çerçeve olarak anlatıyı melodramatikleştirir. Yine annelik bakımından diziyi melodrama kaydıran bir başka ekleme, her iki dizide de yer alan, polis başkarakterin intihar ederek ölen kızının hikâyesiyle ilgilidir. *Happy Valley*'de Catherine'in kızı Rebecca Cawood'un, tecavüze uğradıktan sonra bebeğini doğurduğu, kısa bir süre sonra da intihar ettiği bilinmektedir.

Yeniden yapım *Son Nefesime Kadar*'da da olaylar bu şekilde başlamıştır. Ancak Türk dizisinde bu hikâye bilinmekle kalmaz, flash-back sahnelerle gösterilir. İlk bölümün başında Mihri'nin kızı Melisa'nın hamile olduğunu öğrendiği güne geri dönülerek o gün anne-kız arasındaki konuşmalar dramatik şekilde gösterilir. Daha sonra bölüm sonunda, Mihri'nin kucığında torunuyla birlikte kızının yanına gidişi ve onu kendisini asmış vaziyette buluşu gösterilmektedir. Mihri'nin kızının intiharının gösterildiği bu sahne, yakın çekimler, duygusal mimikler ve oyunculuk, kullanılan hüznü müzik, ses ve görüntü efektleri ile oldukça dramatiktir. İlk bölümde anlatının temeline orijinal dizide olmadığı ölçüde yüksek bir duygusallık düzeyiyle yerleştirilen intihar hikâyesi, dizinin tamamında acılı annenin etrafındaki duygusallık halesine temel oluşturmuştur.

Yalancı'da tecavüzcü failin çocukluğunda annesinden, *Son Nefesime Kadar*'da yine tecavüzle birlikte birçok suçun failinin çocukluğunda babasından gördüğü baskı ve şiddet; *Son Nefesime Kadar*'da suçlunun annesi tarafından sahiplenilerek korunması ve polis Mihri'nin tecavüz mağduru kızının yaşadıklarının ve intiharının melodramatik şekilde gösterilerek gündemde tutulması, bu yeniden yapımlarda genel bir şekilde aile bağları ve sorunlarıyla ilgili konulara doğru bir genişlemeyi gösterir. Thomas Schatz, 1981 tarihli "Family Melodrama" başlıklı makalesinde ("Aile Melodramı" başlığıyla Türkçe çevirisi yapılmıştır), Hollywood sinemasında 1950'li yıllardan itibaren hâkim olan melodramları değerlendirir. Buna göre en başından beri Hollywood melodramlarına "aile melodramı" demek yanlış olmaz, çünkü çoğunluğu aile temaları merkezde olmak üzere kurgulanmıştır (Schatz, 2021, s. 53-55). Elbette bu çalışmada incelenen yeniden yapımların birer aile melodramı özelliği gösterdiğini söylemek niyetinde değilim. Ancak zaten burada türsel bir dönüşümden ziyade yer yer melodramatik unsurlar geliştirilmesi anlamında gerçekleşen türsel bir kayma değerlendirilmektedir. Bu bakımdan her iki yeniden yapım dizide de sorunlu aile

ilişkileri ve aile içi bağ ve fedakârlık unsurları, melodramatik anlatının önemli unsurları olarak görülmektedir.

Öte yandan, *Liar* ve yeniden yapımı *Yalancı*'da ortak olarak yer alan; orijinal dizide ikinci sezonda öne sürülen ancak yeniden yapımda ilk bölümlerden itibaren gündemde olan bir ilişki motifi de melodramatik kayma bakımından önemlidir. Andrew Earlham'ın tecavüz mağdurlarından biri olan bir sağlık çalışanının kocası, *Liar*'ın ikinci sezonunda Earlham'ın tecavüzcü olduğu ortaya çıktıktan sonra, karısına yapılanı hazmedemeyerek onu öldürmek ister, denize atar. Ancak Earlham denizden sağ çıkar. Sonrasında Laura tarafından öldürülür. *Yalancı*'da ise bu sağlık çalışanı Canan (İmer Özgün) karakteri olarak 2. bölümden itibaren karşımızdadır. İlk olarak 2. bölümde, evinde kocasıyla aralarında bir gerilim olduğu gösterilerek tanıtılan Canan, hastanede Mehmet Emir ile birlikte çalışan bir hemşiredir. İlerleyen bölümlerde de hep gündemde olan Canan, Deniz'in yaşadığı olaylardan bir yıl önce yaş gününde, iş arkadaşlarının hazırladığı kutlama sonrası Mehmet Emir tarafından tecavüze uğramıştır. Mehmet Emir'in kurbanlarından biri olan Canan, başlangıçta kendisine ilaç verildiğinin farkında değildir, kocası yokken onu doktorla aldattığını düşünerek kendisini suçlamaktadır. Ara sıra durumdan şüphelense ve Mehmet Emir ile konuşmak istese de Mehmet Emir'in manipüle edici konuşmalarıyla kendisini daha fazla suçlu hissetmektedir. Suçluluk duygusu nedeniyle eşiyle arasındaki ilişki daha da kötüleşmekte, hatta eşine ayrılmak istediğini bile söylemektedir. Zaman ilerledikçe Mehmet Emir tarafından ilaç verilip uyutularak rızası dışında cinsel ilişkiye maruz kaldığını anladığında da bir şey yapamaz. En sonunda Mehmet Emir'in manipülasyonlarına da dayanamayarak intihar etmeye kalkar. Bileklerini kesmeden önce intihar mektubu bırakır, ancak o sırada evine gelen Deniz ve evinden çıkan Mehmet Emir'in müdahaleleriyle hastaneye yetiştirilir. İntiharına sebep olan Mehmet Emir onu ameliyat ederek kurtarır. Sonrasında ise yeniden hayata döndüğüne şükretmesi, eşinin katil olmasına sebep olmaması yönündeki

telkinlerle tecavüz meselesini gizler. Dizinin son bölümünde, tıpkı orijinal dizide olduğu gibi, bu kadın karakterin kocası meseleyi anlar ve Mehmet Emir'i öldürmek ister, kayığa bindirerek denize atar, ancak Mehmet Emir sudan canlı çıkmayı başarır. *Liar*'da ikinci sezonda Andrew'in katil zanlılarından biri olarak bu kadın karakterin kocası da ortadadır. Bu bakımdan *Liar*'da belirli bir aşamaya kadar olası şüphelilerden biri olarak, polisiye belirsizliğin bir unsuru olarak işlev gören bu kadın ve kocası, *Yalancı*'da en baştan itibaren gerek Mehmet Emir ile yaşadığı gerilimli ilişki ve iletişim, gerekse kocasıyla yaşadığı huzursuzluk bakımından, melodramatik bir duygusallık ve mağduriyet unsuru olarak gündemdedir.

3.1.2.2. Çok Modlu Dönüşüm ve Melodramatik İmgelem

Orijinal dizilerle yeniden yapımları arasında ekleme ve farklılaştırılarak genişletme yoluyla türsel bir kaymaya yol açan unsurların yanında, dizilerdeki bazı önemli sahnelerin sinematografik bakımdan farklı kurgulanışı da melodramatik bir imgelemin inşasını göstermek bakımından önemlidir. *Yalancı* ve *Son Nefesime Kadar*'da başkarakterlerin orijinal dizilerdeki başkarakterlerden farklılaştığı görülmektedir. Kadın başkarakterler her iki anlatının da orijinali ve yeniden yapımında inatçı, güçlü, mücadeleci olmakla birlikte, yeniden yapım dizilerde orijinaline kıyasla daha az serin kanlı ve daha duygusaldır. Bu duygusallık karakterde sunulduğu kadar, müziğin ve kamera hareketlerinin daha yoğun şekilde kullanımıyla da belirginleşir.

Yalancı adlı dizide kültürel yeniden haritalandırmanın çeşitli modların kullanımı yoluyla orijinal dizi *Liar* ile karşılaştırmalı olarak yorumlanabileceği sahnelerden biri, her iki dizinin de ilk bölümünde yer alan yüzleşme sahnesidir. Tecavüzcü erkek karakter kadınla buluşmuş, buluştukları gece ona ilaç vererek hareketsiz kalmasını sağlamış, hareketsiz ve savunmasız vaziyetteki kadına tecavüz fantezisini gerçekleştirmiş, kadın şikâyetçi olmuş ve polislerin olayı soruşturma süreci başlamıştır.

Bütün bunların ardından her iki dizide de ilk bölümde adam, kadının görev yaptığı okula giderek onunla yüzleşmektedir. Kendisinin ona ilaç vermediğini, rızası dışında da hiçbir şey yapmadığını söyleyerek kadını manipüle etmektedir. Yeniden yapım dizide bu sahneyi öncelikle tür özellikleri bakımından farklılaştıran kimi unsurlar sahnenin süresi, kamera çekim tekniğindeki farklılaşma, kullanılan müzik, müziğin kullanım biçimi ve oyunculuktur. Yerli dizideki sahneyi orijinalinden farklılaştıran niceliksel mod, sahnenin süresidir. İngiliz yapımında söz konusu sahne adamın dersliğe girişinden çıkışına kadar 1 dakika 12 saniye sürmektedir. Türk yapımında ise aynı sahne 3 dakika 37 saniye sürmektedir. Orijinal dizideki sahne ile yeniden yapımdaki sahne arasındaki farklılığı oluşturan ikinci mod, müziktir. İlkinde başlangıçta hafif bir gerilim müziği verilir, sonrasında müzik kesilir, ardından tartışmanın sonuna doğru müzik yeniden yükselir. İkincisinde ise diğerine kıyasla daha duygusal bir müzik, daha yüksek sesle başından itibaren verilir ve sahne boyunca devam eder. Sahnenin devamında tartışma alevlendikçe müzik sesinin şiddeti artar, tartışma ve duygusal gerilime eşlikçi olarak müziğin gerilim düzeyi de yükselir.

Liar'da kamera her ikisinin konuşmaları sırasında diğerinin tarafından diyalogu takip eden çekimler için kullanılır. Arada bir de sınıfın arka tarafından genel çekimle ikisini karşılıklı konuşurken gösterir. Kamera hareketleri ise minimaldir. *Yalancı*'da kamera, diyalog sırasında tarafların her ikisini birbirinin tarafından göstermekle birlikte, daha hareketlidir. Tartışmanın gerginliğini ve kadının duygusallığını yansıtacak şekilde sık aç ve yön değişimleri söz konusudur. Kameranın daha hareketli kullanımı, orijinal dizideki gözetleme ve şahit olma hissini, dramatik akışa dâhil olma havasına dönüştürür. Öte yandan, orijinal dizide kadın ve adam birbirlerine hitap ederken kullanılan en dar aç, omuz planlar düzeyindedir. Yeniden yapımda ise sıklıkla değişen çekimler arasında yakın planlar da bulunur.

Oyunculuk da benzer şekilde, farklılaşan modlardan birini meydana getirir. Laura da Deniz de bu sahnede duygusal gerilim ve üzüntü yaşarlar, her ikisinin de gözleri yaşarmaktadır. Ancak Deniz karakterinde duygusallık daha abartılı şekilde verilir. Oyuncunun mimik ve jestleri daha yoğundur, duygusallık had safhada sunulur. Orijinal dizide erkek ve kadın karakter arasındaki tartışmada “durmamı isteseydin...”, “durmanı söyledim...” şeklinde ifadelerle konuşulurken, yeniden yapım dizide kadın karakter açık bir şekilde ve birden çok kez “bana tecavüz ettin” diye haykırmaktadır. Yeniden yapımda tartışmanın sonuna doğru erkek fail “bu söylediklerin yüzünden polis hastaneye geldi, beni aldılar, saatlerce sorguya tuttular” der. Kadın ise, “çıkılmışsın ama, bak çıkılmışsın, elini kolunu sallaya sallaya ortalarda geziyorsun” şeklinde bağırarak adaletsizlik duygusunu dışa vurur. Orijinal dizidekinin üç katı süreye yayılan bu sahne, müzik, kamera kullanımı ve oyunculuk şekliyle belirgin şekilde melodram tonuna bürünmüştür. Bu melodramatik dönüşüm içinde kadının adama söylediği “elini kolunu sallayarak geziyorsun” sözleri, kamera, oyunculuk ve müzikteki dönüşümle birleşince, adaletsizlik duygusu daha belirgin bir şekilde ifade edilmiş olur.



Şekil 1 - (Liar-Yalancı) - Mağdurun Suçlu ile İlk Karşılaşma Sahnesi
(İnan, Torun & Gezer, 2021).
(Williams, Williams, & Strong, 2017a).

Şekil 1’de, sol sütundaki görüntüler yeniden yapım *Yalancı*’da, sağ sütundaki görüntüler ise orijinal yapım *Liar*’da sözü edilen sahneden alınmıştır. İlk satırdaki iki görüntü tecavüz mağduru kadının erkek fail ile karşılaştığı anda, yüzünün görüldüğü ilk tepki anının görüntüleridir. İkinci satırdaki iki görüntü ise kadının, erkeğin ona yaşananlarla ilgili “her neyse” dediği andaki görüntüleridir. Sahne içinde, birbirinin hemen hemen aynısı olarak çekilen anlardan alınan bu görüntüler, yeniden yapım dizide oyunculuktaki artan duygusallığı ve kamera kullanımında artan devinimi örneklemek amacıyla seçilmiştir. Bu noktada belirtmek gerekir ki, orijinal dizide bu sahnenin zamansal düzenleme akışı (ritim) içinde, konuşulanlar baskın mod, oyunculuk, müzik, kamera kullanımı ve kurgu ise bu baskın modu belgeleyen bir üslup içinde destekleyen modlar gibi görünmektedir. Ancak yeniden yapımda tüm bu modlar, diyalogun içeriğindeki anlam ve duyguyu yüksek düzeyde desteklemektedir. Bu sahnede orijinal dizide, yöntem bölümünde sosyal-göstergebilimsel yaklaşım içinde modlar içinden bir mod olarak görüldüğü söylenen dilin hâkim mod; yeniden yapımda ise diğer modlarla eşit düzeyde işleyen bir mod olduğu söylenebilir. Neticede yeniden yapımda bütün modlar birbirleriyle ve elbette temel meselenin ifade aracı olan dilsel mod olarak diyalogla ilişki içinde öncelikle melodramatik bir kip inşa etmektedir. Bu melodramatik kip, daha sonra değerlendirileceği üzere, toplumsal cinsiyet sorunları üzerinden kadının maruz kaldığı adaletsizlik meselesinin üzerine inşa edileceği özgün bir duygusal zemin sağlamaktadır. Tablo 1’de, bu sahnede incelenen modlarla ilgili tespitlerin özeti yer almaktadır.

	Liar	Yalancı
Sahne Süresi	1 dakika 12 saniye	3 dakika 37 saniye
Müzik/Ses	Hafif gerilim müziği, sahnenin başında ve sonunda verilir	Daha duygusal gerilim müziği, sahne boyunca devam eder
Kamera/kurgu	Kamera hareketi, açı ve plan değişimi düşük	Kamera hareketi, açı ve plan değişimi yüksek
Oyunculuk	Jest ve mimik kullanımı sınırlı, soğukkanlı, abartısız oyunculuk	Jest ve mimik kullanımı yüksek, heyecanlı ve duygusallığı yüksek oyunculuk
Baskın Mod	Diyalog	Tüm modlar

Tablo 1 - (Liar-Yalancı) - Mağdurun Suçlu ile İlk Karşılaşma Sahnesi

Liar ve yeniden yapımı olan *Yalancı*'da ilk bölümde yer alan bir diğer sahne, tecavüze uğrayan kadının ablasıyla yaptığı konuşma sahnesidir. Bu sahnede tecavüze uğrayan kadın, ablasına adamın o gece içkisine ilaç kattığını, sonra ilaçlı içki adamın elinde kaldığı için kendisi odaya gidip geldiği sırada adamın kadehleri değiştirdiğini anlatır. Ardından, yaptığı araştırmaya göre adamın içkiye kattığını düşündüğü ilacın kısa süre sonra kandan atıldığını ve testlerde çıkmadığını, bu nedenle de ilaç verildiğini kanıtlamanın mümkün olmayacağını söyler. Üstelik soruşturma sırasında kendisinin tıbbi geçmişine bakılacağına, geçmişte psikolojik tedavi gördüğü için örnek bir doktora iftira atan bir ruh hastası gibi görüneceğine dair düşüncelerini paylaşır. Konuşmanın sonunda ise her ne olursa olsun o adamın nasıl biri olduğunu herkese duyuracağını söyleyerek kalkar.

Diyalogun esası her iki dizide de benzer olmakla birlikte, *Yalancı*'da diyaloga ekleme bazı unsurlar bulunmaktadır. Hem diyaloga eklenen unsurlar hem de yine sahnenin orijinaline kıyasla daha uzun süreli çekimlerle verilmiş olması nedeniyle bu

sahne konuşmaların başlangıcından bitişine kadar *Liar*'da 1 dakika 35 saniye, *Yalancı*'da ise 5 dakika 30 saniye sürmektedir.

Liar'da sahneye eşlik eden gerilim müziği sahnenin başından sonuna kadar sürmektedir. *Yalancı*'da da benzer şekilde konuşma sahnesinin başından sonuna kadar gerilim müziği vardır. Ancak yeniden yapımdaki gerilim müziği sahnenin diyalog ve oyunculukla birlikte yükselen duygusal düzeyine eşlik eden bir yapıdadır.

Çekimlere bakıldığında, bu sahnenin, orijinal dizideki sahnede ikiliyi oturdukları mekânda karşılıklı konuşurken mekânın içinden gösteren ilk çekim ve konuşmanın ortasında ikiliyi mekânın camekânının dışından gösteren bir diğer çekim haricinde, konuşmayı serimleyen amors çekimlerle inşa edildiği görülür. Yeniden yapımda ise, karşılıklı konuşma sırasında konuşan ve dinleyen sürekli değişen farklı çekim ölçekleriyle gösterilmektedir. Amors çekimlerin arasında, kimi zaman hafif alt ve üst açıdan olmak üzere karakterlerin yüzleri göğüs plan, omuz plan ve yakın planlarla gösterilmektedir. Daha fazla plan ve kamera açısı kullanımıyla, orijinalinde daha durağan olan sahne, yeniden yapımda daha devingen bir hâle gelmiştir. Müzik, diyalog ve oyunculukla birleşen tüm bu kamera açıları ve planları, sahnenin duygusal tonunu güçlendirmektedir.

Oyunculuk da yine her iki dizinin genelinde olduğu gibi bu sahnede de orijinalinde daha soğukkanlı, yeniden yapımda ise daha duygusaldır. Oyuncunun daha güçlü jest ve mimik kullanımıyla, Deniz karakterinin konuşması Laura'ninkine kıyasla duygusal yönü güçlü bir şekilde kurulmaktadır. Kamera, oyunculuk ve müzik kullanımı, modlar arasındaki bütünlük ve ilişkisellik boyunca, orijinal dizide daha soğukkanlı ve sakin olan sahneyi daha devingen ve duygusal hâle getirmiştir. Bütün bu dönüşüm, yine dizinin yeniden yapımındaki türsel dönüşümün bir parçasını oluşturmaktadır. Psikolojik

gerilim üzerine kurulu bir suç anlatısı olan dizinin bu sahnesi, yine belirli bir ölçüde melodramatik hâle gelmiştir.



Şekil 2 - (Liar-Yalancı) - Mağdurun Ablası ile Konuşma Sahnesi
(İnan, Torun & Gezer, 2021).
(Williams, Williams, & Strong, 2017a).

Şekil 2'deki görüntüler sözü edilen sahneden alınmıştır. İlk satırda yer alan iki görüntü, kadının ablasına tecavüze uğradığı gece yaşananları anlatmaya başladıktan sonra yüzünün görüldüğü ilk anlardan; ikinci satırda yer alan iki görüntü ise diyalog içinde failin saygıdeğer bir doktor olması nedeniyle kendisinin inandırıcılığının düşük olacağına yönelik görüşlerini söylemeye başladığı anlardan alınmıştır. Toplumsal cinsiyet ve adalet bağlamı içinde yeniden değerlendirileceği üzere, yeniden yapım dizide bu sahnede birçok ekleme unsur bulunmaktadır. Şekil-2'deki görüntüler, her iki sahnede de birbirine çok benzer unsurların başlangıç anlarından alınmıştır. Fotoğraflardan anlaşıldığı gibi, yeniden yapımda yer alan sahnede oyuncunun duygusallığı ve sahnenin sinematografik devinim hissi yüksektir. Orijinal dizide bu sahnede de yine çok modluluk belirli bir gerçekçi üslupla kurulmaktadır. Zamansal kompozisyon modu olarak ritim, yine abartılı olmayan, sakin ve gerçekçi bir biçem içinde ilerlemektedir. Ritmik kompozisyonu kurarken anlamı inşa eden temel mod yine

konuşmadır. Elbette müzik, oyunculuk ve kamera kullanımı da bu ciddi konuşmanın gerçekçi üslubunu oluşturmakta güçlü tamamlayıcı modlardır. Ancak anlamı kuran baskın modun yine dil olduğu söylenebilir. Yeniden yapımda ise bu sahnede yine diğerlerinden daha baskın bir moddan söz etmek mümkün değildir. Oyunculuk, ses kuşağının kullanımı ve müzik, kamera hareketleri ve geçişleri bir bütün hâlinde güçlü bir melodramatik zamansal kompozisyon oluşturmaktadır. Sözü edilen bir önceki sahnedekine benzer şekilde bu sahnede de melodramatik kip, adaletsizliğe karşı bir isyan ve mücadelenin temelindeki motif olarak işlev görmektedir. Tablo 2’de, bu sahnede incelenen modlarla ilgili tespitlerin özeti yer almaktadır.

	Liar	Yalancı
Sahne Süresi	1 dakika 35 saniye	5 dakika 30 saniye
Müzik/Ses	Sahneye eşlik eden, düşük düzeyli gerilim müziği	Sahnenin duygusallık yoğunluğuna eşlik eden gerilim müziği
Kamera/kurgu	Karşılıklı konuşmayı serimleyen amors çekimler arasında kesmeler	Konuşma boyunca sürekli farklı açı ve planlar arasında kesmeler
Oyunculuk	Jest ve mimik kullanımı sınırlı, soğukkanlı, abartısız oyunculuk	Jest ve mimik kullanımı yüksek, heyecanlı ve duygusallığı yüksek oyunculuk
Baskın Mod	Diyalog	Tüm modlar

Tablo 2 - (Liar-Yalancı) - Mağdurun Ablası ile Konuşma Sahnesi

İki dizide de yer alan ve temel olarak benzer şekilde çekilmiş olan bir diğer önemli sahne, her iki dizinin de 2. bölümlerinde yer alan telefon konuşması sahnesidir. İlk bölümün sonunda her iki dizide de kadın karakter, henüz polis soruşturması yeni başlamışken, adamın kendisine yaptıklarını herkese duyurmak ister ve sosyal medya hesabından tecavüz olayını duyurur. İkinci bölümün başında ise erkek fail, tecavüz ettiği kadın karakteri telefonla arar. Bu sahnede erkek kadına, çok içtiği için yaşananları

iyi hatırlamadığını, kendisine tecavüz etmediğini söyler. Kadın ise yaşadığından emindir, o gece kendisi odaya gittiğinde adamın kadehleri değiştirdiğini, içkisine ilaç attığını ve bu ilaçla kendisini uyuşturarak tecavüz ettiğini düşünmektedir. Her iki sahnede de benzer diyaloglarla erkek kadını ikna etmeye çalışır, kadın ise ikna olmayacağını ve yaşadıklarından emin olduğunu belirtir.

İki sahne arasındaki ilk farklılık elbette dizinin tamamında olduğu gibi süredir. Sahne *Liar*'da 1 dakika 19 saniye, *Yalancı*'da ise 2 dakika 16 saniye sürmektedir. Orijinal dizideki sahnede müzik yoktur, ses kuşağında ortam sesleri vardır. Yeniden yapımda ise telefonun çalma sesi sırasında hafifçe başlayan gerilim müziği, ortam sesleriyle iç içe duyulmaktadır ve sahne ilerledikçe yükselir. Adamın kadını ikna çabaları boyunca, kadının üzüntü ve gerginliği arttıkça müziğin ritmi ve şiddeti de artar. Bu sahnede de müzik yine yeniden yapıma eklenmiş bir mod olarak üzüntü, gerginlik ve öfke duygularını güçlendirir.

Tıpkı yukarıda değerlendirilen yüzleşme sahnesinde olduğu gibi, bu sahnede de kamera kullanımı yine konuşmanın daha hareketli, duygusal ve gerilimli kuruluşuna hizmet eder. Orijinal dizideki sahnede kamera hafif hareketlidir, telefonda konuşan iki kişiyi de gözetler gibi bir konumdan, hemen hemen göğüs plan ölçüsüyle gösterir. Yeniden yapımda ise kamera çok daha hareketlidir, her iki karakterin de etrafında 360 derece dönüp durmaktadır. Hareketlilikten dolayı sabit plan bir çekim yoktur ama hareketli kamera zaman zaman plan değiştirilerek kullanılmıştır. Bel, göğüs, omuz ve baş planda çeşitli çekimlerin art arda gelmesiyle tartışmanın harareti yansıtılmaktadır. Ayrıca bazı bel plan çekimlerde kamera hafif alt açıda konumlandırılmakta, bu hareket karakteri değil tartışmayı ve gerginliği büyüten bir unsur olarak işlemektedir. Kameranın açısı ve plan değişimleri ile 360 derece hareketi, ses kuşağındaki gerilim müziğiyle birleşir ve tartışmanın hararet ve duygusallığına katkıda bulunur.

Bu sahne için de oyunculuk yine sahnenin anlamını orijinalinden farklılaştıran güçlü bir unsur olarak kullanılır. Orijinal dizide müziksiz şekilde, nispeten çok daha az hareketli ve yalnızca tartışmayı gözetleme hissi veren kamera kullanımıyla daha soğukkanlı ve daha az duygusal bir sahne kurulmuştur. Oyuncunun tavrı ve jest-mimikleri de bu soğukkanlı ve duygusallık düzeyi daha düşük sahneye uygundur. Yeniden yapımda ise kadın oyuncu, karakterin güçlü ve mücadeleci tavrını takınmakla birlikte, yine gözleri yaşlı, sesinin şiddeti yüksek ve duygusal bir hâldedir. Öfke, üzüntü, gerginlik had safhadadır. Deniz, Laura'dan çok daha duygusal ve soğukkanlılıktan uzak bir tavır içindedir. Sahnenin sonunda telefon kapandıktan sonra Laura nispeten daha sakince kapıyı açarak eve girmekte, Deniz ise bir süre yükselen gerilim müziği eşliğinde öfke ve üzüntü nöbeti yaşamaktadır. Tüm bu unsurların birlikte yükselttiği duygusallık düzeyi, yine bu sahneyi orijinaline kıyasla melodramatik bir çerçeve içine getirmektedir.



Şekil 3 – (Liar-Yalancı) - Mağdur ile Suçlu Arasındaki Telefon Konuşması Sahnesi
(İnan & Gezer, 2021).
(Williams, Williams, & Strong, 2017b).

Şekil 3'teki görüntüler, tecavüz mağduru kadın başkarakterin, kendisine tecavüz eden suçlu ile arasındaki telefon konuşması sahnesinden alınmıştır. Görüntülerde üstte yan yana duran iki fotoğraf, telefon konuşması sırasında adamın kadına, o gece olanları yanlış yorumladığını; kadının ise adama, yaşadıklarından emin olduğunu söylediği anlara aittir. Altta yan yana duran iki fotoğraf ise adamın anlattıklarını reddeden kadının telefonu kapattığı andaki görüntüleridir. Her iki sahnede de hemen hemen aynı unsurların geçtiği noktalardan alınan bu ekran görüntüleri, yukarıda sözü edilen oyunculuk ve kamera kullanımındaki farklılıkları örneklemek için seçilmiştir. Bu sahnenin ritim akışı içinde yine, orijinal dizide anlamı kuran baskın mod telefon konuşmasının kendisidir. Yeniden yapım dizide ise önceki sahnelerde olduğu gibi, oyunculuk, kamera kullanımı ve ses kuşağı, diyalogla birlikte anlamı kuran oldukça baskın modlar olarak görünmektedir. Orijinal dizide herhangi bir abartı kipi işlememekle birlikte, sahneye esas anlamını vermek yönünden yine dil kullanımı baskın modu oluşturur. Yeniden yapımda ise fazladan inşa edilen melodramatik duygusallık kipini oluşturan, tüm modların ilişkisel şekilde abartılı kullanımı olmuştur. Sahnede kurulan abartılı duygusal modlar bütünü olarak melodramatik biçem, kadının maruz kaldıkları karşısında itirazını içeren bir adalet mücadelesine temel oluşturmaktadır. Tablo 3'te, bu sahnede incelenen modlarla ilgili tespitlerin özeti yer almaktadır.

	Liar	Yalancı
Sahne Süresi	1 dakika 19 saniye	2 dakika 16 saniye
Müzik/Ses	Müzik yok, ortam sesleri var	Sahnenin duygusal gerilimine koşut olarak ritmi ve şiddeti yükselen, ortam sesleriyle karışık müzik
Kamera/kurgu	Genelde göğüs planda, hafif hareketli kamera kullanımıyla belgeselvari bir gözetleme hissi verir	Sürekli olarak aç ve plan değişimleriyle birlikte, karakterlerin etrafında 360 derece dönen kamera kullanımı
Oyunculuk	Jest ve mimik kullanımı sınırlı, soğukkanlı, abartısız oyunculuk	Jest ve mimik kullanımı yüksek, heyecanlı ve duygusallığı yüksek oyunculuk
Baskın Mod	Diyalog	Tüm modlar

Tablo 3 - (Liar-Yalancı) - Mağdur ile Suçlu Arasındaki Telefon Konuşması Sahnesi

Yeniden yapım dizide yukarıda değerlendirilen sahnelerde, melodramatik bir inşa olarak işleyen farklı modlardaki dönüşümlerin, dizinin genel stili için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür. *Liar*'da çekim aç ve planları daha az değişir, kamera çoğu çekimde sabit olmamakla birlikte minimal hareketlerle kullanılmıştır. *Yalancı*'da ise çekim aç ve planları daha sık değişir. Kamera daha hareketli kullanılmıştır. Oyunculuk orijinal dizide daha minimal ve gerçekçi, yeniden yapımda daha abartılı ve duygusal dozu yüksektir. Müzik kullanımı da orijinal dizide genellikle minimaldir, türün yapısına uygun olarak psikolojik gerilim atmosferini destekleyecek şekilde işler. Yeniden yapımda ise müzik daha fazla ve duygusal atmosferi destekleyecek şekilde kullanılmıştır. Özetle, yeniden yapım dizinin genelinde olduğu gibi bu üç sahnede de ritmik akış içinde oyunculuk, müzik ve kamera kullanımı, birbirleri ve diyalogla ilişkisel şekilde melodramatik bir duygusallık zemini oluşturmaktadır.

Happy Valley ve yeniden yapımı olan *Son Nefesime Kadar*'da ise, çok modlu dönüşümün türsel kayma yönünden görülebileceği iki önemli sahneden biri suçlu genç

erkek karakterin polis başkarakterin elinden kurtulduğu, diğeri ise daha sonra yine ona yakalandığı sahnelerdir.

İki dizide de suçlu genç erkek karakterin polis başkarakterin önce elinden kurtulduğu, sonra ise yine ona yakalandığı sahneler kıyaslanabilir. Her ne kadar diğer birçok sahne gibi, bu sahne de Türk yeniden yapımında birebir çekilmemiş olsa da önemli benzerlik ve farklılıkları bakımından anlamlıdır. Orijinal İngiliz yapımının 3. bölümünde polis başkarakter Catherine, suçlu karakter Tommy Lee Royce'un, yanındaki diğer suçlularla birlikte genç kadın Ann Gallagher'ı (Charlotte Murphy) fidye için alıkoyduğu metruk evi bulur. Orada iç çamaşırı ve kan lekesi olduğunu görür. Şüphelenerek, 4. bölümde o mekânı polis arkadaşlarına havale eder.

Catherine, 4. bölümde bir yandan kendisi Tommy'yi aramaya devam eder. Ona ulaşabilmek için annesinin evine gider. Annesi onu görmediğini, hapisten çıktıktan sonra eve çok az uğradığını söyler. Tommy'nin annesi bu konuşma esnasında ayrıca Catherine'e, onun torununun kendi oğlu Tommy'nin oğlu olduğuna dair duyduğu dedikodulardan söz eder. Bölümün sonuna doğru Catherine, torununun Tommy'nin oğlu olduğunun duyulmasından rahatsız olduğu için, kadının evine yeniden gider. Catherine'in ikinci ziyaretinden önce Tommy, metruk evi terk ederek kaçırıldığı genç kadın Ann Gallagher'i annesinin evinin bodrum katındaki depoya götürmüştür.

Bu ikinci ziyaret sahnesinde Catherine Tommy'nin annesini tehdit eder, torununun Tommy ile hiçbir ilgisi olmadığını, bunu akıllarından çıkarmaları gerektiğini söyler. Bu konuşma sırasında Tommy'nin annesi, oğlunun zaten haftalardır uğramadığını, şimdi ise köpeğini getirerek evin bodrumuna bıraktığını söyler. Catherine bu durumdan şüphelenerek bodrum katına girer. Kaçırılan Ann Gallagher'ı orada bulur. O sırada eve gelen Tommy, aşağı inerek Catherine ile kavga eder. O sırada kurtulan genç kadın Ann, Tommy'nin kafasına vurur. Catherine ise onun gözüne biber gazı sıkarak.

Tommy ile ettiği kavgada ağır yara alan Catherine, genç kadının yardımıyla oradan çıkar. Ancak Ann Gallagher polis arabasına girdikten sonra Catherine yere yığılır. Catherine'in kaçırılan genç kadını bularak kurtardığı, suçluyu ise elinden kaçırdığı bu sahne, suçlunun annesinin evine gerçekleştirdiği bu ikinci ziyaretin başlangıcından itibaren, toplam 4 dakika 48 saniye sürer.

Türk yapımında, kaçırılan genç kadın, İngiliz yapımına benzer şekilde kaçırmayı organize eden kişiye ait metruk bir evde tutulmuştur. Yine orijinal dizide olduğu gibi, oranın polis tarafından tespit edildiği anlaşılınca kaçırılan genç kadın başka bir yere götürölmüştür. Ancak burası orijinal dizide olduğu gibi suçlunun annesinin evi değil, geçmişte polis başkarakterin kızını da götürdüğu eski bir fabrika binasıdır. Mihri, yıllar önce hayattayken Ejder'in kendi kızını oraya götürdüğünde çektiği video kaydını seyredince, kaçırılan genç kadının götüröldüğu yeri tahmin eder. Bunun üzerine polis arkadaşlarına da haber vererek, fabrika binasına gider. Bina içinde silahı elinde, Ejder'i arar. Bir süre sonra elleri ve ağızı bağlı şekilde, kaçırılan genç kadın Hazan Arsman'ı bulur. Onu kurtarır, ardından Ejder ile karşı karşıya gelir. Birbirlerine silah çekerler, ardından Mihri Ejder'in elindeki silahı yere düşürür. Sonra kavgaya tutuşurlar. Ejder Mihri'ye zarar verdikten sonra, orijinal dizide olduğu gibi, kurtarılan genç kadın Hazan, Ejder'e sopayla vurur. Mihri de gözüne biber gazı sıkarak. Genç kadın ve Mihri birlikte oradan çıkarlar. Ancak Hazan arabaya binse de Mihri binemez, yere yığılır. Mihri'nin kaçırılan genç kadını bularak kurtardığı, suçluyu ise elinden kurtardığı bu sahne, 7 dakika sürer.

Yeniden yapımda 3. bölümde yer alan bu sahne, orijinalindekiyle birebir çekilmemiş, mekân değiştirilmiş olsa da karşılaştırmaya değerdir. Orijinal dizide, dövüş sahnesinden önce Catherine evin bodrum katına girerken hafif bir gerilim müziği duyulur, ardından müzik kesilir, kavganın sonuna doğru yeniden hafif bir gerilim

müziği girer ve bölüm kapanana kadar sürer. Yeniden yapımda ise Mihri metruk fabrika binasının önüne gittiğinde başlayan yüksek düzeyli gerilim müziği, sahnenin sonuna kadar sürer. Sahnenin sonunda kurtarılan genç kadın Hazan arabaya biner, Mihri dışarıda yere yığılır. Bu sırada gerilim müziği yerini duygusal müziğe bırakır. Hazan yeniden arabadan iner, Mihri'nin başında feryat eder. Hazan “lütfen ölme” diye haykırırken, duygusal müzik devam eder.

Orijinal dizide bu sahnede polisle suçlu kavga ederken müziğin kesilmesi, kavgayı daha gerçekçi ve yalın şekilde gösterir. Kavga görüntüleri daha uzun, daha sert ve kanlıdır. Bu görüntüler verilirken her iki karakter genellikle yakın planlarla kesme şeklinde sırayla gösterilir. Türk yeniden yapımında ise Mihri kızı kurtarıp fabrika binasından çıkmak üzereyken arkasından gelen Ejder ile birbirlerine silah çekerler. Suçlu ile polisin karşı karşıya geldiği görüntülerin çoğu birbirlerine silah doğrulttukları kısımdır. Ardından Mihri Ejder'in elindeki silahı yere düşürür, Ejder ise bir tekme atarak onu yere düşürür. Yerli sürümde kavga sahnesi bundan ibarettir, Catherine ile Tommy'nin arasında geçtiği gibi uzun şiddet görüntüleri verilmemiştir. Ancak sahnenin tamamı, özellikle Mihri ile Ejder'in birbirlerine silah çektikleri kısım, orijinal dizideki sahneye kıyasla daha hareketli kamera kullanımıyla verilmiştir. Müziğin daha yoğun kullanımı, kamerada kayma hareketinin verdiği etki ve oyunculuğun daha duygusal kullanımı bir araya geldiğinde sahneyi duygusal yoğunluğu çok daha yüksek bir tona büründürür.

Mekândan çıkıp polisin arabasına binme kısmında ise her iki dizide de kurtarılan genç kadın çok duygusaldır. Ancak genç kurban arabaya bindiğinde dışarıdaki Catherine'in durumu çok daha ağır gösterilmiştir, eli yüzü tamamen kan içindedir. Mihri ise yüzünde küçük bir kanamayla görünmektedir. Orijinal dizide bu sahnenin sonundaki duygu daha çok dehşet ve korku içerir. Yeniden yapımda ise kurtarılan genç kadın ile kurtaran polis arasında oluşan bir bağ olarak duygusallık hissedilir. Hazan ile Mihri arasında oluşan bu melodramatik duygusal bağ, dizinin devamında da hissedilecektir. Orijinal dizide Ann daha sonra polis olduğu için Catherine ile meslektaş olarak birlikte vakit geçirmekte, arkadaşlık yapmaktadır. Ancak aralarındaki bağ duygusal bir çerçeveye sunulmamaktadır. Mihri ile Hazan'ın ilişkisi, Mihri'nin ölen kızını da hatırlayarak daha duygusal davranmasıyla birlikte, melodramatik bir hâl almaktadır.



Şekil 4 - (Happy Valley- Son Nefesime Kadar) - Polis ile Suçlunun İlk Karşılaşma Sahnesi
(Meryem & Dikilitaş, 2022).
(Wainwright, 2014).

Şekil 4'teki görüntüler, her iki dizide de başkarakter polisin, suçluyu ilk kez yakaladığı ancak sonra elinden kaçırdığı sahneden alınmıştır. Üstteki iki fotoğraftan ilki orijinal dizide polisle suçlu arasındaki dövüşten, ikincisi ise yeniden yapım dizide polisle suçlunun birbirlerine silah çekerek konuşmalarından kesitlerdir. Altteki iki fotoğraf ise her iki dizide sahnenin sonunda, polis kaçırılan genç kadını kurtarıp suçluyu elinden kaçırdıktan sonra, sahnenin sona erdiği anları göstermektedir. Orijinal dizide bu sahne daha çok şiddet ve ardından genç kızın kurtarılması, yeniden yapımda ise daha çok suçlu ile polis arasındaki gerilimli ve duygusal tartışmalar ve ardından yine genç kızın kurtarılması şeklinde ilerlemiştir. Sahnenin sonunda, orijinal dizide genç kadın polis arabasındayken başkarakter polis yerde yığılmış vaziyette kurtarılmayı beklemektedir. Yeniden yapımda ise başkarakter polis yerde yatarken, kurtardığı genç kadın onun başında ağıt yakmaktadır. İkisi arasındaki yoğun duygusal bağ, bu sahnede de görülmektedir. Bu sahnenin ritimsel akışı içinde, orijinal dizide polisle suçlunun sert karşılaşmasını gösteren oyunculuk, müzik ve yoğun devinimli kamera kullanımı söz konusudur. Yeniden yapımda ise gerek polis ile kurtardığı genç kadın arasındaki duygusallığı, gerekse polis başkarakter ile suçlu arasındaki kişisel husumet duygusunu ortaya koyan oyunculuk, müzik ve kamera kullanımı söz konusudur. Orijinal dizideki sahnede oyunculuk ve kamera kullanımı baskın modlar olarak sahnenin sert-gerçekçi polisiye tonunu inşa etmektedir. Yeniden yapımda ise diyalog ve tüm modların baskın şekilde kullanımı yoluyla melodramatik duygusallık tonu inşa edilmektedir. Tablo 4'te, bu sahnede incelenen modlarla ilgili tespitlerin özeti yer almaktadır.

	Happy Valley	Son Nefesime Kadar
Sahne Süresi	4 dakika 48 saniye	7 dakika
Müzik/Ses	Sahnenin başında ve sonunda gerilim müziği var, ortasındaki kavga sahnesi boyunca müzik yok	Sahnenin başından sonuna kadar gerilim müziği, sonunda ise duygusal müzik var
Kamera/kurgu	Kavga sırasında yakın planlar arasında kesmeler, bunun dışında kamera hareketleri düşük	Duygusal atmosferi destekleyen, açı ve plan değişimleriyle hareketli kamera kullanımı
Oyunculuk	Kavganın şiddetini yansıtan sert oyunculuk, buna uygun jest-mimik kullanımı	Suçlu ile polis arasındaki duygusal gerilimi yansıtan oyunculuk
Baskın Mod	Oyunculuk ve kamera kullanımı	Tüm modlar

Tablo 4 - (Happy Valley- Son Nefesime Kadar) - Polis ile Suçlunun İlk Karşılaşma Sahnesi

Bu sahnede kaçırılan genç kadının kurtarılmasından sonra, dizinin en önemli kırılma noktalarından biri de suçlunun yakalanma sahnesidir. Yeniden yapım dizide Ejder, 3. bölüm sonunda yakalanmaktadır. 4. bölüm de yine Ejder'in yakalandığı sahne ile açılmaktadır. Sahnenin tamamı ise 4. bölümün başında verilmektedir. Orijinal dizide ise Tommy, dizinin ilk sezonunun final bölümü olan 6. bölümün sonuna doğru yakalanmaktadır. Orijinal dizide genç kadın kurtarıldıktan sonra Tommy, nehirde duran bir tekneye girerek orada saklanır. Yeniden yapımda da benzer şekilde, Ejder karakteri denizde demirli bir teknede saklanmaktadır. Yeniden yapımda Ejder, Mihri'nin torunu, kendisinin de oğlu olan Umut ile birlikte yurt dışına kaçmak amacıyla sahte pasaport hazırlatırken, polis de kaldıkları tekneyi takiptedir. Ejder tekneye açılır ancak daha sonra tekrar kıyıya gelip oğluyla birlikte tekneyi terk ederek bir otele yerleşir. Mihri, iş adamı Vedat Kuloğlu'nun yardımıyla onların kaldığı oteli bulur ve oraya giderek suçluyu yakalar. Orijinal dizide ise Catherine, torunu Ryan Cawood'un (Rhys Connah) okul arkadaşının beyanı üzerine nehir kenarındaki teknede Tommy'yi yakalar. Benzerlikler olmakla birlikte ikinci yakalama sahnesi de aslından farklılaştırılarak

çekilmiştir. Orijinal dizide polis başkarakter Catherine'in suçlunun karşısına çıktığı andan, suçlunun sedyeye teknedden çıkarılmasına kadar geçen süre 2 dakikadır. Yeniden yapım dizide ise polis başkarakter Mihri'nin suçlunun karşısına çıktığı andan, suçlunun polis arabasıyla götürülmesine kadar geçen süre 4 dakikadır.

Happy Valley'de bu sahnenin öncesinde Tommy, yakalanacağını anlayınca yanında bulunan oğlu Ryan ile birlikte kendi üzerine de benzin döker, oğluyla birlikte ölmeye karar vermiştir. *Son Nefesime Kadar*'da ise Ejder, hâlâ oğluyla kaçma hazırlığındadır. Dizi anlatısı için kritik öneme sahip bu yakalama sahnesinde, orijinal diziden farklılaşan unsurlar söz konusudur.

Orijinal dizide bu sahnede Tommy Catherine'e, kendisini bunca zamandır bulamadığını söyleyerek kızdırmaya çalışır. Ardından ikisi yine dövüşür. Kavgada mağlup olan suçlu, polisten kendisini öldürmesini ister. Zaten polis gelmeden önce üzerine benzin dökmüş olan ve kendisini yakmaya hazırlanan suçlu, kavga sonrası polise kendisini öldürmesi için yalvarır. Ancak Catherine, çakmağa ulaşarak kendisini yakamaması için üzerine yangın tüpünü boşaltır. Yeniden yapımda ise yine dövüş ve şiddet görüntüleri yoktur. Mihri Ejder'e silah doğrultur. Ejder ise onu kızdırmak için, Tommy'nin Catherine'le olan konuşmasından farklı olarak, kişisel ifadeler kullanır. Geçmişte tecavüz ettiği ve intiharına neden olduğu kızı Melisa hakkında konuşarak, "Melisa güzelliğini senden almış" der. Orijinal dizide, polis başkarakterin kızının başına gelenler ve ölümü her zaman gündemde olmakla birlikte, bu mesele hiçbir zaman polisiye sürecin önüne geçmez. Yeniden yapımda ise dizi boyunca olduğu gibi, bu sahnede de kişisel husumet gündeme gelmektedir. Sahne sonunda söylediklerinden dolayı Ejder'e öfkelenen Mihri, ona saldırır ve "öldüreceğim lan seni" der. Mihri'nin elinden onu, olay yerine gelen polis amiri kurtarır.

Bu sahnede, müzik kullanımı polis başkarakterin suçluyla karşılaşması sırasında her iki dizide de benzerdir. İkisinde de sahne boyunca gerilim müziğı verilir. Türk sürümünde yalnızca sahnenin sonuna doğru, suçlunun oğluyla arasındaki duygusal yaklaşma sırasında duygusal bir müzik yükselir. Oyunculuk ve kamera kullanımı yine farklılaşmaktadır. Orijinal dizide sahne yine yakın planlar ve kesmelerle Catherine, Tommy ve Ryan’a odaklanır. Yeniden yapımda ise yakın, orta ve genel planlar arasında geçişler yapılır. Aynı zamanda kamera sahne boyunca fiziksel ve optik kayma hareketleriyle de sahneye devinim kazandırır. Oyunculuklar da ikisi arasındaki kişisel husumet duygusunu ve kızını kaybetmiş anne duygusallığını hissettirir.

İki sahne arasındaki son önemli farklılık, çocuğun durumudur. Çocuk, orijinal dizide kendisini yakmaya yeltenen babasının elinden kurtarılırken, yeniden yapımda babasıyla birlikte gitmeye hazırlanırken ona zarar verildiğini görünce üzlmektedir. Sahnenin sonunda otelden çıkarak babaannesinin Ejder’e saldırdığını gören Umut, koşarak Ejder’e sarılır ve “baba” diye haykırır. Sonra babaannesine dönerek “Mihri ne yapıyorsun?” der. Sahne içinde, Mihri ile Ejder arasındaki Mihri açısından duygusal boyutu yüksek tartışma ve sahne sonunda Umut’un babası Ejder’e duygusal yakınlığı, sahneyi orijinalindeki polisiye gerçekçiliğın karşısında melodramatik bir duygusallığa büründürmüştür.



Şekil 5 - (*Happy Valley- Son Nefesime Kadar*) - *Suçlunun Yakalanma Sahnesi*
(Meryem & Dikilitaş, 2022).
(Wainwright & Fywell, 2014).

Şekil 5'teki görüntüler, her iki dizide de suçlunun yakalandığı sahneden alınmıştır. Üstteki iki fotoğraftan ilki, *Happy Valley*'de polis Catherine ile suçlu Tommy arasındaki kavgadan bir görüntü; ikincisi ise *Son Nefesime Kadar*'da polis Mihri ile suçlu Ejder arasındaki ateşli tartışmadan bir görüntüdür. Altteki fotoğraflardan ilki Tommy'nin yakalandıktan sonra yaralı hâlde sedye ile görüldüğü anın, ikincisi ise Ejder'in yakalandığı anda küçük oğlu Umut tarafından teselli edilmeye çalışıldığı anın görüntüsüdür. Bu görüntüler de orijinal dizide sert bir polisiye üslubu ile çekilmiş olan sahnenin, yeniden yapımda duygusal temelli bir hesaplaşma hâline getirildiği anları örneklemek için seçilmiştir. Orijinal dizide, sahnenin ritmik akışı polisiye unsurlar üzerine kurulmuştur. Diyalog, kamera kullanımı ve hafif bir gerilim müziği, birbirini tamamlayan modlar olarak bu polisiye üslubu kurar. Ancak bu sahnenin gerilimine ve polisiye devinimine uygun olarak, diyalog, kamera ve kurgu baskın modlar gibi görünmektedir. Yeniden yapım dizide, kızını kaybetmiş annenin mücadele duygusallığı kurulurken, yine herhangi bir modun daha baskın olduğunu söylemek güçtür. Bu sahnede her iki dizide de çoklu modlar bütünü baskındır, modlardan birinin çok daha

baskın olduğu söylenemez. Ancak yine de modların bütüncül işleyişi orijinal diziyeye polisiye, yeniden yapıma ise melodramatik bir ton kazandıracak şekilde kurgulanmıştır. Tablo 5’te, her iki dizide suçlunun yakalanma sahnesinde incelenen modlarla ilgili tespitlerin özeti yer almaktadır.

	Happy Valley	Son Nefesime Kadar
Sahne Süresi	2 dakika	4 dakika
Müzik/Ses	Sahne boyunca polisle suçlu arasındaki gerilime uygun bir müzik	Polisle suçlunun karşılaşması boyunca gerilim müziği, suçlunun oğluyla vedalaşması sırasında ise duygusal müzik
Kamera/kurgu	Kavga sırasında yakın planlar arasında kesmeler, bunun dışında kamera hareketleri düşük	Duygusal atmosferi destekleyen, açı ve plan değişimleriyle hareketli kamera kullanımı
Oyunculuk	Kavganın şiddetini yansıtan sert oyunculuk, buna uygun jest-mimik kullanımı	Suçlu ile polis arasındaki gerilimi ve suçlu ile oğlu arasındaki duygusallığı yansıtan oyunculuk
Baskın Mod	Diyalog ve kamera kullanımı	Tüm modlar

Tablo 5 - (Happy Valley- Son Nefesime Kadar) - Suçlunun Yakalanma Sahnesi

Bu sahneler arasındaki sözü edilen tüm farklılıklar bir bütün hâlinde, orijinal dizideki gerçekçilik ile yerli sürümdeki melodramatik duygusallık arasındaki farklılığı ortaya çıkarır. İki dizi arasındaki türsel özellikler bakımından farklılaşmanın, dizinin genelinde müzik, oyunculuk ve çekimlerle kurulduğunu söylemek mümkündür. Genel olarak Mihri karakteri Catherine’e göre daha duygusaldır, oyunculuk duygusallığı bakışlar, mimikler ve sıklıkla başkarakterin gözlerinin dolmasıyla ortaya koyar. Kamera kullanımı yeniden yapımda özellikle fiziksel ve optik kayma hareketlerinin kullanımı ve sık plan değişimleriyle farklılaşmaktadır. Müzik kullanımı ise dizinin tamamında orijinaline kıyasla daha yoğun ve yüksek düzeylidir. Tüm bunlar, türsel kaymanın teknik unsurları olarak gösterilebilir.

Yukarıda yapılan değerlendirmelerin gösterdiği gibi, karşılaştırılan tüm sahnelerde televizyon anlatısının temel modları olan oyunculuk (jest ve mimik kullanımını da kapsar), kamera kullanımı ve müzik bakımından farklılıklar söz konusudur. Tüm bunlar, tezin yöntem bölümünde bahsedildiği gibi, televizyon anlatısının zamansal kompozisyon modunu oluşturan olan “ritim” içinde işleyen alt modlardır. Yukarıda karşılaştırılan sahnelere bakıldığında, orijinal İngiliz yapımlarından *Liar*’da genellikle gerçekçi biemin belgeselvari özelliklerini sağlamak üzere işleyen modlar içinde konuşmanın ön planda olduğu görülmektedir. Ses kuşağının, kamera hareketlerinin, aı ve planların, oyunculunun gerçekçi ve abartısız şekilde kullanıldığđ bu sahnelerde, ritim (zamansal kompozisyon) akışının temel ögesi olarak baskın mod, konuşmalardır. Bu da çok modluluk teorisyenleri tarafından modlar içinde bir mod olarak görülen dilin baskın mod olarak kullanıldığını gösterir. *Happy Valley*’de ise, özellikle polisiye sahnelerde, kamera ve kurgunun da konuşmayla birlikte, polisiye mücadelenin hareketliliğini ve gerilimini yansıtmak üzere oldukça baskın kullanıldığđ görülmektedir. Ancak Türk yeniden yapımlarında kamera, oyunculuk, müzik ve dil kullanımı, melodramatik biçemi yaratmada birbirine benzer işlevler üstlenmiş gibi görünmektedir. Tek tek sinematografik modların bir araya gelerek zamansal akış içinde oluşturdukları ritim modu, Türk yeniden yapımlarında bu sinematografik modların, içlerinden herhangi birine ayrıcalık verilemeyecek ölçüde baskın ve dengeli kullanımı üzerinden işlemektedir.

Yalancı ve Son Nefesime Kadar adlı yeniden yapımlarında, orijinallerine benzer şekilde çekilmiş bu sahnelerde yukarıda analiz edilen tüm unsurlar, bunları melodramatik aşırılık kipine kaydırmiştır. Daha evvel belirtildiği gibi, 19. yüzyıldaki tiyatro eserlerinden beri melodramatik kip, jest ve mimik kullanımı yoluyla oyunculunun abartılması, müziğin duygusallığı destekleyen bir unsur olarak kullanımı ve yüksek bir retorik anlatım yoluyla aşırılığa kaçan bir üslubu oluşturur. Tüm bunları

destekleyen bir unsur olarak kamera kullanımı da sinematografik olarak bu aşırı üslubu güçlendirmiştir. Turnbull'ın belirttiği gibi, İngiliz suç dramaları tarihsel olarak *cesur gerçekçi* bir üsluba sahiptir (Turnbull, 2014, s. 44-67). İngiliz medya kültürü içindeki tarihselliğine uygun şekilde, oldukça serinkanlı-gerçekçi bir anlatım tarzıyla kurulmuş olan iki dizinin Türkiye'deki yeniden yapımları, kısmen Türk medya kültürü içinde tarihsel olarak yerleşmiş olan melodramatik anlatı kipine doğru kaymıştır.

3.1.3. Melodramatik Duygusallığın Güçlendirilmesi

Kore yapımı *Innocent Defendant* ile Türkiye'deki yeniden yapımı *Mahkum* arasındaki ilk farklılık, yine bölüm süreleriyle ilgilidir. *Innocent Defendant*, yaklaşık 1 saatlik bölümler hâlinde yapılmıştır. *Mahkum*'da ise 1 saat 48 dakikalık ilk bölüm hariç tüm bölümlerin süresi 2 ila 2 buçuk saat arasındadır. Elbette, diğer yeniden yapımlarda olduğu gibi bu dizide de uzayan süre, gerek olay örgüsüne eklenen çeşitli motif ve örüntülerle, gerekse çekim ve sahnelerin içeriğine yapılan eklemelerle doldurulmuş, tüm bunlar ise kaçınılmaz olarak içinden dolayımınarak inşa edildikleri kültür ve medya kültürünün kod ve eğilimlerine göre şekillenmiştir. Tüm bu unsurlar, kültürel yeniden haritalandırmayı meydana getirmektedir.

Öncelikle belirtmek gerekir ki, *Innocent Defendant* ve yeniden yapımı *Mahkum* arasında, melodramatik anlatı ve duygusallık unsurları bakımından benzerlikler söz konusudur. Brooks'un belirttiği gibi, melodramatik anlatılar genellikle iyi ve kötü arasındaki ikili karşıtlık ve mücadeleye dayanan bir içeriğe sahiptir (2023, s. 84-97). *Innocent Defendant* dizi formatı, bu türden ikili karşıtlık ve mücadeleler üzerine kuruludur. Orijinali de yeniden yapımı da hem adaleti ve iyiliği temsil eden savcı ile kötülüğü temsil eden suçlu arasında, hem de suçlu ile onun iyi aile çocuğu ikiz kardeşi arasında bir ikili karşıtlık üzerinden işler. Her iki dizi de erdemin ve masumiyetin sunumuyla başlar: Hikâyenin başında savcı karakteri toplumsal adalet için idealist bir

kanun adamı olarak çalışmakta, ailesiyle mutluluk içinde yaşamaktadır. Sonradan suçlu karakterin işlediği bir cinayeti takip etmeye başlamasıyla hayatı alt üst olur. Melodramatik anlatının klasik yapısı, Fransız Devrimi öncesi hâkim sahne oyun türü olan trajedilerin aksine kriz noktasından değil, tıpkı burada olduğu gibi, erdemin ve masumiyetin sunumuyla başlar. Ardından erdem ve iyiliğe yönelik bir tehdit ortaya çıkar (Brooks, 2023, s. 84-85). Her iki dizide de iyiliğin ve erdemin temsilcisi savcı, uzunca bir süre her türlü yolu denemesine rağmen sürekli olarak suçlu galip gelir. Savcının önüne sürekli yeni zorluklar çıkar, zaman zaman kazanamayacağını düşündürecek kadar çok sefer kaybeder. Uzun süre boyunca kötülüğün galip gelir gibi görünmesi, iyiliğin haklılığını yeterince savunamaması (Brooks, 2023, s. 87) ancak zorluklar içinde de olsa kamu vicdanı önünde aklanması ve galip gelmesi de (Brooks, 2023, s. 89) klasik melodramatik anlatı unsurlarıdır. Bunların dışında, kötü karakterin yanında bazı sadık yardımcıların olması (Brooks, 2023, s. 92) ve kötünün karizmatik bir karakter olarak karizmatik aktörler tarafından canlandırılması da (Brooks, 2023, s. 93) melodramatik anlatının başat özelliklerinden biridir. *Innocent Defendant*'ta kötü karakter Cha Min-ho'yu oynayan Um Ki-joon ve *Mahkum*'da kötü karakter Barış Yesari'yi oynayan İsmail Hacıoğlu, kendi ülkelerinin yıldız oyuncularındı. Her ikisi de kötü karakteri oldukça karizmatik şekilde canlandırmıştır. Ayrıca orijinal dizide Kim Seok (Oh Seung-hoon), yeniden yapımda ise Sasha (Hayal Köseoğlu) adlı karakterler, kötüyü temsil eden suçlu karakterin sadık yardımcılarıdır.

Daha evvel belirtildiği gibi, melodramatik anlatıların tarihsel olarak ilk ortaya çıktığı tiyatro sahnelerinden beri, ahlaki alandan temellenen güçlü bir duygusallık özelliği vardır (Brooks, 2023, s. 126). İki dizi arasındaki, melodramatik duygusallık motifleri bakımından benzerlikler ise, öncelikle başkarakter savcının öldürülen karısı ve suçluların elinde tutsak bulunan kızı ile ilgili duygusallığında ortaya çıkar. Savcının ailesini hatırladığı sahnelerde ve daha sonra kızını suçluların elinden kurtarma sürecinde

kızıyla yüz yüze geldiği sahnelerde belirgindir. Bunun haricinde, önce flört ettiği kadını, sonra kendi ikiz kardeşini ve savcının karısını öldüren ve başka birçok suça karışan suçlu karakterin, öldürdüğü erkek kardeşiyle evlenmiş olan eski sevgilisine karşı olan duygusallığında da melodramatik bir üslup söz konusudur. Ayrıca, savcının kendisini savunan avukat kadınla olan ilişki ve iletişimde de hiçbir zaman tam olarak gerçekleşmese de her zaman gündemde olan bir duygusal yaklaşma ihtimali görülür. Bu nedenle her iki dizide de bu iki karakter arasındaki iletişim zaman zaman melodramatik bir üsluba bürünmektedir. Her iki dizinin genelinde görülen bu duygusal ton, tıpkı incelenen diğer iki dizinin yerli yeniden yapımlarında olduğu gibi, daha çok oyuncuların jest ve mimik kullanımı üzerinden oyunculuğun abartılı kullanımı ile kurulmaktadır. Ses kuşağında kullanılan duygusal müzikler de bu duygusallığı güçlendiren en önemli mod olarak işlev görmektedir.

Bu çalışmada incelenen İngiltere yapımı dizilerde görülmeyen ancak Türkiye'deki yeniden yapımlarında görülen abartılı duygusal ton, Kore yapımı dizinin orijinalinde de benzer şekilde işlemektedir. Bu nedenle bu iki dizi arasında, birbirinin karşılığı olan sahnelerde, öncelikle melodramatik duygusallığı kuran, ancak elbette adalet yaklaşımlarındaki farklılığa temel oluşturan çok modlu farklılıklar görülmemektedir. Yine de Türk yeniden yapımında artan bölüm sürelerine ve bu süreleri dolduran eklemelere bağlı olarak melodramatik unsurlarda artış söz konusudur. Ancak birebir karşılaştırmaya uygun sahneler arasında melodramatik üslup bakımından bir kayma veya dönüşümden değil, aksine benzerlikten söz etmek mümkündür. Bu, her iki dizide adalet anlayış ve arayışı bakımından farklılıklar olmadığı, bu çerçevede önemli bazı sahnelerin birebir karşılaştırmaya imkân vermediği anlamına gelmez. Adalet arayışında farklılıklar söz konusudur, bunlar elbette öncelikle politik, sonra en geniş soyutlama çerçevesinden kültürel farklılıklara karşılık gelecektir. Bu farklılıkların, birbirinin karşılığı olan bazı kilit sahneler üzerinden, çok modlu olarak da tespit

edilebilmektedir. Ancak İngiliz dizileri ve yeniden yapımlarından farklı olarak, politik ve kültürel içerimleri ve anlamları bakımından bu kültürel yeniden haritalandırma unsurları, öncelikle türsel üslup bakımından bir farklılıkla temellenmemektedir. Bu nedenle, bu çalışmanın takip ettiği kavramsal soyutlama düzeyleri olarak tür, politika ve kültür eksenlerinin ilki ve çok modlu teknik karşılaştırmanın konusu olan türsel üslup yönünden kültürel yeniden haritalandırmadan çok, kültürel benzerlikten söz etmek yerinde olur. Murat Tutucu, *Adaptation Korean Serials On Turkish Televisions And Cultural Proximity: Analysis Of ‘Güneşi Beklerken’* (2015) başlıklı yüksek lisans tezinde, Türkiye’de birçok Kore dizisinin yeniden yapılmasını, “kültürel yakınlık” kavramıyla açıklar (s. 4).⁷ Bu çerçevede Tutucu, Kore dizilerindeki melodramatik duygusallığın, Yeşilçam filmlerinde görülen duygusallığı anımsattığını belirtir (s. 65). Benzer şekilde Eunhyung Jung da *Türkiyede Kore Dizilerinin Popüler Olmasının Nedenleri: Uyarlanan Kore Dizileri Çerçevesinde Bir Analiz* (2019) başlıklı yüksek lisans tezinde, Türkiye ile Kore arasında tarihsel ve kültürel benzerlikler olduğunu belirterek, her iki ülkenin dizilerinde ortaklaşan motifler olarak duygusal unsurları gösterir (s. 78-80). İngiliz yapımlarının aksine Kore dizileri, Türk televizyon kültüründeki melodramatik duygusallığa benzer özellikler taşımaktadır.

Melodramatik üslup bakımından sözü edilen benzerliklerine rağmen iki dizi arasında, melodramatik üslubun yaygınlığı ve tonu bakımından bazı farklılıklar söz konusudur. Bunlar, adalet anlayışının farklılaşmasının politik içerimlerini çok modlu olarak gözleyebildiğimiz karşılaştırmalı sahnelerde görülmesi de dizi boyunca eklenen ve genişletilen birçok motif ve ilişki ağları boyunca gözlenebilmektedir. Üstelik iki dizi arasında birebir karşılaştırmaya imkân veren sahnelerde söz konusu olmadığı için çok modlu karşılaştırmaya uygun olmayan ancak melodramatik biçemi güçlendiren bu

⁷ “Kültürel yakınlık”, Joseph D. Straubhaar’ın (1991), izleyicilerin kendi kültürleriyle benzerlikler taşıyan kültürel bağlamlarda üretilmiş medya içeriklerini tercih ettikleri yönündeki yaklaşımını ifade eder.

unsurlar, adalet arayışının formel adalet düzeninden toplumsal ilişki ve bağların alanına kaymasıyla ilişkilendirilerek okunmaya da uygundur. Orijinal dizideki benzeyen ancak biraz daha güçlendirilen melodramatik duygusallığın tespit edilebildiği sınır noktaları, başkarakter savcının ve mücadele hâlinde olduğu suçlunun çevresindeki karakterler ve kurdukları ilişki ağlarında ortaya çıkmaktadır.

Bu motiflerden söz etmeye, daha sonra adalet anlayış ve arayış sürecindeki görelî bakış açıları bakımından iki dizi arasındaki farklılığın yorumlanması amacıyla birebir karşılaştırma konusu yapılacak olan bir sahneye yerli yeniden yapımda eklenen ve dizi boyunca orijinalinden farklı olarak kurgulanan adalet mücadelesine temel oluşturan bir unsurla başlamak yerinde olacaktır. Orijinal dizide Cha Min-ho, ikiz kardeşi Cha Sun-ho'yu öldürerek, onun yerine geçmektedir. Yeniden yapımda ise aynı şekilde Barış Yesari, ikiz kardeşi Savaş Yesari'yi öldürerek onun yerini almaktadır. Bu cinayet sahnesi, yeniden yapımda orijinalindeki sahneye benzer şekilde çekilmiştir. Ancak Barış, kardeşinin başına sert bir cisimle vurduktan sonra yerde can çekişen kardeşine çocukluklarından hatırladığı bir anıyı anlatır. Bu, orijinal dizide olmayan bir motiftir. Çok modlu değerlendirme sırasında daha detaylı söz edilecek olan bu anı, çocukken Barış'ın, babaları yasaklamış olmasına rağmen Savaş istediği için bir ağaca tırmanarak elma koparması, daha sonra babasının Barış'ı dövmesi hikâyesidir. Barış, o günden sonra babasının kendisine hiçbir zaman güvenmediğini, hayatı boyunca hep Savaş'ın tarafını tuttuğunu söyler. Sahneye ustaca yapılan bu ekleme, yeniden yapımda dizi boyunca, orijinal diziden farklı olarak, sadece savcının değil aynı zamanda suçlunun da kendine göre adalet mücadelesi içinde olduğuna dair çerçeveye temel oluşturur. Ancak bu ekleme, aynı zamanda bu sahnedeki ve daha önemlisi dizi boyunca orijinaline kıyasla daha çok gündemde tutulan sorunlu ve haksızlıklarla dolu baba-oğul ilişkisinin yarattığı melodramatik duygusallığı orijinal dizideki kıyasla artıran bir unsur olarak işlemiştir. Sorunlu ebeveyn ilişkilerinin yarattığı tahribat ve buna bağlı

olarak gelişen melodramatik duygusallık motifleri, incelenen iki İngiliz dizisinin yeniden yapımlarında da orijinallerine kıyasla güçlü şekilde kurulan unsurlardı. Bu noktada yine, Brooks'un melodramatik anlatıların özelliği olarak ortaya koyduğu bir unsura değinmekte yarar vardır. Melodramatik anlatıda kötü karakterin mutlaka bir gerekçesi olur ancak bu, kötülüğüne kıyasla orantısız bir gerekçe olmalıdır (Brooks, 2023, s. 91). Her iki dizide de kötü karakterin yaptıklarına gerekçesi ailesi tarafından dışlanmış olmaktır ve bu, elindeki tüm güçleri kullanarak yaptığı büyük kötülüklerin karşısında orantısız bir gerekçedir. Ancak orijinal dizide olmayan, Barış'ın küçüklüğünde kardeşinin isteği üzerine elma ağacına çıkması ve bu nedenle babasından dayak yemesi, hatta o günden sonra babasının ona bir daha hiç güvenmemiş olması, Barış'ın maruz kaldığı adaletsizlik karşısında kendince adalet arayışına temel oluşturan bu sahnede, orijinal diziye kıyasla çok daha orantısız ve çocukça bir gerekçedir.

Sözü edilen cinayet sahnesinde temeli atılan ve daha sonra bütün dizi boyunca adalet arayışını orijinal dizidekinden farklı bir yere yönlendiren bu melodramatik unsurun haricinde, orijinal dizide de var olan ancak yeniden yapımda farklı şekilde işlenen bazı karakter ve ilişkiler üzerinden yine hem melodramatik duygusallık güçlendirilmekte hem de adalet anlayışı farklı şekilde kurulmaktadır. Bu konuda dikkat çekici olan unsurlardan biri, suçlu Barış karakterinin en yakınında bulunan ve yasa dışı işlerini hâlleden yardımcı çalışanı ve aralarındaki ilişkidir. Orijinal dizide kötü karakter Min-ho'nun yanında çalışan, kimi zaman onun için cinayetler işleyen, kimi zaman ise onun işlediği cinayetlerin delillerini ortadan kaldıran bu suçlu karakter, Kim Seok adlı bir erkektir. Yeniden yapım dizide ise Barış'ın yanında benzer işler yapan kişi, Sasha (Hayal Köseoğlu) adlı kadındır. Bu karakter değişimiyle diziye yeni bir motif eklenirken, bu motif ise hem melodramatik bir ilişki unsuru meydana getirir, hem de suçlu tarafın da kendince bir adalet arayışı içinde olmasına dair anlatıyı güçlendiren bir unsur olarak işler. Ayrıca orijinal dizinin son bölümünde bu karakter, adaletin hukuk içi

süreçlerle sağlandığı duruşma sahnesinde patronu Min-ho aleyhine tanıklık da ederek, her şeye rağmen formel adalet sisteminin galibiyetine katkıda bulunur. Yeniden yapım dizide, suçlu Barış ile her zaman duygusal yakınlık içinde bulunan bir karakter olarak orijinal dizideki Kim Seok'un yerine eklenen Sasha, Barış'ın, sevdiği kadın ailesi tarafından ikiz kardeşiyle evlendirildiği süreçte hayatını kurtardığı bir kadındır. Aslında karşılaştıkları günde her ikisi de intihar etmeyi düşünmektedir, ancak Barış Sasha'yı başındaki belalardan kurtarır, kendisi de ona tutunarak yaşamını sürdürür. Sonrasında ise birlikte, çoğunlukla duygusal bir iş birliği ve güven ilişkisi içinde çeşitli suçlar işlerler. Sasha karakteri, Barış ile arasındaki duygusal bağ ile dizinin melodramatik duygusallığını artıran bir ilişki oluşturmaktadır. Buna ek olarak, Barış gibi kendisi de yaşamın getirdiği birçok adaletsizliğe maruz kalmış bir karakter olarak, suç işleyerek kendi adaletini sağlamaya çalışmaktadır. Bu yönüyle, suçlu tarafın kendi adalet anlayışını temsil eden bir motife de katkıda bulunmaktadır.

Yeniden yapım dizide, suçlu karakter Barış tarafında melodramatik duygusallık motifi oluşturan bir diğer örüntü, öldürerek yerine geçtiği ikiz kardeşinin karısı olan Büge Yesari (Melike İpek Yalova) ile aralarındaki duygusal bağ üzerinden şekillenir. Orijinal dizide de aynı şekilde, Cha Min-ho ikiz kardeşini öldürerek onun yerine geçer ve kardeşinin karısı Na Yeon-hee (Uhm Hyun-kyung) da artık onun kocası olarak görüldüğü oyuna eşlik eder. Her iki dizide de suçlu kardeş gençliğinde bu kişiyle duygusal ilişki yaşamıştır. Daha sonra aileleri bu genç kadının diğer oğullarıyla evlenmesini uygun gördüğü için, ailenin iyi oğlunu onunla evlendirmiştir. Ancak orijinal dizide Cha Sun-ho'nun, yeniden yapımda ise Savaş'ın oğlu olarak büyütülmüş olan çocuk, aslında bu kadının evlilikten kısa süre önce orijinal dizide Cha Min-ho, yeniden yapımda ise Barış'la olan ilişkisinden dünyaya gelmiştir. Aslında kötü karakter, ikiz kardeşini öldürüp onun yerine geçerek, sevdiği kadının kardeşiyle evlendirilmesinden önce onunla yaşadığı aşk sonucu dünyaya gelen öz oğluna da sahip

olmuştur. Orijinal diziyle yeniden yapımı arasında, bu ilişki bağlamında farklı bir motif söz konusudur. Orijinal dizide de evliliğinden önce kötü kardeşle duygusal ilişki yaşamış olan kadın, kötü kardeş kocasını öldürdükten sonra çocuğunun iyiliği için oyuna uyum sağlamıştır. Min-ho ile geçmişte yaşadığı ilişkiye duyduğu özlem de yer yer belli olur. Ancak yine de onun suçları karşısında içi rahat değildir, nitekim dizinin son bölümünde Min-ho'nun ceza almasını sağlayan mahkeme kararında en büyük etken, onun tanıklığı olmuştur. Yeniden yapım dizide ise Büge Yesari, kocası Savaş'ın yerine geçen Barış'a karşı olan sevgisini hiç kaybetmemiş görünmektedir. Nitekim, zaman zaman savcının kızına zarar gelmemesi için onunla iş birliği yapsa da Barış ile aralarındaki gerilimli aşk ilişkisi sonuna kadar sürmüştür. Bu ilişki, Büge'nin Sasha'ya karşı kıskançlık krizleriyle de melodramatik bir duygusallık içinde sürer. Ayrıca yeniden yapım dizide, sıklıkla Barış ile Büge arasında geçmişte yaşanan aşk ilişkisine dair geriye dönüş sahneleri verilir. Bu sahneler de ikili arasındaki duygusallığı melodramatik zemine çekmekte bir etkidir.

Mahkum'da, savcı Fırat Bulut'un etrafında da öncelikle melodramatik duygusallığı orijinaline kıyasla güçlendiren, aynı zamanda adalet arayışına dair örüntüleri hukuki çerçeveden sosyal ilişkiler düzeyine doğru kaydıran ilişki ağları vardır. Bu ilişki ağlarından biri savcının avukatlığını üstlenen Cemre Uysal (Seray Kaya) ile arasında zaman zaman görülen duygusal yakınlaşmaya, diğeri ise savcının haksız yere cezaevinde yattığı süreçte aynı koşuğa kaldığı mahkûm arkadaşlarıyla arasındaki yakınlığa dayanır. Orijinal dizide de avukat, biraz da geçmişte kendi babası haksızlığa uğrayarak cezaevinde yatmış olduğu için, suçsuz olduğuna inandığı savcıya hukuki desteğin yanı sıra duygusal destek de sağlar. Ancak yeniden yapımda, Cemre ile savcı Fırat arasındaki ilişki çeşitli sahnelerde oyunculuk, müzik ve diyalog marifetiyle duygusallaştırılır. İkili, avukat Cemre karakteri öldürülene kadar sevgili ilişkisi yaşamamış olsalar da aralarındaki ilişki her zaman derin bir fedakârlık ve duygusallık

temelinde işlenmiş, bu da diziye melodramatik duygusallık tonu kazandırmıştır. Benzer şekilde, her iki dizide de savcı, cezaevi arkadaşlarıyla yakın bağ kurmuş, hatta kendisi aklandıktan sonra onların içinden masum olmasına rağmen ceza almış olanların kurtulmasına da yardımcı olmuştur. Ancak yeniden yapımda, aralarındaki bağ çok daha derin bir yakınlık olarak duygusal bir temelde işlenmiştir. Kore dizisi ile Türk yeniden yapımı arasında melodramatik anlatı kipi bakımından yukarıda sözü edilen benzerlikler olmasına karşın, yeniden yapımda melodramatik unsurların arttığı ve güçlendiği söylenebilir. Engin Sarı'nın *Dr. Romantic* adlı Güney Kore dizisi ve *Kasaba Doktoru* adlı Türk yeniden yapımını karşılaştırdığı çalışması, bu diziler arasında da aynı doğrultuda bir benzeşme ve farklılaşma olduğunu göstermektedir (2024).

Yalancı ve *Son Nefesime Kadar* adlı dizileri İngiliz yapımı orijinallerinin cesur gerçekçi üslubundan melodramatik kipe doğru kaydıran, *Mahkum* adlı dizide ise Kore yapımı orijinalinde var olan melodramatik unsurları çok daha fazla güçlendiren tüm bu unsurlar, melodramatik kipin yukarıda sözü edilen temel tarihsel özellikleriyle uyumludur. Yukarıda sözü edildiği gibi Brooks, oyunculuk, jest-mimikler, müzik ve veciz söz kullanımı gibi birçok unsurdaki abartı ve aşırılığın, melodramatik kipin temel özelliği olduğunu ortaya koymuştur. Dizilerle ilgili bu bölümde yapılan tüm değerlendirmeler, bu yeniden yapımlarda, Brooks'un “aşırı ifade, aşırı vurgulama, aşırı retorik” şeklinde özetlediği melodramatik unsurların bariz bir türsel kaymaya yol açtığını göstermektedir (Brooks, 2023, s. 97).

3.1.4. Duygu Yapısı Olarak Melodramatik Duygusallık

Yukarıda belirtildiği gibi, melodramatik duygusallık Türk medya kültürü içinde, Yeşilçam sinemasından beri hâkim bir anlatı özelliği olarak sürdürülmektedir. İncelenen dizilerde, orijinallerinden farklı olarak geliştirilen melodramatik unsurlar, medya kültürümüzün bu özelliğiyle uyumlu görünmektedir. Türkiye’de medya kültürü içinde

hâkim olduğu görülen melodramatik duygusallık unsurları, Raymond Williams'ın “duygu yapıları” (*structures of feeling*) kavramıyla anlaşılabilir. Williams, toplumların kültürel yaşam unsurlarının genellikle geçmişte kalmış, olup bitmiş ve tamamlanmış olgular olarak görüldüğüne dikkat çeker. Oysa toplum yaşamında aktif olarak yaşanan, oluşum hâlinde bulunan kültürel süreçler vardır. Williams, mevcut ve hareketli olanın genellikle açık ve tamamlanmış görünenin aksine kişisel olarak görülerek önemsenmediğini veya bilinen sabit biçimlere indirgenme eğilimiyle değerlendirildiğini, bunun ise bir hata olduğunu düşünür. Yazar, toplumsal yaşamdaki bu tür yaşayan süreçleri, duygu yapıları kavramı temelinde değerlendirmeyi önerir. Duygu yapılarını, bilinen kavramlarla değerlendirilen ideolojik ve sosyolojik süreçlerin duygusal unsurlarla örülü şekilde işleyen, yaşayan, canlı yapısını ifade etmek için kullanmayı öneren yazar, bunların belirli bir yapısalığa sahip olan ancak toplum yaşamında “çözültü” hâlinde bulunan, duygularla örülü işleyen sosyal deneyimler bütünü olarak görülebileceğini söyler (Williams, 1977, s. 128-135). Abartılı bir anlatım kipi olarak melodramatik duygusallık, Türk medya kültürü içinde bir tür duygu yapısı hâline gelmiş gibi görünmektedir. Elbette bu duygu yapısı, Williams'ın tarif ettiğine uygun şekilde, toplum yaşamının tüm kültürel işleyişi boyunca, bu işleyiş içinde yürürlükte olan pratik sorun alanlarını kuşatan bir duygu halesi gibi işliyor olmalıdır. Akbulut'un, melodramatik örüntüyü toplumun modernleşme sürecine sorunlu bir şekilde uyumlaşmasıyla ilişkilendirdiği yukarıda belirtilmişti. Buna göre Yeşilçam sinemasında melodramatik duygusallık bir yandan modernleşmenin nasıl olması gerektiğine, bir yandan da hangi geleneksel değerleri koruyarak gerçekleştirilmesi gerektiğine dair anlatıların hâkim kipi olarak işlemiştir. Modernleşme sürecinde bastırılan ve kaybedilme tehlikesiyle karşı karşıya olunduğu düşünülen bazı değerlerin,

melodramatik duygusallık çerçevesinde geri döndüğü düşünülmektedir (Akbulut, 2012, s. 32-36).⁸

Bu çerçevede, Türkiye’de televizyon dizilerinde de hâkim bir üslup özelliği olarak güçlü şekilde sürdürülen melodramatik duygusallık, genel olarak modernleşme sürecinin iç çelişkileri karşısında gelişen bir duygu yapısı olarak medya kültürü içinde yaşamaktadır. Medya kültürümüzde hâkim bir duygu yapısı hâlinde işleyen melodramatik-abartılı duygusallık, incelenen yeniden yapım dizilerde yukarıda değerlendirilen aile temelli bağ ve sorunların duygusal şekilde gündeme getirilmesi, mücadele hâlindeki tarafların ilişki ve iletişimi sırasında duygusallığın abartılması, kadın karakterlerin duygularının abartılı sunumu ve başkarakterlerin sosyal ilişkilerinin yine yüksek bir duygusallıkla örülmesi yoluyla yeniden üretilmektedir. Melodramatik

⁸ Modernleşme sürecinde bastırılanın geri dönüşü konusu, gerek genel olarak kültürel yaşamımız, gerekse medya kültürümüz bakımından değerlendirmelere konu olmuştur. Nurdan Gürbilek, esas olarak 1980’li yılların kültürel ortamının hem “baskılarla” hem de “özgürlüklerle” örülü iklimini değerlendirdiği *Vitrinde Yaşamak* başlıklı kitabında, Türkiye’de kültürel hayatın birçok boyutuyla modernleşme kaygılarıyla bastırıldığına, ancak 1980’li yıllarda neoliberalleşmeyle birlikte tahakküm biçim değiştirdiğinde bastırılanın -her ne kadar özünü yitirmiş de olsa- su yüzüne çıktığını belirtir. Söz konusu çalışmasında yer yer, 1970’li ve 80’li yılların farklılaşan kültürel iklimleri içinde arabeskin ve toplumun arabeskle kurduğu ilişkinin dönüşümüne de değinen yazar, her hâlükârda arabeskin de Türkiye’de modernleşme süreçlerinde merkezin çevreyle kurduğu bastırma ilişkisiyle ilgisi olan duygulanımsal bir olgu olduğunu ortaya koymuş olur (Gürbilek, 2001). Modernleşme sürecimiz boyunca kent yaşamı içinde ortaya çıkan özgün bir olgu olarak arabeski doğrudan inceleyen ise Meral Özbek olmuştur. *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski* başlıklı kitabında Özbek, daha öncesinde iddia edildiği gibi arabeskin kente gelen taşranın uyumsuzluğu sonucunda ortaya çıktığına itiraz ederek, bunun modernleşme sürecinde kent yaşamının kendine has yapısı içinde, modernleşmeye uyumlaşma ve itirazları içeren çok yönlü bir olgu olduğunu ortaya koyar. Buna göre arabesk, geniş halk kesimlerinin kent yaşamına ve modernleşmeci dayatmalara bir yandan uyumlaşmasını, bir yandan da itiraz ve isyanını içeren, duygulanımsal yönü çok ağır basan bir müzik etrafında oluşan, duygu düzeyi yüksek bir kültürel örüntü olarak ortaya konur (Özbek, 1991). Özbek’in yaklaşımı da toplumun modernleşme sürecine sorunlu uyumlaşmasının duygu düzeyi yüksek tepkilerle mümkün olduğunu gösterir, bu da bir nevi bastırılanın yanıtı olarak görülebilir. Bu yönüyle arabeskin, medya kültüründe güçlü bir duygu yapısı hâline gelen melodramatik duygusallığa benzer şekilde, toplum kültüründe bir duygu yapısı olarak yerleştiği düşünülebilir.

Medya kültürü içinde bastırılanın geri dönüşü meselesine, Sevilay Çelenk de 1990’lı yıllardan itibaren gelişen özel yayıncılık bağlamında değinmiştir. Çelenk, *Televizyon, Temsil, Kültür* başlıklı kitabında, Türkiye’de Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren toplumun modernleşme süreçlerine verdiği karşılıklar ile özel televizyon kanallarının yayına başladıkları ilk yıllarda TRT yayıncılığına verdiği karşılıklar arasında koşutluk olduğunu belirtir (2005, s. 153-155). Toplumun modernleşme sürecinde bastırılanları yeniden gündeme getirmesi ile özel televizyon kanallarının yayın içeriklerinin resmî yayıncı TRT’nin modernleşme projesine uyumlu yayın politikasına karşıt unsurları gündeme getirmesi arasındaki koşutluğa yapılan bu vurgu, melodramatik duygusallığa dair bir tespit içermez. Yine de 1990’lı yıllardan itibaren televizyonun içerik yapılaşmasının toplumun modernleşme süreciyle sorunlu uyumlaşması temelinde gerçekleştiğini belirtmesi bakımından, burada söz edilen tespite genel bir çerçeve sağlamaktadır.

kip, yeniden yapım dizilerde hem adalet mücadele ve arayışlarının politik ve kültürel boyutlarıyla işlenmesine temel oluşturmakta, hem de bu mücadele ve arayışların içine bir duygusallık hâlesi olarak sızmaktadır.

Yukarıda değerlendirilen tüm melodramatik duygusallık unsurları, modernleşme sürecine toplumun sorunlu bir uyumlaşması temelinde geliştiği kabul edilen melodramatik imgelemin bu çalışmada incelenen yeniden yapım dizilerin anlatılarına temel oluşturan bir zemin olarak yine kullanıldığını gösterir. Medya kültürümüzde bir duygu yapısı hâline gelmiş olan ve yeniden yapım dizilerde ilerleyen bölümlerde incelenecek olan politik ve kültürel dönüşüm unsurlarına temel oluşturduğu düşünülen melodramatik imgelemin oluşumuna, yine söz konusu politik ve kültürel meselelerin medya kültürü dışında toplumumuzdaki tarihselliği bakımından bir yorum getirmek de mümkündür. Bu konuda Sara Ahmed'in duygu sosyolojisi yaklaşımı yardımcı olabilir. Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion* (2004) başlıklı kitabında, duyguların içsel ve bireysel olarak görüldüğü yaklaşımlara ve yapısal olarak dayatılan süreçlerin sonucunda içselleştirilen unsurlar olarak görüldüğü yaklaşımlara eleştiri getirerek, duyguları kültürel süreçler üzerinden politik nitelikleri bakımından değerlendirir. Ahmed'in çalışmasının temel yaklaşımı, duyguların duyumlarla algılanan dışsal nesnelerin bizde oluşturduğu hisler veya tamamen bizim içimizde bulunan ve dışsal nesnelere karşı kendi geliştirdiğimiz hisler olmadığı yönündedir. Bir başka deyişle duygular, nesnelerin veya öznelerin içinde ikamet eden varlıklar değildir. Yazarın bunların yerine benimsediği yaklaşıma göre, duygular bizim nesnelere yönelimimiz ve onlarla olan temasımız boyunca ortaya çıkar. Diğer bir ifadeyle duygular, öznelerin nesnelerle temas ve ilişkileri sürecinde üretilirler. Bizim kendileriyle temasımız boyunca duyguların ortaya çıktığı nesneler, illaki somut nesneler olmak zorunda değildir, söz gelimi çeşitli hatıralar da bu nesnelerden sayılabilir. Duygular, toplumsal yaşam içinde öznelerin çeşitli nesnelerle kurdukları ilişki boyunca üretildiğine göre, bunlar bireysel-psikolojik değil,

sosyal ve antropolojik olgular olarak düşünölmelidir. Ahmed, buradan yola çıkarak, duyguların toplum yaşamında gördüğü politik işlevler üzerine düşünür. Çeşitli toplum veya topluluklarda, duygu nesnesi olarak konumlandırılan ötekilerle temas sonucunda onlarla ilgili çeşitli duyguların üretildiğini, bu duyguların duygu nesnesi olarak konumlandırılan ötekiler üzerine yapıştırılarak politik güç ilişkilerinin kurulduğunu ortaya koyar. Yazar çalışması boyunca, özellikle Batı merkezli toplumlarda, farklı insanlarla kurulan çeşitli temaslar boyunca acı, merhamet, korku, iğrenme, utanç, sevgi gibi duyguların üretildiğini, bu duyguların temas hâlinde olunan insanlar üzerine yapıştığını ve sanki o insanlar bu duyguların sebebiymiş gibi onlara karşı tahakküm mekanizmalarının geliştirildiğini ortaya koyar (Ahmed, 2015).⁹

Bundan sonraki bölümlerde değeriendirileceğı gibi, Türk yeniden yapımlarındaki melodramatik duygusallık, bu dizilerde orijinallerine kıyasla farklılaşan politik ve kültürel unsurların tamamının işleyişine bir temel oluşturmakta, aynı zamanda tüm bu unsurların içine sızmaktadır. Yukarıda kişilerin aile ve sosyal bağları ile mücadele hâlinde oldukları taraflarla ilişkileri boyunca serimlendiğı söylenen yüksek duygusal ton, bu sefer sonraki bölümlerde kendilerine bir temel oluşturduğı söylenen politik ve kültürel meselelerin medya kültürünü de aşan tarihsel varlığı üzerinden değeriendirilmektedir. Böylece aslında, bu duygu yapısının tarihsel üretimi konusunda, tersinden bir değeriendirme yapılmaktadır. Sonraki bölümlerde detaylıca değeriendirildiğı gibi, incelenen dizilerde adaletin polisiye ve adli süreçlerden daha çok sivil toplumsal ilişkiler alanındaki bir arayışa konu edilmesi yargıya olan güvensizliğin ve toplumda hâkim olan cezasızlık algısının medya kültürüne bir yansıması olsa gerektir. Kadınların maruz kaldıkları ataerkil kısıtlamalar ile bu bağlamda adalet

⁹ Ahmed'in yaklaşımı ve çalışması aslında, toplumsal etkileşim süreçlerinde duyguların ne şekilde üretildiğini ve bu duyguların politik güç ilişkilerinin kurulmasındaki rolünü çözümlemesi bakımından, farklılıklar arasındaki sınırların nasıl inşa edildiğini ortaya koymaktadır. Bu bir bakıma, bu çalışmanın da konusu olan kültürler arası çelişki ve farklılıkların açığa çıktığı sınırları düşünmektir. Ahmed'in yaptığı, kültürel süreçler içinde işleyen toplumsal çelişki ve güç ilişkilerinin, bu süreçler boyunca yürürlükte olan duyguları merkeze alan bir analizi, değeriendirmesi ve eleştirisidir.

arayışının farklılaşması ve adaletsizliğe isyanın artması da toplumda geçmişten beri var olan patriyarkal yaklaşımların hâkimiyetinin medya kültüründeki yansımasıdır. Dizilerdeki karakterlerin, orijinal dizilerde olmadığı şekilde sivil toplumsal yargılamalara maruz kalmaları da yine toplumun geçmişten beri var olan yaygın kontrol mekanizmalarının medya kültürüne yansımalarıdır. Bunlar, yine ilerleyen bölümlerde değinildiği gibi, toplumun büyük geleneği ile küçük geleneği; merkezi ile çevresi arasındaki geçmişten gelen sorunlu ilişkilerin devamıdır. Bu konu melodramatik duygusallık bakımından, Ahmed'in yaklaşımıyla değerlendirilecek olursa, toplumda geçmişten beri var olan ve modernleşme sürecinin hukuku gayrişahsi temeller üzerinde kurmaya yönelik hukuki yapısına rağmen güç ilişkileri temelinde şekillenen hukuki görelilik, toplumsal öznelerin ilişki kurduğu bir soyut nesne olarak görülebilir. Bunun toplumda yarattığı güvensizlik ve adaletsizlik duygusu, toplumda adalet arayışı konusunda bir duygusallık yaratmış olsa gerektir. Benzer şekilde, toplumsal öznelerin toplumda modernleşme sürecinde yaşamaya devam eden “yaygın kontrol mekanizmaları” karşısındaki çaresizlik de abartılı bir duygusallık yaratmış olabilir. Kadınların durumuyla ilgili ilerleyen bölümlerde değerlendirilen tüm patriyarkal kodlar da benzer şekilde tarihsel özne olarak kadının geçmişten günümüze kadar patriyarka ile kurduğu ilişki boyunca belirli ölçüde duygulanımsal tezahürlerle sonuçlanmıştır. Toplumsal kültürün geçmişten beri var olan ve modernleşme sürecinde hâlâ yaşamaya devam eden çeşitli çelişki alanlarında gelişen duygulanımsal durumların, dizi metinlerine, medya kültürünün kendi tarihselliği içinde gelişen özgün bir anlatı kipi olan melodramatik duygusallık biçiminde yansıdığı düşünülebilir. Ancak buradaki iddiam, toplumsal yaşamda tarihsel olarak ortaya çıkan duygulanımın medya kültürü içinde aynı biçimde uygulandığı yönünde değildir. Aksine, toplumda geçmişten beri var olan çeşitli güç ilişkileri ve çelişkiler, toplumsal öznelerin bu ilişki ve çelişki alanlarıyla kurdukları temaslar boyunca genel bir duygulanımın yaratılmasıyla sonuçlanmıştır.

Medya kültürünün kendi özgün işleyişi içinde ise bu sefer, farklı türden medya metinleri arasında yaygın olarak dolaşımda olan melodramatik kip, sözü edilen güç ilişkileri ve çelişkilerin gösterilerek yeniden üretildiği anlatıya bir zemin sağlamaktadır.

Bir sonraki bölümde, yeniden yapım dizilerde politik bir eksen farklılaşması olarak adalet arayışının sivil toplumsal ilişkiler alanına kaydırıldığı durumlar değerlendirilmektedir. Yukarıda yer yer belirtildiği gibi, melodramatik duygusal biçimin güçlenmesini sağlayan motifler, aynı zamanda adalet anlayışının ve arayışının hukuk düzeninden sivil toplumsal ilişkiler alanına doğru kaydırıldığını da gösteren duygusal ilişkiler alanında işlemektedir. Bu nedenle, bu çalışmada kültürel yeniden haritalandırmayı incelemenin ikinci çerçevesi olan politik dönüşümlerin melodramatik dönüşümden tamamen ayrı bir düzeyde işlemediği, aksine iki eksenin birbiriyle temas hâlinde olduğu ve politik dönüşümün türsel kaymayı kapsadığı söylenebilir.

3.2. Politik Kayma: Eksen Farklılaşmaları

Orijinal diziler ile yeniden yapımları arasındaki farklılaşmanın önemli bir boyutunu, farklı eksenlerdeki politik dönüşüm oluşturmaktadır. Bu eksenlerden biri polisiye süreçlerin ve adalet arayışının resmî-kurumsal işleyişiyle ilgilidir. Orijinal dizilerde tüm süreç daha resmî prosedürler çerçevesinde bir polisiye üzerine kuruluyken, yeniden yapımlarda süreç daha fazla gayriresmî toplumsal ağlar üzerinden yargılama ve adalet arayışı üzerine kurulmuştur. İngiliz dizileri ve yeniden yapımları arasında yine bu eksenle de ilgili olarak işleyen bir diğer politik farklılık eksen, kadının konumuyla ilgilidir. Yeniden yapım dizilerde kadın, orijinallerine kıyasla toplum tarafından daha fazla yargılanmakta, daha yalnız kalmakta ve daha fazla kişisel adalet arayışına girmektedir. Buna bağlı olarak da adalet arayışında çevresindeki erkek karakterler tarafından daha fazla desteklenmektedir. Elbette bu farklılıkların da türsel

dönüşüme işaret eden yönleri vardır. Ancak bunları melodramatik kaymadan daha çok, bu kaymayı da içeren politik dönüşümün işaretleri olarak yorumlamak uygundur.

3.2.1. Toplum, Suç ve Adalet

Yalancı adlı dizide, orijinal formatın anlatısına ekleme olarak yer alan önemli bir motif, tecavüz davası ile ilgili süreçler hakkında toplumsal çevrenin düşünceleri ve baskılarıdır. Bunun görünür olduğu bir sahne, *Yalancı*'nın 2. bölümünde yer alan, Deniz'in edebiyat öğretmeni olarak görev yaptığı okuldaki okul gazetesi toplantısıdır. Toplantıda okul müdürü, her yıl olduğu gibi edebiyat öğretmeniyle birlikte 10 öğrencinin okul gazetesi için çalışacağını söyler. Ardından edebiyat öğretmeni Deniz'in de bulunduğu salonda çocuklara ahlaki bir öğüt verir: “Arkadaşlar, yaptığınız her olumlu ya da olumsuz şeyin bu hayatta bir karşılığı vardır. O yüzden sizleri uyarmama gerek yok sanırım. Öyle yalan, asparagas, dedikodu, iftira gibi yüz kızartıcı suçlar barındıracak hiçbir paylaşıma izin verilmeyecektir” diyen okul müdürü, “iftira gibi” kelimelerini söylerken Deniz Hoca'ya dönerek imalı bir şekilde yüzüne bakar. Devamında Deniz okul bahçesinde morali bozuk şekilde yürürken, çevresindeki öğrenciler Mehmet Emir'e yönelik tecavüz iddiaları hakkında konuşmaktadır. Aynı çekimlerle iç içe kurgulanmış şekilde, Mehmet Emir de hastane koridorlarında görülmektedir. Bu çekimlerde, “tecavüzün görüntüleri için tıkla... nereye tıklayacağız?”, “koskoca doktor, hiç bekler misin?”, “bir de utanmadan ifşa etmişler” gibi birçok cümle duyulmaktadır. Her iki karakter de çevrelerinden birçok bakışa, fısıltı hâlinde konuşmalara, kendilerine hak veren veya yargılayan cümlelere maruz kalmaktadır. Her iki karakterin de yürüyüşüne eşlik eden ve yüzlerini gösteren kamera görüntüsünün altında devam eden gerilimli müzik de toplum baskısını hissettirir. Tecavüz davasının henüz sonuçlanmadığı bu aşamada, okul müdürünün iması ve

çevredekilerin yargılayan konuşmaları, yeniden yapım dizide adaletin kurumsal yargıdan çok toplum yargılarının konusu olmaya başladığını hissettirir.

Yalancı'nın 5. bölümünde yer alan bir ekleme sahne daha, kadının toplumsal olarak yargılanmasına örnek olarak verilebilir. Bu sahne, 5. bölümde Deniz'in okula gittiği ve iş arkadaşlarının onunla konuşmak istemediği sahnedir. Bu bölümde artık, Deniz'in Mehmet Emir'e yönelik tecavüz suçlaması kanıt yetersizliğinden dolayı geçersiz kalmış, Deniz iftiracı konumuna düşmüştür. Öğretmenler odasına giren Deniz, "günaydın hepinize" der. Kimse ona cevap vermez. İş arkadaşlarına tek tek hitap ederek neden kendisine "günaydın" demediklerini sorar. Öğretmenler, onunla selamlaşmak istemediklerini, Mehmet Emir'e iftira attığı için ona kızgın olduklarını söylerler. Deniz onlara, gözleri dolarak duygusal bir konuşma yapar, tecavüze uğradığını ve hiçbirinin onun böyle bir konuda iftira ile kendi hayatını rezil etmeyeceğini düşünmediklerini söyler.

Buna benzer bir durumu gösteren diğer ekleme sahne, *Yalancı*'nın 6. bölümünde karşımıza çıkar. Deniz arabasıyla benzin istasyonuna gider. Arabadan indiğinde, önce yakıt dolduran görevlilerin kendisi hakkında konuştuklarını duyar. Ardından market kısmında alışveriş yapan bir çift Deniz hakkında konuşmaktadır. Erkek olan "sağlam ayakkabı değil, belli" der. Deniz konuşulanları duyar, ardından giderek bu çiftle tartışır. Orijinal dizide temelde polis soruşturmasının ve ardından yargının konusu olarak gösterilen, polis soruşturması sonucunda dava açılmasını gerektirecek delillerin bulunamamasından dolayı kapatılan mesele, yeniden yapım dizide polisiye süreçler ve yargı bakımından benzer şekilde işlemekle birlikte, toplum yargıları bakımından daha zorlu ve çoğunlukla kadının hatalı olarak görüldüğü bir hâle bürünmüştür. Bu sahnelerde belirginleşen toplumsal baskı ve yargılamalar, orijinal dizide olmayan unsurlardır. Orijinal dizide de yeniden yapımda da bir suç söz konusudur, bu suç resmî

polisiye süreçlerle yargı kurumuna taşınamamakta, suçlu cezasını alamamakta, adalet yerini bulamamaktadır. Bunun yerine orijinal dizide ikinci sezonda, yeniden yapımda ise son bölümde, tecavüz mağduru kadın kendi adaletini kendisi sağlamak durumunda kalmaktadır. Süreç genel hatlarıyla benzer olmasına rağmen, yeniden yapımda anlatı adaletin nispeten daha fazla toplumsal yargılarla tartışıldığı bir hâle evrilmiştir. Orijinal dizide de elbette kadının bir mağduriyeti söz konusudur, bu mesele toplumsal alana da taşınmış ve polisiye süreçlerin dışında toplumun gündemine de girmiştir. Ancak yeniden yapıma eklenen söz konusu motife benzer, belirgin bir gayriresmî toplumsal yargılama mekanizması işlememektedir.

Olanlara toplumsal müdahale düzeyinin artması, toplum gözünde tarafların karşıtlıklar içinde, iyi ve kötü olarak ayrılması, zıtlıkların belirgin olarak işlenmesi melodramatik bir kutuplaştırmadır. Bir medya kültüründen diğerine aktarılırken formatta meydana gelen bir kayma olarak bu melodramatik kutuplaştırma, aynı zamanda bir kültürden diğerine aktarılırken formatta meydana gelen politik bir eksen kaymasına işaret eder. Bu dönüşüm, Şerif Mardin'in Türk toplumunun “küçük geleneğinde” tarihsel olarak yaygın bir toplumsal kontrol mekanizmasının işlediğine dair tespitine uygun görünmektedir. Mardin, “Türkiye’de Muhalefet ve Kontrol” (1991)¹⁰ başlıklı makalesinde, “Küçük Gelenek”¹¹ alt başlığıyla, Türkiye’deki sivil toplumsal kontrol mekanizmalarına değinir. Yazar bu kapsamda, öncelikle “büyük gelenek” olarak yöneticilerin ve siyaset kurumunun toplumdaki farklı bakış açılarını bastırma eğilimleri yönünden Türk toplumunda “Gemeinschaft dünya görüşünü

¹⁰ Orijinali 1966 yılında, “Opposition and Control in Turkey” başlığıyla, “Government and Opposition” adlı bir dergide yayımlanmıştır.

¹¹ Büyük gelenek-küçük gelenek ayrımı, Mardin’in antropolog Robert Redfield’den alarak kullandığı bir kavramsal ayrımdır. Mardin, aynı derleme içinde yer alan “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma” makalesinde bunu açıklar. Kısaca büyük gelenek şehirlielerin veya elitlerin, küçük gelenek ise köylülerin veya halkın kültür ve davranış biçimlerini ifade eder.

kuvvetle hatırlatan bir unsur”¹² bulunduğunu belirtir (Mardin, 1991, s. 185). Daha sonra ise, “küçük gelenek” olarak köylüler ve toplumun sıradan yurttaşlarında da benzer bir cemaatvari “hoşgörü yokluğu” bulunduğuna dikkat çeker (Mardin 1991, s. 186). Mardin, Türk toplumunda gündelik yaşamda işleyen kontrol mekanizmalarını, köylerde yapılan bazı sosyolojik araştırmalara atıfla değerlendirir: Köylerde yaygın kontrolün işleyişi, köylülerin resmî görevlilerce değil, topluluk tarafından hizaya sokulmasıyla sürdürülmektedir. Hatta, topluluğun yaygın kontrol mekanizmasının her yeri saran “tedirgin edici havası” o kadar güçlüdür ki, köylerde toplumsal yaşamın düzenlenmesiyle ilgili resmî görevlilere hiçbir iş düşmemiştir. Yazar, bu konuda öz güvenle söz söylemesine yetecek çalışmalar yapılmamış olmasına rağmen, bu toplumsal kontrol mekanizmalarının Türk toplumunun genel özelliği olduğunu belirtir (Mardin, 1991, s. 187). Mardin, Türk toplumunda hukuki olarak her zaman sert yaptırımların bulunduğunu belirtir. Ancak bunların her zaman ihlal edilebildiğine, kurumsal olarak hiçbir zaman iyi uygulanamadığına dikkat çeker.¹³ Ancak gündelik hayatta toplumsal denetim mekanizmalarının her zaman için iyi çalıştığını söyler. Bu mekanizmalar, “imalar, nasihatler, hafif yollu sitemler, kişiyi canından bezdiren yalvarmalar” gibi sivil toplumsal yaşamdaki insan ilişkileri içinde yer alan unsurlardır (Mardin, 1991, s. 87-88). Yukarıda sözü edilen, kısmen tecavüzcü Mehmet Emir’in, ancak daha çok tecavüz mağduru kadın başkarakter Deniz’in maruz kaldığı toplumsal yargılama mekanizmaları,

¹² Gemeinschaft, "topluluk", "birlik" veya "cemaat" anlamına gelen Almanca kelimedir. Toplumun üyelerinin ortak değerler, gelenekler ve duygusal bağlarla birbirine sıkı sıkıya bağlı olduğu sosyal yapıları ifade eder. Bu ifade, sosyolojide Ferdinand Tönnies tarafından 1887 yılında *Community and Civil Society* başlıklı kitabında ortaya konulan “gemeinschaft” ve “gesellschaft” ikiliğinden alıntıdır. Tönnies gemeinschaft kavramını daha kişisel ve duygusal bağlar üzerinden sürdürülen topluluk ilişkilerini, gesellschaft kavramını ise daha kurumsal ve rasyonel bağlar üzerinden sürdürülen toplumsal ilişkileri ifade etmek için kullanır (Tönnies, 2001).

¹³ Yaygın kontrol mekanizmalarının üstünlüğü ve iyi yapılmış yasalara rağmen ihlalin yaygınlığı, yasal düzenlemeler karşısında kültürel ihlal mekanizmalarının güçlü çalıştığını gösterir. Mardin’in Türk toplumunun tarihsel bir özelliği olarak öne sürdüğü bu durum, 1. Bölüm’de söz edilen, Malinowski’nin araştırdığı topluluklarda tespit ettiği kurallar karşısında “yan çizme mekanizmalarına” benzer. Elbette burada maksat toplumun modernlik dışı topluluklar gibi olduğunu söylemek değildir. Ancak bu benzerlik, yine Malinowski’nin dikkat çektiği gibi, modernlik dışı topluluklarda işleyen kültürel mekanizmaların birçoğunun modern veya modernleşen toplumlarda da var olduğunu gösterir. Bu bir bakıma, felsefeyle temellenen modern toplumda, tüm hukuki ve bürokratik sınırlandırmalara rağmen kültürün kendini dayatmasıdır.

Mardin'in bu tespitleri ışığında anlamlıdır. İngiliz dizisinde formel adalet sisteminin içinde sürdürülen ancak oradan sonuç alınamayınca en sonunda mağdurun kendi adaletini sağlamasıyla sonuçlanan mücadele, Türk yeniden yapımında aynı sonuca varmadan önce gündelik hayatın, sivil toplumsal alanın yargıları önündeki ara uğraklarda sürdürülmektedir. Tüm bunlar, Türkiye'nin kendine has politik toplumsal kontrol mekanizmalarının kültürel yeniden haritalandırma unsuru olarak yeniden yapıma dâhil edildiğini gösterir.¹⁴

Happy Valley ve *Son Nefesime Kadar* arasındaki politik bir eksen farklılaşması, her iki dizinin de ikinci bölümünde başkarakter polisin müdahale ettiği bir trafik kazası vakası ile başlar. Söz konusu sahnede trafik kazasına karışmış olan bir adam, alkolmetre cihazını üflemei reddeder. Ardından dizinin başkarakteri kadın polis gelir, kazaya karışan bu adamın aracında uyuşturucu madde olabileceğinden şüphelendiği bir paket bulur. Orijinal dizide bu paketten gerçekten uyuşturucu madde çıkar. Bu maddenin aracında bulunduğu kişi ise belediye meclis üyesidir. Türk yeniden yapımında ise durum farklılaşır. Kazaya karışan kişi polis amiri Mihri'ye, bulduğu paketteki maddenin “anacığının ilacı” olduğunu söyler, daha sonra yapılan analizlerde de paketten gerçekten ilaç çıkar. Üstelik bu kişi, orijinal dizide olduğu gibi siyasetçi de değil, kasabada saygınlığı olan Vedat Kuloğlu (Ertan Saban) adında bir iş adamıdır. Orijinal dizide, Catherine'in kızının ölümüne de sebep olmuş olan suçlu karakter Tommy Lee Royce (James Norton) ve onun suçları etrafında, kasaba yaşamındaki yansımaları üzerinden, İngiltere'deki uyuşturucu ve örgütlü suçlarla ilgili sorunlar işlenmektedir. Türk yeniden yapımında ise, uyuşturucu sorununa Mihri'nin eski eşi gazeteci Ferzan (Emre Kınay) karakteri üzerinden değinilmekle birlikte, bu sorunun organize suç örgütleri üzerinden

¹⁴ Bu toplumsal kontrol mekanizmaları daha sonra, 2007 yılında Mardin'in Ruşen Çakır'a verdiği bir röportajda ortaya attığı “mahalle baskısı” kavramının da temelidir. Mahalle baskısı kavramı üzerine Mardin'in akademik bir çalışması yoktur. Röportajın yapıldığı tarih, Türkiye'de siyasi iktidar ile toplumsal muhalefet arasında yaşam tarzına müdahale ekseninde karşılıklı güvensizliklerin had safhada olduğu yıllara denk geldiği için olmalı ki, kavram tartışılmış, yaygınlaşmıştır.

işleyişine ve siyaset, emniyet ve benzeri kurumlarla ilişkisine dair bir sorgulamaya rastlanmaz. Yalnızca Ferzan, Mihri'ye duygusal olarak yakınlaşmaya çalışan Vedat Kuloğlu'nun suçlu olduğunu düşünür ve bunu Mihri'ye ispat etmek için çaba gösterir. Zaten dizi 5. bölüm sonunda yayından kaldırıldığı için, hazırlıksız görünen finalinde Vedat'ın Mihri'yi öldürdüğü görülmektedir. Ancak dizinin hazırlıksız finalinden önce Vedat'ın güçlü bir iş adamı olmasının dışında, suçlu olduğuna dair herhangi bir unsur görülmemiştir.

İngiliz yapımında, belediye meclis üyesinin arabasında yakalanan uyuşturucu madde hakkında, 3. bölümde Catherine ile amirlerinden biri arasında bir konuşma geçer. Amiri ona, aracında uyuşturucu yakaladığı belediye meclis üyesinin konseyde kendilerine çok yararı olduğunu söyler. Ayrıca, paketin küçük olduğunu, kişisel kullanım için olabileceğini düşünmesini söyler. Son olarak, bu meselenin üzerine gitmeyi düşünüyorsa sonuçlarını da düşünerek hareket etmesini tavsiye eder. Böyle bir sahne Türk yeniden yapımında hiç yoktur, çünkü zaten iş adamının arabasında bulunan paketten uyuşturucu madde değil, “anacığının ilacı” çıkmıştır.

Happy Valley'de daha en başından siyasetçinin arabasından uyuşturucu çıkmış olması, sonrasında dizi boyunca İngiltere'deki uyuşturucu sorunu ve bunun siyasi yönden sorgulanmasıyla ilişkili temayı başlatan unsur olmuştur. *Son Nefesime Kadar* adlı dizide ise en baştan siyasetçi karakter yerine iş adamının geçmiş olması, uyuşturucu olduğu düşünülen maddenin ise bu adamın “anacığının ilacı” çıkması, yeniden yapımda önemli bir motif değişikliğidir. Bir suçlu karakter, bu karakterin geçmişte polisin kızının intiharına sebep olmuş olması ve başka suçlardan hüküm giymesi süreçleri üzerine yürüyen hikâye, orijinal dizide ilk olarak sözü edilen bu siyasetçi karakter ve uyuşturucu meselesi üzerinden organize suçlar ve siyaset kurumu ilişkisine bağlanır. Dizi boyunca da suçlu Tommy Lee Royce ve polis Catherine Cawood karakterleri

üzerinden işleyen polisiye süreçlerin arkasında, temel bir anlatı olarak uyuşturucu başta olmak üzere örgütlü suçlar ve siyaset kurumu ilişkisi her zaman gündemdedir. Türk sürümünde ise bu motiftaki değişiklik sayesinde, bu ilişkilere hiçbir şekilde değinilmemiş olur. Bu yönüyle suçlarla mücadeleye ve adalet arayışına orijinal dizide daha geniş ve yapısal sorunlar ekseninde, formel polisiye süreçler içinden yaklaşıldığı söylenebilir. Yeniden yapım dizide ise suçların yapısal ve örgütlü süreçlerle ilişkisinin kurucu unsurunu oluşturan bu motif göz ardı edilmiş, daha kişisel bir mücadele öyküsü olarak sürüp giden süreç, nispeten kurumsallıktan uzak, daha toplumsal bir çerçeveye getirilmiştir. Orijinal dizide, her ne kadar yukarıda belirtildiği gibi polis Catherine amirlerinden biri tarafından siyasetçinin bulaştığı suçla uğraşırken sonuçlarını düşünmesi gerektiği konusunda uyarılsa da örgütlü suçların siyaset kurumuyla ilişkisi hep bir arka plan anlatısı olarak sürmektedir. Türk yeniden yapımında bu motifin tamamen kaldırılmasıyla, örgütlü suçların yapısal boyutları ve siyasetle ilişkileri geri çekilmiş ve sonuç olarak orijinal dizinin temel eleştirel nitelikleri yok sayılmıştır. Kurumsal sorunların geri çekilerek mücadelenin yalnızca kişisel-sivil alana çekilmesi, elbette yine türsel kaymanın analiz edildiği bölümde yapılan tespitlere benzer şekilde meseleyi duygusal temelde melodramatize etmektedir. Uyuşturucunun, “anacığın ilacına” dönüşmesi şeklindeki motif değişimi dahi yine kurumsal bir sorunun daha önce değinilen duygusal aile ilişkileri temeline getirilmesi anlamına gelir. Ancak bu durumun daha öte bir politik anlamı daha olsa gerektir. Türkiye’de üretilen yeniden yapımında örgütlü suçlarla siyaset kurumu ilişkisinin tamamen yok olması, formatın siyaset kurumu ve düzenleyici-denetleyici kuruluş karşısında ehlileştirilmesi yönünde yorumlanabilir.

Nitekim, Ayşe Yörükoğlu’nun *Turkish Television Serial Production Processes: Limitations on Creative Practices in the Digital Era* (2019) başlıklı yüksek lisans tezindeki bazı tespitler, televizyon dizilerinin üretim süreçlerinde -elbette doğrudan

doğruya bir müdahale olmaksızın- Radyo ve Televizyon Üst Kurulunun yaptırım ihtimalinin belirleyici bir etken olduğunu göstermektedir. Çalışmasında esas olarak çevrimiçi platformlar için üretilen dizileri odağa alan Yörükoğlu, dizi üretim süreçlerinin etkilendiği çeşitli faktörleri incelemektedir. Çalışması kapsamında, dizi yapımında çalışan senarist, yapımcı ve yönetmenlerle görüşen Yörükoğlu, özellikle geleneksel televizyon dizilerinin üretim süreçlerinde çeşitli ekonomi-politik etkenlerin ve bunlarla da ilişkili şekilde düzenleyici-denetleyici çerçevenin kısıtlayıcı etkisi olduğu sonucuna ulaşmıştır.

Yörükoğlu'nun çalışması kapsamında görüştüğü, dizi piyasasının yaratıcı süreçlerinde çalışan profesyonellerin ifadelerine göre, Radyo ve Televizyon Üst Kurulunun, doğrudan bir müdahalesi olmamasına rağmen yaratıcı süreçler üzerinde kısıtlayıcı bir etkisi bulunmaktadır. Buna göre, yapımcılar ve televizyon kanallarının yetkilileri, içeriklerin Radyo ve Televizyon Üst Kurulu standartlarına göre şekillendirilmesinde eşik bekçisi rolü üstlenmektedir. Bu nedenle yaratıcı ekip öz denetim mekanizmaları geliştirir, kendini sınırlamaya başlar. Bunun sonucunda ise “alternatif ve alışılmadık” içerikler üretmek yerine birbirine tekdüze ve birbirine benzeyen ancak “güvenli” medya ürünleri ortaya çıkar. Yaratıcı süreçlerde çalışan bazı profesyonellerin ifadelerine göre, Yörükoğlu'nun çalışmasının yayımlandığı 2019 yılı itibarıyla, özellikle son 3-4 yıldır düzenleyici denetleyici otoriteden çekinceler daha fazla artmıştır. Yörükoğlu'nun, yine sektör çalışanlarının ifadelerine dayanarak yaptığı bir başka tespite göre, televizyon içeriklerini yayımlandıktan sonra denetleyen Radyo ve Televizyon Üst Kurulunun verdiği para cezaları kanal ekonomisini etkilediği için, ceza alan içerik unsurlarıyla ilgili sınırlar oluşmakta ve cezaların tekrarlanmaması için o sınırlardan uzak içerikler üretilmektedir (Yörükoğlu, 2019, s. 33-36). Görüldüğü gibi, düzenleyici-denetleyici otoritenin dizi içeriklerine doğrudan bir müdahalesi ne yasal olarak ne de pratikte söz konusu olmamakla birlikte, yaratıcı endüstrilerde çalışan

profesyoneller yaptırma maruz kalma ihtimali nedeniyle giderek güçlenen öz denetim mekanizmaları geliştirmekte ve içerik üretiminde riskli alanlardan uzaklaşmaktadırlar.

Politik dönüşümü gösteren bir diğer motif farklılığı, başkarakter polis şefinin mesleki yaklaşımındaki farklılıktır. Orijinal dizide Catherine, kızının acısını yaşamakla birlikte, mesleğini kişisel duygularıyla karıştırma sınırına geldiği her noktada mesleki sınırlarına çekilerek daha soğukkanlı tavır takınmayı başarmaktadır. Yeniden yapımda ise Mihri, kızını kaybetmiş anne duygusallığı ve öfkesini dizi boyunca göstermekte ve bu doğrultuda hareket etmektedir. Orijinal dizi, daha çok meseleleri polis prosedürlerinin sınırları içinde çözmek yönünde bir polisiye kurguya sahipken, yeniden yapım çoğu kez mesleki sınırlar nedeniyle kızını kaybetmiş anneyi başına buyruk hareket etmeye mecbur bırakmaktadır. *Happy Valley*'in 4. bölümünün başında, Catherine polis merkezine girer, Tommy ve kaçırılan genç kadınla ilgili şüpheleri doğrultusunda yaptığı takip sonucunda ulaştığı metruk evin adresini polis arkadaşlarına söyler. “Evin kime ait olduğunu araştırın” der. Ardından amirine giderek, metruk evde kan lekesi ve iç çamaşırı gördüğünü söyler, şüphelerinden bahseder. Amiri ona, Tommy ile ilgili şüpheleri konusunda destek vererek, “olay yeri ekibiyle konuş, Tommy neyin peşindeymiş öğrenelim” der. Bu çerçevede Catherine, kişisel husumetinin yanında tehlikeli biri olduğunu bildiği suçlu karakter ile mücadelesinde paranoyak muamelesi görmemektedir. Ancak *Son Nefesime Kadar*'da Mihri, henüz dizinin ilk bölümünün başında, Ejder'in hapisten çıktığını öğrendikten sonra amirine giderek, onun hemen yeniden tutuklanması gerektiğini söyler. Amiri ise Mihri'ye “Tamam bak, biliyorum acın büyük ama şahsi meselenle görevini karıştıramazsın” der. Mihri Ejder'in yeniden birilerine zarar vereceğinden emindir. Aslında orijinal dizide Catherine de Tommy'nin potansiyel bir suçlu ve insanlara zarar verebilecek bir karakter olduğunu düşünmektedir ancak Mihri'ye kıyasla daha soğukkanlı tavırlar sergilemektedir. Ancak orijinal dizide resmî makamlar da meseleye her zaman Catherine kadar şüpheyile yaklaşmaktadır. Türk

yapımında ise resmî makamlar Mihri'nin şüphesini dikkate almamakta, Mihri yalnızlaşmaktadır. Bu yalnızlaşma, yeniden yapımdaki karakterin melodramatik duygusallığıyla da birleşince, orijinaline kıyasla daha fazla bir kişisel husumet anlatısı gibi görünmektedir. Tüm bunların sonucu olarak ise, Mihri mecburen resmî olarak polisiye süreçler içinden suçla mücadele eden bir polis şefi gibi değil, çevresindeki destekçileriyle birlikte hem kızına tecavüz eden hem de başkalarına zarar veren adamı cezalandırmaya çalışan biri olarak görünmektedir. Böylece adalet mücadelesinin güçlü yönü polisiye süreçlerden daha çok sivil toplumsal ilişkiler tarafına kaymaktadır.

Bu durumu gösteren bir diğer farklılık, Mihri'nin daha en baştan amirine Ejder'in suçlu olduğunu ve yeni suçlar işleyeceğini kesin bir şekilde belirtmesi, sonradan onun annesine de oğlunun şu anda suç işlediğini kesin bir şekilde söylemiş olmasıdır. Catherine başlangıçta Tommy'nin yeniden suç işleyeceğinden şüphe duymakla birlikte, emin olana kadar Mihri kadar kesin bir yargı belirtmez. *Happy Valley*'in 4. bölümünde, Catherine evde kız kardeşiyle konuşur. Kız kardeşi Clare (Siobhan Finneran) ona, kaçırılan Ann Gallagher vakasıyla ilgili şüphelerinden dolayı gittiği metruk evde bulduklarının yine bir genç kıza zarar verildiğine işaret olabileceğini, hatta Ann Gallagher'ı da Tommy'nin kaçırmış olabileceğini söyler. Catherine ise tüm şüphelerine rağmen hiçbir şeyden emin değildir. Bir polis gibi düşünerek, böyle bir şey varsa bile hemen tutuklatmanın mümkün olmadığını belirtir. Önce takip edip emin olmak gerektiğine dikkat çeker. Kardeşi, bir ipucu yakalamış olabilecekleri konusunda ısrarcı olsa da Catherine, “mesleğinde öğrendiği en önemli şeyin varsayım yapmamak olduğunu, yoksa işi batırabileceğini” söyler.

Bir tarafta polis şefinin tüm şüpheleri doğrultusunda emniyet teşkilatının gerekli adımları tedbirli şekilde attığı ortamda ölçülü şekilde işleyen gerçekçi bir polisiye, diğer tarafta ise emin olduğu tüm konular hakkında yeterince iyi işlemeyen polis prosedürleri

karşısında çevresindeki sivil destekçileriyle birlikte duygusal bir adalet mücadelesi veren bir kadın söz konusudur. İngiliz yapımı dizide polis başkarakter Catherine'in şüpheli karşısında polis teşkilatı tarafından en baştan itibaren yalnız bırakılmaması, buna karşın kendisinin her zaman polislik mesleğinin gerektirdiği ölçüde makul bir şüpheyile hareket etmesi; Türk yeniden yapımında ise Mihri'nin en baştan itibaren emniyet teşkilatı tarafından yalnız bırakılarak kişisel husumetini işine karıştırmakla suçlanması ve şüphelinin yeni suçlar işlediğine yönelik güçlü inancıyla hareket etmesi, yine Şerif Mardin'in yukarıda değinilen tespitini hatırlatmaktadır. Burada anlatı, resmî kuralların ve süreçlerin daha iyi işlediği bir prosedürler evreninden, bunların iyi işlemediği veya çeşitli şekillerde atlatılabildiği ancak bunun karşısında sivil-toplumsal mekanizmaların devrede olduğu bir toplumsal denetim evrenine doğru kaymaktadır.

Gerek *Yalancı*'da toplum tarafından yargılanan ve hem suçluya karşı, hem de toplumun ahlaki yargılamalarına karşı mücadeleyi resmî polisiye süreçlerden çok kendi çevresindeki insanlarla birlikte sivil bir şekilde sürdüren Deniz, gerekse *Son Nefesime Kadar*'da hem kendi kızının hem de başkalarının maruz kaldığı suçluyla mücadelesini yine kendi çevresindekilerle birlikte sürdüren Mihri, aynı zamanda orijinal dizilerde bulunan başkarakterlere kıyasla daha fazla toplumsal cinsiyet eşitsizliği içinde bulunmaktadır. Yeniden yapım dizilerde adalet arayışının polisiye süreçlerden daha çok sivil ve kolektif bir toplumsal alan içinde sürdürülmesi, belirli ölçüde toplumsal cinsiyet sorunlarıyla da örülü şekilde kurulmuştur. Yukarıda belirtildiği gibi suça-suçluya yaklaşım ve bunların karşısında adalet arayışı, yeniden yapım dizilerde hem gerçekçilikten melodrama kayan bir üsluba yaslanmakta, hem de resmî ve polisiye süreçlerden bireysel motivasyonlar temelinde ancak daha çok gayriresmî toplumsal ağlar içinde işleyen süreçlere doğru kaymaktadır. Resmî ve kurumsal mücadele süreçlerinden çok sivil alanda süren mücadele anlatısı melodramatik imgelemle örülü olduğu gibi, kadının toplumsal cinsiyet bakımından farklı konumlandırılması da

melodramatik imgelem ve adalet mücadelesindeki bu farklı toplumsallık ile iç içe geçmiş şekilde kurulmaktadır.

Innocent Defendant ile *Mahkum* arasında, adalet arayışı ve anlayışını hukuki süreçlerden sivil toplumsal ilişkiler alanına doğru kaydıran birtakım farklılıklar söz konusudur. Bunlardan bazıları, her iki dizide birbirinin karşılığı olan ve benzer şekilde çekilmiş olan sahneler arasında çok modlu bir karşılaştırmayla tespit edilebilmektedir. Bazıları ise yeniden yapım dizide ekleme ve genişletme yoluyla oluşturulmuş, orijinalinde karşılığı olmayan unsurlar üzerinden görülebilir.

Çok modlu karşılaştırmaya imkân veren sahnelerden ilki, her iki dizinin de ilk bölümlerinde yer alan ilk sorgu sahnesidir. Orijinal dizide Cha Min-ho, yeniden yapımda ise Barış karakteri, bir eğlence mekânında tanıştığı genç kadınla birlikte kendisine ait villaya gider. Orada genç kadını bir sopayla vurarak öldürür. Daha sonra savcı (Kore dizisinde Park Jung-woo, Türk dizisinde Fırat Bulut), suçlu karakteri cinayetle ilgili sorguya alır. Sorgu sahnesi, orijinal dizide 1 dakika 10 saniye, yeniden yapımda ise 5 dakika 10 saniye sürer. Orijinal dizideki sorgu sahnesinde, yanında avukatıyla birlikte sorgu odasına gelmiş olan Cha Min-ho, sahip olduğu tek evin kadının darp edildiği ev olmadığını belirtir. Sorgu esnasında henüz ölmemiş, yaşam mücadelesi veren kadını kimin darp ettiğine dair bir fikri olmadığını belirterek suçunu inkâr eder. Avukatı ise savcı Park Jung-woo'ya, müvekkilini bu şekilde sorgulayabilmek için bir dahaki sefere resmî izin çıkarttırması gerektiğini söyler. Suçlu sorgu odasından çıkarken savcı ona, şimdilik cinayete teşebbüs şüphelisi olduğunu, kadının ölmesi durumunda ise cinayet şüphelisi durumuna düşeceğini söyler. Yeniden yapım dizide ise Barış Yesari avukatıyla birlikte sorgu odasında savcı Fırat Bulut'un karşısına çıktığında, darp ettiği kadın çoktan ölmüştür. Savcı ona, kadının evinde öldürüldüğünü söylediğinde, Barış da

orijinal dizideki benzer şekilde kendisinin bir sürü evi olduğunu belirterek, cinayetten haberi yokmuş gibi davranır.

Orijinal dizide sahne, hafif alt açıyla savcının eliyle masaya vurduğunu gösteren çekimle başlar. Bu giriş, bir kanun adamı olarak savcının otoritesini ve gücünü gösterir. Savcı doğrudan konuya girer, şüpheliye ait villada işlenen cinayet söz eder. Şüpheli konumundaki Cha Min-ho karakteri için bu sahnede oyunculuk, henüz şüpheli durumundaki suçlunun savcı karşısındaki öz güvenini ve güçlü duruşunu yansıtmaktadır. Mimikleri savcıya karşı bir meydan okumadan çok, bu güveni ve suçtan habersiz olduğunu ispat etmeye yönelik görünmektedir. Her iki karakterin de güçlü duruşu sahneye yansımakla birlikte, bu sahnenin içeriği doğrudan ve kesin bir mücadeleye değil, kanuni sınırlar içinde güçlü bir şüpheyi işaret eder. Orijinal dizide kısa sorgu sahnesinde, savcı ile onun gözünde henüz şüpheli durumda olan suçlu arasındaki konuşmanın yarısından itibaren, savcının güçlü şüphesini hissettiren bir müzik girer. Savcının otoritesini güçlendiren hafif alt açıyla başlayan kamera kullanımı, devamında dengeli bir dağılımla savcı, şüpheli ve avukatı gösteren genel plan, savcı ile karşısında konumlanan şüpheli ile avukatını ve tek başına şüpheliyi gösteren amors çekimlerle devam eder.

Yeniden yapım dizide ise sahne, henüz savcı içeri girmeden önce, şüpheli durumundaki suçlu ile avukatının sorgu odasında beklediğini gösteren çekimle açılır. Suçlu, orijinal dizide olduğundan çok farklı, karakterin zengin ailenin şımarık oğlu olduğunu gösteren bir kıyafetle gelmiştir. Üzerinde bornoza benzeyen bir kıyafet ve gözünde güneş gözlüğüyle gelmiş olan suçlu, ayaklarını masanın üzerine uzatmış, elinde bir bardak içecek oturmaktadır. Savcı içeri girdiğinde ilk iş olarak şüphelinin ayaklarını masadan aşağı indirmesini ve gözlüğünü çıkarmasını söyler, “burası parti mekânı değil, sorgu odası” der. Daha sonra, cinayete ilgili sorularını sormaya başlar.

Savcı şüpheli durumundaki suçluya akşam nerede olduğunu sorar, suçlu ise “sana ne?” der. Savcı şüpheliyi devletin savcısı ile konuştuğu konusunda uyararak sorularına yanıt vermesini ister. Sorgu sahnesi boyunca savcıyla alay ederek konuşan suçlu, akşam eğlendiğini ve daha sonra bir kadınla birlikte olduğunu ima eden sözler söyler. Ardından savcıya, kendisinin özel hayatının kötü gittiğini ima eden şeyler söyler. “Karın sana eskisi kadar ilgi duymuyorsa...” şeklinde sözler sarf eder. Devamında, kendisinin işlenen cinayetle hiçbir ilgisi olmadığını, öyle olsa bile savcının kendisine hiçbir şey yapamayacağını belirtir. Sorguya, adalete yardımcı olmak amacıyla kendi isteğiyle geldiğini söyleyen suçlu, kendisi gelmek istemezse savcının kendisini asla alamayacağını iddia eder. Daha sonra savcı, suçluya “geçen evde televizyon izliyordum. İkiz kardeşin, röportajı vardı, ne kadar akıllı, kibar, mantıklı, iyi bir çocuk. Sen ise kötü bir tohum gibisin, nasıl böyle olmayı becerdin?” der. Ardından avukat, savcıya, tanık sorgulama hakkını ihlal ettiğini söyleyerek, ortada hiçbir kanıt olmaksızın bu şekilde devam edemeyeceklerini belirtir. Orijinal dizide sahnenin ortasında girerek savcının şüphesini güçlendiren bir duygu yaratan müzik kullanımı, yeniden yapımdaki sahnede en baştan itibaren savcı ve şüpheli arasında giderek artan kişisel mücadele duygusunu güçlendiren bir müzik kullanımına evrilmiştir. Orijinal dizide oyunculuk, savcının suçluya karşı şüphesini ve temsil ettiği makamın gücünü gösterirken, yeniden yapımda oyunculuk savcılık makamının gücünün yanı sıra savcının muhatabının suçlu olduğuna kesin inancını ve ona karşı duyduğu öfkeyi gösteren bir tona bürünmüştür. Suçlu karakter söz konusu olduğunda ise oyunculuk, yine savcıya karşı diyalogda da belirgin olan kişisel mücadele ve meydan okumayı ifade eder. Kamera kullanımı suçlu, avukat ve savcıyı gösteren genel planlar, suçlu ve savcıyı gösteren bel ve omuz planlar, diyalogu yansıtan amors çekimler arasında geçişlerden oluşur. Orijinal diziye kıyasla daha fazla açı ve plan değişimi söz konusudur. Ancak savcı ile suçlu arasında tırmanan gerilim ve karşılıklı kişisel atışmaya dönüşen diyalogu gösteren amors çekimler daha

fazla kullanılmıştır. Müzik, jest ve mimikler, kullanılan açı ve planlar diyalogun esasıyla bir bütünlük oluşturarak, savcı ve suçlu arasında karşılıklı olarak kişisel bir öfke ve mücadele anlatısı kurgulanmıştır.

Bu sahne, orijinal dizi ile yeniden yapım dizi arasındaki, adalet anlayışı bakımından genele yansıyan bir farklılığın çok modlu olarak ne şekilde kurulduğunu berrak bir şekilde gösterir. Orijinal dizide, dizinin devamında suçlu karakter savcının karısını öldürmüş olmasına karşın kişisel ve toplumsal bir mücadeleye dönüşmekten çok, temelde hukuk içi bir mücadele olarak kalan anlatı, yeniden yapım dizide en baştan itibaren savcı ile suçlu arasında kişisel bir husumete benzer şekilde kurulmuştur. Yeniden yapım dizide de orijinalinde olduğu gibi savcı sıklıkla “adalet” kavramına atıf yapar. Ancak süreç boyunca savcı ile suçlu arasında mücadele orijinaline kıyasla daha fazla kişisel bir hesaplaşma tonuna bürünür, böyle olduğu ölçüde de her iki karakterin çevresinde bulunan yakınlarıyla birlikte sosyal ilişkiler bütünüyle sürdürülen bir mücadele niteliği kazanır. Bu durum, adalet arayışını orijinal dizide olduğundan daha fazla ölçüde hukuki sınırlar dışına, sivil toplumsal ilişkiler alanına kaydırmanın temelini oluşturur. Yeniden yapımda özellikle savcının tarafındaki karakterler, adalet mücadelesinin süreç ve yöntemlerini orijinaline kıyasla daha fazla sivil toplumsal yaşam alanına taşımıştır. Bu sorgu sahnesi, yeniden yapım dizinin geneline yayılan bu farklılığın temelini atan bir sahnedir. Henüz bu sahneden itibaren savcının suçluyla mücadelesi üslup olarak formel kurumlar bakımından kurumsallıktan uzaklaşmış, kişisel alana kaymıştır. Daha sonra bu mücadele, sivil toplumsal ilişkiler yönünden, sosyolojik bir kurumsallığa doğru evrilir. Bu sahne, yeniden yapım dizinin geneline yayılan başka bir farklılığın daha temelini açıkça kurar. Orijinal dizide de yeniden yapımda da tarafların öz güveni mutlaklıktır. Ancak orijinal dizide suçlu karakterin savcıya karşı olan mücadelesi üslup bakımından daha sakindir. Yeniden yapımda ise

suçlu, bu sahnede de görüldüğü gibi, yargı kurumu ve onun temsilcisine karşı daha cüretkârdır.



Şekil 6 - (Innocent Defendant - Mahkum) - İlk Sorgu Sahnesi
(Güneş & Kocatürk, 2021).
(Choi vd., 2017a).

Şekil 6'daki görüntüler, söz konusu sorgu sahnesinden alınmıştır. Yukarıdaki iki görüntü, her iki dizide sorgu sahnesinin açılış çekimlerine aittir. Soldaki orijinal dizide savcının elini masaya vurarak en baştan otoritesini gösterdiği anın, sağdaki ise suçlunun sorgu odasında ayakları masanın üzerinde olmak üzere savcıya karşı cüretkâr duruşunu gösterdiği anın fotoğrafıdır. Alttaki iki görüntü ise savcının suçluya, evinde bir cinayet işlendiğini söylediği, suçlunun ise konudan haberi yokmuş gibi davranarak, kendisinin birçok evi olduğunu belirttiği anlardan alınmıştır. Her iki sahnenin hemen hemen aynı noktalarından alınmış olan bu iki görüntüde de iki dizide suçlunun savcıya karşı davranış biçimi görülmektedir. Orijinalinde avukatına dönerek konu hakkında bilgisi olup olmadığını soran suçlu, yeniden yapımda arkasına yaslanarak savcıya meydan okurcasına yanıt vermektedir. Bu sahnenin ritim akışı içinde orijinal dizide yine savcı ile suçlu arasındaki diyalog anlamı kuran baskın mod olarak görünmektedir. Yeniden

yapımda ise diyalog, kamera kullanımı ve oyunculuklar, birbirini tamamlayan baskın modlar olarak işlemektedir.

	Innocent Defendant	Mahkum
Sahne Süresi	1 dakika 10 saniye	5 dakika 10 saniye
Müzik/Ses	Sahnenin ortasında giren, savcı ve suçlu arasındaki şüpheyi güçlendiren müzik kullanımı	Sahne boyunca devam eden, savcı ve suçlu arasındaki kişisel mücadele duygusunu destekleyen müzik
Kamera/kurgu	Genel plan ve karşılıklı konuşmayı gösteren amors çekimler arasında kesmeler	Genel, bel, omuz planlar ve karşılıklı konuşmayı gösteren amors çekimler. Sık aç ve plan değişimleri
Oyunculuk	Güçlü bir şüphe duygusunu destekleyen, aşırıya kaçmayan beden, jest-mimik kullanımı	Karşılıklı bir mücadele duygusunu güçlendiren, jest-mimik bakımından yoğun ve abartılı oyunculuk
Baskın Mod	Diyalog	Tüm modlar

Tablo 6 - (Innocent Defendant - Mahkum) - İlk Sorgu Sahnesi

Her iki dizide de ilk bölümde yer alan ve dizilerin geneline yayılan adalet arayışındaki farklılığı gösteren önemli bir sahne de ailenin şımarık oğlunun ikiz kardeşini öldürerek onun yerine geçtiği sahnedir. Bu sahne, adalet anlayışı merkezde olmak üzere yeniden yapım dizide temel olarak orijinaline benzer şekilde çekilmiş sahnelerden biridir. Bu nedenle çok modlu karşılaştırmaya elverişlidir. Her iki dizinin de ilk bölümlerinde, ailenin sahip olduğu holdingin babadan sonra ikinci yöneticisi olan sorumluluk sahibi oğul, işlediği cinayetten dolayı sorgulanan ikiz kardeşinin evine gider. Kardeşine cinayeti gerçekten işleyip işlemediğini sorar. Kardeşi suçunu inkâr etmez, ondan kendisini yurt dışına kaçırmasını ister. Zaten ailenin işlerinin başında bulunan kişi olarak kendisinin aileden ayrılmasının onun da işine geleceğini ima eden sözler söyler. O ise suçlu kardeşine, polise giderek teslim olmasını ve suçunu itiraf etmesini tavsiye eder. Ardından zaten sarhoş olan kötü kardeş, sert bir cisimle ikizinin

kafasına vurarak onu yaralar. Sonrasında ise kendi kıyafetlerini ikiz kardeşine giydirir, onun kıyafetlerini de kendisi giyer. Daha sonra yaralı kardeşini balkondan aşağı atar. İkiz kardeşi tam düşecekken balkonun kenarına tutunur, bir süre sonra parmakları güçsüz düşünce aşağı düşer. Bu tutunma sırasında parmak izleri de kaybolduğu için, daha sonra ölenin holding yöneticisi olan kardeş olduğu parmak izinden anlaşılamaz. İlerleyen bölümlerde savcının şüphesi üzerine hayatta kalan kardeşin parmak izleri alınarak ölenin gerçek kimliği tespit edilmeye çalışılsa da ailenin babası nüfuzunu kullanarak hayatta kalanın holding yöneticisi olan kardeş olduğuna yönelik adli tıp raporu çıkarılmasını sağlayacaktır. Savcı daha sonra yeniden parmak izi tespiti yapmak isteyecek, ancak bu sefer de öldürdüğü kardeşinin yerine geçen kötü karakter, ailesinin sahip olduğu bir fabrikada parmaklarını sıcak borulara bastırarak parmak izlerini yok edecektir. Böylece cinayetten yargılanacak olan karakter, hem ikiz kardeşini öldürerek onun başarılı hayatını ve ailesini sahiplenir, hem de kendisini intihar ederek ölmüş gibi göstererek cinayetten ceza almaktan kurtulmuş olur.

Ailenin sorumsuz oğlunun, ikiz kardeşini öldürerek onun yerine geçtiği bu sahne söz konusu olduğunda, çok modlu dönüşümün nicel boyutu olarak ilk değişiklik süredir. Orijinal dizide 6 dakika 43 saniye süren sahne, yeniden yapım dizide 14 dakika 6 saniye sürer. Yukarıda belirtildiği gibi konuşmanın temel unsurları benzerdir. Ancak yeniden yapım dizide aradaki süre farkı, sahneye yapılan eklemelerle doldurulmuştur. Bu eklemeler, yeniden yapım dizide adalet arayışının orijinaline kıyasla daha fazla hukuki bir mesele olmaktan çok toplumsal ilişki ve ağlar içinden görelî olarak sunulan bir çerçeve içinde sürdürüldüğünü gösterir. Bu yaklaşım farklılığı dizinin geneline, orijinal dizide olmayan motifler ve dolayısıyla sahneler üzerinden yansımaktadır. Ancak bu sahnenin önemi, iki dizide de ortak olarak yer alan temel sahnelerden biri olması nedeniyle çok modlu karşılaştırmaya imkân sağlamasıdır.

Her iki sahneye de başından sonuna kadar iki kardeş arasındaki diyalogun artan ve azalan gerilim düzeyini yansıtan müzikler eşlik etmektedir. Ancak yeniden yapımda dizide kardeşini öldüren karakterin, kardeşi henüz ölmeden önce yerde yatarken yaptığı duygusal konuşma sırasında bu duygusallığı güçlendiren bir müzik kullanılmıştır. Bu duygusal konuşma eklemesi, sahne içinde katil kardeşin ikizini başından yaraladıktan sonra, henüz onu balkondan aşağı atmasından önceki kısma yapılmıştır. Orijinal dizide kardeşini yaralayan kötü karakter, o yerde yatarken eskiden beri insanların ikisini birbirinden ayırt edemediğini, bu nedenle onun yerine geçeceğini söyler, daha sonra ise kıyafetleri değiştirerek onu balkondan aşağı atar. Yeniden yapımda ise onu balkondan aşağı atmadan önce yere oturur, ardından çocukluk zamanlarından kalma bir anıdan söz etmeye başlar. İkisi 10 yaşındayken, aileye ait çiftlik evindeki bir davet sırasında uslu kardeş Savaş, şımarık kardeş Barış’a, bahçedeki elma ağacına tırmanarak elma koparmayı teklif etmiştir. Ancak babaları daha önce onlara ağaca çıkmayı yasakladığı için Barış bu teklifi reddetmiştir. Savaş ısrarcı olunca ise Barış, kardeşi istediği için ağaca tırmanmıştır. Barış, ağaca tırmandığı sırada dal kırılmış ve ağaçtan düşmüştür. Sonra bahçeye gelen babası, sözünü dinlemediği gerekçesiyle Barış’ı dövmüş, “bak kardeşine, hiç böyle şeyler yapıyor mu?” demiştir. Savaş ise korkusundan bir şey söyleyememiş, suç Barış’ın üzerine kalmıştır. O günden sonra ise babası Barış’a hiçbir zaman güvenmemiş, ailenin tüm imkânlarını Savaş’a sunmuş ve en çok onu sevmiştir. Hatta yıllar sonra Barış’ın sevdiği kadın bile Savaş ile evlendirilmiştir. Her iki dizide de kötü kardeşin sevgilisi iş ilişkileri gereği aile kararıyla onun ikiz kardeşiyle evlendirilmiştir. Ancak yeniden yapımda sahneye eklenen bu anıyla, her şeyin temeli olarak küçüklüğünden beri şımarık kardeşin haksız yere dışlanmış olması motifi eklenmiştir. Konuşmanın sonunda Barış, “sen bence yeterince iyi çocuk oldun, biraz da kötü çocuk ol” diyerek, kendi kıyafetlerini giydirdiği kardeşini balkondan aşağı atar. Senaryoya yapılan bu ekleme, bu sahnedeki küçük bir eklenti olarak, dizinin geneline

yayılan bir haksız dışlanma öyküsünün temelini oluşturur. Böylece orijinal dizide suç ve adaletsizliğin temsilcisi olarak kurgulanan kardeş katili, yeniden yapımda yaşamı boyunca kötü veya beceriksiz olduğu için değil, haksız dışlanma sonucunda suçluya dönüşmüş bir karakter olarak konumlandırılır. Dizi boyunca bu kötü karakter, savcının görevi gereği hukuken mahkûm edilmeye çalışılmaktadır. Orijinal dizide savcının onu mahkûm ettirme mücadelesi, sürecin gerektirdiği kadar hukuk dışı yöntemlere de başvurmaya, ancak mümkün olduğu kadar hukuk mücadelesi olarak kurgulanmıştır. Yeniden yapımda ise savcı ve çevresindekilerin mücadelesi, orijinaline kıyasla daha fazla kişisel bir mücadeleye dönüşmüş, bu ölçüde de adaleti sağlama mekanizmaları sivil toplumsal dayanışma alanına kaydırılmıştır. Bu çerçevede içinde, yeniden yapımda dizide suçlu karakter de kendi toplumsal ilişki ve bağları içinde, kendi uğradığı haksızlıkların sonucu olarak kendi adaletini sağlamaya çalışmaktadır. Tüm bunlar, yeniden yapımda dizide adalet mücadelesinin orijinaline kıyasla hukuk mücadelesinden toplumsal bir mücadeleye dönüştüğünü gösterirken, bu sahneye yapılan ekleme söz konusu farklılığın üzerine kurulduğu temeli sağlamıştır.

Yeniden yapımda dizideki bu kardeş katli sahnesi, adalet arayışının hukuki mücadele alanından sivil toplumsal alandaki göreceli mücadeleler alanına kaydırılmış olmasının yanı sıra, orijinalinde olmayan duygusal konuşma kısmında hem senaryoya eklenen sözlerin niteliği hem de oyunculuk ve müziğin kullanımı bakımından, oldukça melodramatik bir duygusallık yaratır. Bu sahneye eklenen melodramatik motif, yalnızca duygusallıkla değil, aynı zamanda katil kardeşin babasıyla olan sorunlu ilişkileri temeliyle de kurulmaktadır. Orijinal dizide bu sahne, yer yer iki kardeşi birlikte gösteren genel planların yanı sıra, aralarındaki diyalog boyunca omuz plan ve amors çekimlerle kurulmuştur. Yeniden yapımda dizide de aynı şekilde iki kardeşi gösteren genel planların yanı sıra, omuz plan ve amors çekimler kullanılmıştır. Ancak bazı omuz planların hafif alt açıdan çekilmiş olması ve kameranın orijinaline kıyasla daha sık açı değiştirmesi

yluyla, ikili arasındaki gerilimin dozu artırılmıştır. İki dizideki aynı sahneler arasındaki duygusallığın dozu, yukarıda aktarılan çocukluk anısının eklenmesi ve müzik kullanımının yanı sıra, İsmail Hacıoğlu'nun kötü kardeş Barış rolündeki abartılı oyunculuğuyla da artırılmıştır. Orijinal dizide aktörün jest ve mimikleri daha durağanken, yeniden yapımda daha yoğun ve hareketlidir. Kardeşler arasındaki tartışmanın gerilimini artıran da yalnızca farklı kamera kullanımı ve çekimler değil, aynı zamanda yine aktörün jest ve mimik bakımından daha zengin oyunculuk performansıdır.



Şekil 7 - (Innocent Defendant - Mahkum) - Kardeş Katli Sahnesi
(Güneş & Kocatürk, 2021).
(Choi vd., 2017a).

Şekil 7'deki görüntüler, sözü edilen sahneden alınmıştır. Üstteki iki görüntü, her iki dizideki sahneden ailenin iyi oğlunun kardeşine işlediği kadın cinayetinden dolayı polise teslim olması gerektiğini söylemesinin ardından, katil kardeşin verdiği ilk tepki anına aittir. Alttaki iki görüntü ise yeniden yapım dizide yer alan, yukarıda sözü edilen ekleme motifin geçtiği bölümden kesitlerdir. Üstteki iki görüntü yeniden yapımda oyunculuğun orijinaline kıyasla daha abartılı ve güçlü kullanımını örneklemek için verilmiştir. Alttaki iki görüntü ise yeniden yapımda suçlunun adaletsizlik duygusunu

melodramatik bir duygusallık içinde kuran temel kısımlardan örnek görüntülerdir. Orijinal dizide bu sahnede ritim akışı içinde herhangi bir modun abartılı kullanımı söz konusu değilse de anlamı kuran temel mod konuşmalar ve olay akışıdır. Elbette ses kuşağı, oyunculuk ve kamera kullanımı da anlamı kuran çerçevenin önemli bileşenleridir ancak esas olan olayların içeriği, yani yine diyaloglar gibi görünmektedir. Yeniden yapımda ise sahne boyunca oyunculuk, kamera kullanımı ve kurgu, müzik ve diyaloglar oldukça güçlü kurulmuştur. Yine modların tamamı anlam inşasında güçlü şekilde kullanılmıştır.

	Innocent Defendant	Mahkum
Sahne Süresi	6 dakika 43 saniye	14 dakika 6 saniye
Müzik/Ses	Diyaloğun artan ve azalan gerilim düzeyini yansıtan müzik	Diyaloğun artan ve azalan gerilim düzeyini yansıtan müziğin yanı sıra, iki kardeş arasındaki anlaşmazlık ve adaletsizlik duygusunu güçlendiren melodramatik-duygusal müzik
Kamera/kurgu	Diyalog boyunca genel ve omuz planlar ile amors çekimler	Diyalog boyunca genel ve omuz planlar ile amors çekimler, bazı çekimler hafif alt açıdan, kamera kullanımı ve geçişler daha dinamik
Oyunculuk	Jest-mimik kullanımı daha düşük, abartısız oyunculuk	Jest-mimik kullanımı çok yüksek, abartılı oyunculuk
Baskın Mod	Diyalog	Tüm modlar

Tablo 7 - (Innocent Defendant - Mahkum) - Kardeş Katli Sahnesi

Yeniden yapımda dizide, orijinalinde olan bazı unsurlardan tutularak eklenen çeşitli motifler aracılığıyla, başından itibaren farklı bir anlatı kurulmuştur. Bu sahnede, dizinin geneline yayılan bazı farklılıklar çok modlu olarak gözlenebilmektedir. Orijinal dizi, yargı kurumundan formel adalet sistemine, kolluk kuvvetlerinden ülkedeki sermaye ilişkilerine kadar birçok alandaki sorunlara işaret etmekle birlikte, son kertede yargı kurumu içinden adaletin tesis edilmesiyle sonuçlanmıştır. Bu sonuca giden süreçte

de suçlu ne kadar güçlü olursa olsun her zaman adaletsizliği temsil eden karakter olmuştur. Her ne kadar orijinal dizide de suçlu karakter ailesi tarafından ayrımcılığa maruz kaldığından şikâyetçi olsa da dizinin genelinde onun da kendince bir adalet mücadelesi verdiği dair güçlü bir anlatı yoktur. Yeniden yapımda ise savcının temsil ettiği formel adalet sistemi ile suçlunun temsil ettiği mağdur kişilik arasında birbiriyle çelişen adalet arayışlarının çarpışması söz konusudur. Elbette savcı her zaman gerçek adaleti kendisinin temsil ettiği yerde aramak gerektiğini vurgular. Ancak yine de suçlu karakterin de kendince bir adalet arayışı içinde olduğuna yönelik güçlü bir anlatı söz konusudur. İşte bu adalet arayışı anlatısının temeli, analiz edilen bu sahnede Barış'ın kardeşi Savaş'ı darp ettikten sonra onun yanına oturarak yaptığı duygusal konuşmayla atılmıştır. Buna göre çocukluğundan beri adaletsizliğe maruz kalan, kendince mağdur bir suçlu karakter söz konusudur. Sahnenin genelindeki oyunculuk ve kamera kullanımı da bu yaklaşımı güçlendiren unsurlardır.

Innocent Defendant ve *Mahkum*'da benzer şekilde yer alan, dizi anlatısı içinde en önemli noktalarından biri olan ve adalet tartışması bakımından karşılaştırmalı şekilde incelenebilecek bir diğer sahne, gerçek suçlunun yargılandığı son mahkeme sahnesidir. Orijinal dizinin finali olan 18. bölümde, yeniden yapım dizinin ise ilk sezonunun finali olan 24. bölümde bulunan bu mahkeme sahnesi, iki dizide farklılaşan adalet arayışını yansıtan ve bu doğrultuda orijinal dizinin bittiği noktadan sonra yeniden yapım dizinin özgün bir senaryo ile sürdürülmesini sağlayan farklılıklarla dikkat çekicidir. Bu çalışmada karşılaştırmalı incelenen diğer sahnelerde niteliksel modların genişletilerek dönüştürülmesini mümkün kılan niceliksel mod olarak Türkiye'de yapılan yeniden yapımlarda sahne sürelerinin uzatıldığı görülmüştü. Bu sahnede ise tersine bir durum söz konusudur. Orijinal dizide 14 dakika 35 saniye süren mahkeme, yeniden yapımda 10 dakika sürmüştür. Her iki dizide de bu mahkeme sahnesinde savcı, daha önce kendi karısını da öldürüp, cinayetini üstlenmesini sağlayarak kendisini haksız yere cezaevine

attıran katilin işlediği tüm suçları sıralayarak, en ağır cezaya çarptırılmasını ister. Katil ise, daha önce avukatıyla yaptığı konuşmalar sonucunda, mahkemede akıl sağlığını yitirmiş numarası yapmaya karar vermiştir. Her iki dizide de suçlu karakter, bu kararı uygular. Ancak orijinal dizide, savcının haksız yere kendi karısını öldürmüş gibi gösterildiği davaya bakan eski iş arkadaşı diğer savcı, sonradan gerçek katilin mahkemedeki sanık olduğuna tanıklık eder. Zaten süreçte kendisinin de kabahatleri olduğunu daha önce kabul etmiş, kendisi de yargılanmaya başlamıştır. Öte yandan, gerçek katil olan sanık, suçlarından dolayı ceza almamak için, bir sermaye sahibi olarak nüfuzunu kullanmış, akıl sağlığının yerinde olmadığına dair sağlık raporu almıştır. Mahkemede de akli dengesi bozuk biri gibi davranır. Bu nedenle cezalandırılmaması gündemdeyken, başkarakter savcı mahkeme salonunda son bir tanık dinletmek ister. Tanık olarak gelen kişi, o sırada yargılanan gerçek katilin öldürerek yerine geçtiği ikiz kardeşinin karısıdır. Doğal olarak, kardeşinin yerine geçerek yaşadığı aylar boyunca bu kişi de onun karısı gibi davranmıştır. Ancak muhatabının kocasının kardeşi olduğunu, kocasını öldürerek onun yerine geçtiğini elbette en baştan beri bilmektedir. Çocuğunun güvende olması için olan biteni kabullenmiş olan kadın, son anda gelerek gerçek suçlunun kim olduğunu mahkeme huzurunda anlatır. Yeniden yapım dizide de aynı şekilde, sanığın akıl sağlığının yerinde olmadığı iddia edilmektedir. Ancak önceden alınmış sahte bir rapor söz konusu değildir. Katilin avukatı, mahkemeden müvekkilinin akıl sağlığının yerinde olup olmadığına dair heyet raporu istenmesini talep eder. Yeniden yapımda bu konudaki farklılık zaten önceki bölümlerde kurulmaya başlanmıştır. Suçlu, gerçekten de mahkeme öncesi bölümlerde öldürdüğü kardeşinin hayalini görmekte, onunla konuşmaktadır. Bir süredir gerçekten akıl sağlığını yitirmiş olan gerçek suçlu, birkaç kez de bu durumu ispatlayacak davranışlarda bulunmuş, çeşitli mekânlarda güvenlik kameraları da bu davranışları kaydetmiştir. Bu görüntüleri de seyreden dava hâkimi, sanığa işlediği tüm suçlardan 7 kez ağırlaştırılmış müebbet hapis

cezası verir. Ancak sanığın cezasını hapisanede mi yoksa akıl hastanesinde mi geçireceğine, heyet raporuyla karar verilecektir. Bu sahnenin sonrasında ise sanık heyet önüne çıkar. Psikiyatri heyetinin gözlemleri sonucunda, sanığın akli dengesinin yerinde olmadığına karar verilir. Böylece suçlu Barış, akıl hastanesine gönderilir. Orijinal dizide daha sonra idam edilmek üzere cezaevine konulan Cha Min-ho hak ettiği cezayı bulurken, yeniden yapımda Barış'ın bir sonraki sezonda yeni ve özgün bir olay örgüsü içinde yaşamasına müsaade edilmektedir.

Orijinal dizide, duruşma sahnesi iki kısımdır. Çünkü hâkim, duruşmaya ara vermektedir. Duruşma başlamadan önce bekleme odasında savcı, suçlu Cha Min-ho'nun yanına gider. Min-ho savcıya, yaşadıkları ülkede para ve güçle yapamayacağı hiçbir şey olmadığını söyler. Savcı ise, mahkemede görüşeceklerini söyler. Zaten sermaye ve kanun arasındaki bu çelişki, dizinin başından itibaren söz konusu olan mücadelenin temelini oluşturur. Hâkimin duruşmaya verdiği araya kadar savcı suçlamalarını yapmış, sanığın kendisinin karısı da dâhil olmak üzere işlediği cinayetleri ispatlayacağını söylemiştir. Ardından tanık olarak, olay gecesini karısı öldürülmeden önce kendisi uyurken evine ziyarete gelmiş, cinayetten sonra da kendisini suçlamalarından korkarak binanın güvenlik kamerası görüntülerini yok etmiş olan savcı Kang Joon Hyuk'u (Oh Chang-Suk) dinletir. Savcı Park'ın arkadaşı olan bu diğer savcı, cinayet sonrası süreçte de görevinde daha iyi yerlere getirilmek vaadiyle suçlularla kısmen iş birliği yapmıştır. Ancak en sonunda vicdanına yenik düşerek, karıştığı suçlardan hüküm giymeyi de göze almış ve mahkemede gerçek suçlu aleyhine tanık olmuştur. Savcının ardından, Cha Min-ho'nun tüm kirli işlerini yapan en yakın adamı tanık olarak dinlenir. Savcı, duruşmadan önce onu, her şeyi itiraf ederse suçlarının hafifleyeceğini söyleyerek Cha Min-ho aleyhine tanıklık etmeye ikna etmiştir. Daha sonra Min-ho delirmiş taklidi yapar, hâkim duruşmaya ara verir. Bu kısa molada avukatı suçluya, bu işten tek kurtuluşunun akıl sağlığının yerinde olmadığını ispat etmek olduğunu söyler. Ardından,

davaya bakan hâkimle de çoktan konuşup anlaştığını belirtir. Aslında savcı, karısı öldürölüp de suçü üstlenmek zorunda bırakıldıktan sonra, dizi boyunca hem suçlularla hem de onların yargı kurumu ve kolluk güçleri içindeki iş birlikçileri ile uğraşmak zorunda kalmıştır. En son mahkeme sahnesinde dahi aslında suçlunun akıl hastası olarak gösterilerek idamdan kurtulması için hâkimle dahi anlaşılmıştır. Ancak duruşmanın ikinci kısmında işler değişir. Mahkemenin seyri Min-ho'nun akıl hastası olarak idamdan kurtulması yönündeyken, salona Min-ho'nun öldürdüğü kardeşinin karısı Na Yeon-hee (Uhm Hyun-kyung) girer. Min-ho, öldürdüğü ikiz kardeşinin yerine geçtiği için, aylardır onunla karı-koca ilişkisi yaşayan Na Yeon-hee, tüm gerçekleri anlatır. Oğlunun geleceğini düşündüğü için, vicdanı rahat etmediği için Sun-ho kimliğiyle kendi kocası olarak yaşamını sürdüren suçluyu ele verir.

Yeniden yapım dizide sahne, yine savcının hâkimden suçlunun cezalandırılmasını istediği konuşmasıyla başlar. Bu konuşmanın içinde dikkat çeken bir nokta vardır. Savcı, “dünyada suçlu ve güçlü insanların yargılanmadığı ve cezalandırılmadığı birçok örnek var ama bu, bugün değişecek. Suçlu ve güçlü olan insanların da yargılanabileceğini, yenilebileceğini bugün göreceğiz” der. Ardından, suçlunun tüm suçlarından ayrı ayrı ağırlaştırılmış müebbet hapis cezasına çarptırılmasını talep eder. Yeniden yapımda da orijinal dizideki gibi, suçlu karakter akıl sağlığının yerinde olmadığını ispat ederek kurtulmaya çalışmaktadır. Ancak orijinalinde, dava hâkimi bile satın alınmış olmasına karşın, suçlunun en yakını olan karısı tarafından gelen tanıklık güçlü delil olduğundan, bütün plan çökmüştür. Suçlu, dava savcısına açıkça güçlü olduğunu, para ve güçle her şeyi yapabileceğini söylemesine karşın, sonunda cezasını bulmuştur. Yeniden yapımda ise, daha önceki bölümlerde temeli atılarak, suçlu gerçekten de öldürdüğü kardeşinin hayaliyle konuşan bir akıl hastası hâline getirilmiştir. Zaten sahne boyunca suçlunun deliliği üzerinde durulmuş, orijinal dizideki mahkeme sahnesinde olduğu gibi farklı tanıklık

mekanizmaları devreye girmemiştir. Bu motif üzerinden de suçlu, mahkemeden cezaevinde yatmaktan kurtularak ayrılmıştır. Zaten bölümün devamında da kendisini ölmüş gibi gösterip yaşamaya devam ettiği gösterilerek sezon kapatılır. Orijinal dizide usul hukukunun tanıklık mekanizmasının kanıt niteliği bakımından çeşitli tanıkların dinlenmesi, hâkimin satın alınmış olmasına rağmen bu mekanizmanın gücü sayesinde suçlunun cezasını bulması, bu sahneyi dizinin en önemli sahnelerinden biri hâline getirir. Bu nedenlerle sahnenin süresi de uzundur. Yeniden yapımda ise yalnızca suçlunun akıl hastası olması üzerinde durulan, üslup bakımından da savcı ile suçlu arasında bir atışma, kişiler arası bir mücadele tonuna bürünen bir duruşma sahnesi söz konusudur. Bu sahnede orijinal dizide de yeniden yapımda da duruşma salonunda bulunan kişiler arasında kesmelerle yapılmış bel plan çekimler yoğunudur, yine her ikisinde de duruşmanın gerilimine uygun müzikler kullanılmıştır. Ancak iki sahne arasındaki sözü edilen farklılıkları besleyen en önemli mod, oyunculuktur. Savcının mücadelesinin duygusal boyutu, yeniden yapımda Onur Tuna'nın oyuncululuğuyla çok daha dramatik şekilde verilmiştir. Orijinal dizide taraflar, avukat ve tanıklar arasında, duruşma usulü içinde yer yer duygusal ancak yine de serin kanlı bir duruşma ortamı iletişimi söz konusuysa, yeniden yapımda taraflar ve destekçilerinin amansız mücadelesini yansıtan bir hava söz konusudur. Bu sahnenin ritimsel akışı içinde orijinal dizide mahkeme kurgusunun içeriği, yani konuşmalar, müzik ve oyunculuk hep birlikte baskın modlar olarak kullanılmıştır. Yeniden yapımda dizide de müzik, oyunculuk ve dilsel mod olarak konuşmalar baskın şekilde kullanılmış, ancak savcı ve suçlunun oyunculuk performansı orijinal diziye kıyasla daha baskın mod olarak işlemiştir. Tablo 8'de, bu sahnede kullanılan modların özeti yer almaktadır.

	Innocent Defendant	Mahkum
Sahne Süresi	14 dakika 35 saniye	10 dakika
Müzik/Ses	Duruşma sahnesinin gerilimine uygun müzik kullanımı	Duruşma sahnesinin gerilimine uygun müzik kullanımı
Kamera/kurgu	Genel, bel ve omuz plan çekimler arasında kesmeler	Genel, bel ve omuz plan çekimler arasında kesmeler
Oyunculuk	Jest-mimik kullanımı daha düşük, abartısız oyunculuk	Jest-mimik kullanımı çok yüksek, abartılı oyunculuk
Baskın Mod	Diyalog, müzik ve oyunculuk güçlü	Diyalog ve müzik güçlü, ancak oyunculuk orijinaline kıyasla daha baskın ve güçlü mod

Tablo 8 - (Innocent Defendant - Mahkum) - Mahkeme Sahnesi

Dizinin en önemli sahnelerinden biri olan bu mahkeme sahnesi, orijinal dizi ile yeniden yapımı arasında daha evvel belirtilen süre farklılığının tersine işlemiştir. Yeniden yapım dizi gerek benzer sahneler gerekse orijinal dizide olmayan ekleme sahneler üzerinden orijinalinin iki katı, hatta daha fazla süreye sahip bölümler hâlinde çekilmiştir. Ancak bu sahne, yeniden yapımda orijinaline kıyasla daha kısadır. Yeniden yapımda daha uzun olan sahneler anlamlı olduğu gibi, orijinalinden daha kısa olan bu sahne de anlamlıdır. Buradaki tersine durum, öncelikle iki dizi arasındaki en büyük farklılığa işaret eder. Orijinal dizide formel adalet sistemi ve onun temsilcileri tarafından adalet tesis edilmiştir, bu sahne ise bunun gerçekleştiği zirve noktadır. Bu zirve noktası, mahkeme salonundaki çeşitli tanıklıklar ve kanıt mücadeleleriyle uzun bir süreye yayılmıştır. Yeniden yapım dizide ise formel adalet sistemi içinden adaletin tesis edilmesi mümkün olmamıştır. Konu yoğun olarak yalnızca savcının iddialarını ispatlama çabası ve suçlunun akıl hastası gibi görünmesi üzerinden sonuca bağlanmıştır. Sahne içeriğindeki eksiltme hukuk mücadelesi süreci nedeniyle, yeniden yapımdaki sahne daha kısa sürmüştür. Suçlu karakter akli dengesinin yerinde olmadığı gerekçesiyle cezaevine değil akıl hastanesine gönderilmiş, sonrasında yine gücünü ve

nüfuzunu kullanarak kendisini ölü göstererek bir şekilde yaşamaya devam etmiştir. Sahnenin başında savcının söylediği şey gerçekleşmemiş, güçlü ve suçlu olanın da hak ettiği cezayı bulması mümkün olmamıştır. Adaletin tesis edilemediği sezon finalinin ardından, ikinci bir sezonda savcı ile suçlu arasındaki mücadele başka bir boyut kazanarak devam etmiştir.

Mahkum adlı dizide, orijinal dizide de belirgin olan melodramatik duygusallık motiflerinin, ana karakterler etrafındaki bazı ilişki ağlarının daha duygusal bir temele oturtulması yoluyla daha da güçlendirildiği, daha evvel değerlendirilmişti. Daha önemlisi, duygusal temeli güçlü tutulan bu ilişki ağlarının, aynı zamanda adalet arayışı konusundaki farklılaşmayı kuran unsurlar olduğu da belirtilmişti. Barış'ın Sasha ve Büge ile olan ilişkisi, melodramatik duygusallık kurgusunun üzerine, aynı zamanda suçlu tarafın kendi adaletini sağlama çabasını da kurmaktadır. Sasha ve Büge, dizi boyunca çeşitli sahnelerde Barış'ın suçlu hâline gelmesinde ailesi tarafından maruz kaldığı ayrımcılığın etkisi olduğunu belirtirler. Sasha koşulsuz şartsız, Büge ise belirli durumlarda sık sık Barış'a yardımcı olmaktadır. Barış'ın çocukluğundan beri maruz kaldığı haksızlıklar karşısında kendi adaletini sağlama iddiasına destek olan karakterler, adalet mücadelesinin orijinal dizidekine kıyasla daha fazla toplumsal ilişkiler boyutunda sürdürüldüğü izlenimi verir.

Benzer şekilde, cezaevinden birlikte kaçtığı arkadaşlarıyla olan bağı da adaleti sağlama sürecinin orijinal diziye kıyasla daha fazla sivil toplumsal mücadeleler alanına kaydırıldığını gösterir. Savcı, karısının öldürüldüğü cinayet gecesinde, kızının yaşaması koşuluyla hem karısını hem de kızını öldürdüğünü söyleyerek cezaevine konulmuştur. Cezaevinde hafızasını yitirdiği için kızının hayatta olduğunu sonradan, hafızası yerine geldikçe anlar. Karısını da başkasının öldürdüğünü ispat edebilmek için cezaevinden kaçarak, kızını bulacak, daha sonra tekrar teslim olarak masumiyetini ispat etmeye

çalışacaktır. Savcı her iki dizide de cezaevinden, aynı koğuştaki birlikte kaldığı arkadaşlarıyla birlikte kaçar. Nitekim, orijinal dizide savcı cezaevinden kaçar, daha sonra kızını kurtarır ve kızıyla birlikte basın mensuplarının önüne çıkarak teslim olur. Ardından yeniden yargılanarak aklanır ve görevine döner. Daha sonrasında suçluyu yargılatır ve mahkûm ettirir. Yeniden yapım dizide ise savcı benzer şekilde, arkadaşlarıyla birlikte kaçar. Ardından kızını bulur, benzer şekilde teslim olur, aklanır ve görevine döner. Ancak cezaevinden kaçtığı süreçte, kendisiyle birlikte kaçan arkadaşlarıyla arasında, orijinal diziyeye kıyasla daha yakın bir ilişki söz konusudur. Orijinal dizide koğuştaki yaşlı mahkûm olan Bey Baba karakteri savcıyla birlikte cezaevinden kaçanlar arasında yoktur. Yeniden yapım dizide ise o da savcıyla kaçar, dışarıya çıktıklarında onları Bey Baba'nın geçmişte polislik yaptığı yıllardan tanıdığı bir arkadaşı himaye eder. Tüm mücadeleleri birlikte sürdürürler. Daha sonra Bey Baba'nın arkadaşının, onları takip ettirmek isteyen bir uluslararası suç örgütünün liderine hizmet ettiği anlaşılacaktır. Ancak tüm suç ve adalet süreçlerinin böyle toplumsal bağlar üzerinden kurgulandığı, cezaevinden kaçan mahkûmların birbirleri için yaptıkları fedakârlıklar temelinde ortak bir mücadeleye dönüşen süreç, yeniden yapımda adalet arayışını daha yüksek oranda sivil mücadeleler alanına kaydırır.

Orijinal dizide hiç bulunmayan, ancak yeniden yapım diziyeye önemli bir motif olarak eklenen bir diğer unsur, Savaş'ın kardeşi tarafından öldürülmeden önce içinde bulunduğu uluslararası suç örgütüdür. Orijinal dizide savcı, hapisten çıkıp görevine geri döndükten sonra, mücadele içinde olduğu suçlu kişinin, kardeşini öldürerek onun yerine geçen Min-ho olduğunu, başlangıçta ispat edemez. Ancak, intihar ettiği düşünülen fakat aslında Min-ho'nun öldürdüğü kardeşi Sun-ho, yaşarken bazı mali suçlar işlemiştir. Min-ho, artık öldürdüğü kardeşi Sun-ho'nun yerine geçtiği için, bu mali suçlardan dolayı yargılanır. Savcı onu, öldürdüğü kardeşinin işlemiş olduğu suçlardan dolayı onun kimliğiyle hapse attırabilecektir. Ancak gerçekler ortaya çıksın ve adalet tam olarak

yerini bulsun diye, gerçek kimliğini de ispatlamak ister. Hatta karısı konumunda bulunan kişiyi de mahkemede gerçekleri söylemeye, bu yolla ikna eder. Ona, kocası konumundaki kişiyi her hâlükârda mahkûm ettireceğini söyleyerek, gerçekleri açıklamasını talep eder.

Yeniden yapım dizide ise bu motif biraz değiştirilmiş ve bu değişiklik olay örgüsünü tamamen başka bir yöne doğru dönüştürmüştür. Gerçek Savaş hayattayken, bir uluslararası suç örgütüne hizmet etmiştir. Sahibi olduğu denizcilik şirketiyle, uluslararası örgütün yasaklı mallarını taşımıştır. Kardeşini öldüren Barış onun kimliğiyle yaşamaya devam ettiği için, bu suç örgütüne hizmet eden kişi durumuna düşmüştür. Savcı Fırat cezaevinden arkadaşlarıyla birlikte kaçtığında onları himaye eden, içlerindeki en yaşlı mahkûm olan Bey Baba'nın eski arkadaşı da aslında bu suç örgütüne çalışmaktadır. Örgütün lideri, Savaş Yesari olarak muhatabı olan gerçek Barış'ın savcı Fırat ile olan husumetinden şüphelenmiş, bunun arka planında neler olabileceğini anlamak için Bey Baba'nın eski arkadaşı olan bu kişiyi görevlendirerek kaçak mahkûmları saklamasını sağlamıştır. Bu örgütün lideri olan karakter ise geçmişte Barış ve Savaş Yesari kardeşlerin babasının yanında çalışmıştır. Ailenin yanında çalışırken çok fazla adaletsizliğe maruz kalmış, zaman içinde kendisi de güçlenerek büyük bir iş adamı olmuştur. Daha sonra ise Yesari ailesinin oğlunu yasa dışı işlerinde kullanmıştır. Bu örgütün liderinin Yesari ailesiyle olan ilişkisi de yine kendince bir öğ alma ve uğradığı haksızlıkların karşısında adalet arama motifiyle işlenir. Orijinal dizide ne böyle bir örgüt ne de birbirlerine karşı kendilerince adalet mücadelesi veren bu kadar çok taraf vardır. Bu nedenle karşılaştırmalı bir değerlendirme imkânı da bulunmadığından, bu ekleme unsur üzerinden ilerleyen süreçlerin detaylarına burada gerek yoktur. Ancak bu yasa dışı ilişkiler yumağı ekseninde, taraflar arasındaki adalet mücadelesi yeniden yapım dizide çoğunlukla formel hukuk sisteminin dışında, sivil toplumsal bağ ve ilişkiler içinde yürütülmektedir.

Son olarak *Mahkum*'un, *Innocent Defendant* gibi sonuçlanmaması ve ikinci sezonda tamamen özgün bir senaryo ile sürdürülmesi de kültürel yeniden haritalandırmanın politik içerimleri bakımından yorumlanmaya değerdir. Orijinal dizide 18. bölümde mahkemede her şeyin açıklığa kavuştuğu, gerçek suçlunun hak ettiği cezayı bulduğu; yeniden yapımda ise mahkemede akıl hastası numarası yapan suçlunun tüm suçları için ayrı ayrı müebbet hapis cezalarına çarptırıldığı, ancak cezaevi yerine akıl hastanesine gönderilmesine karar verildiği, daha sonra kendisini ölmüş gibi göstererek yaşamaya devam ettiği daha önce belirtilmişti. Yeniden yapımın ikinci sezonunda, ilk sezonda cezasını bulmamış olan suçlu, artık yer altına çekilmiştir. Kendisini ömrü boyunca haksızlığa uğramış ve mecburen kendi adaletini kendisi sağlamış bir kahraman gibi göstermiş, çeşitli haksızlıklara maruz kalan ancak hukuk sistemi içinden adaleti sağlayamamış kişileri etrafına toplamış, sırayla onların öcünü almak amacıyla yeni suçlar işleyen bir örgüt kurmuştur. Adı da “Yeraltı” olan bu örgüt, gerçekten de yer altındaki mekânlarda saklanmaktadır. Savcı Fırat ve suçlu Barış, biri suç örgütünün diğeri ise hukuk sisteminin temsilcisi olarak mücadele içindedir. Her ikisi de adaleti sağlama iddialarını sık sık dile getirmektedir. İkinci sezondaki mücadelede, savcı Fırat da zaman zaman yasa dışı işler yapar. Emniyet ve bakanlık görevlileriyle birlikte, cezaevi arkadaşlarının da içinde bulunduğu gizli bir birim kuran Fırat, Barış'ın kurduğu tehlikeli örgütle mücadele eder. Her iki taraf da birbirlerine karşı öne sürdükleri adaleti sağlama iddialarını gerçekleştirmek için türlü yollara başvurur. En sonunda savcı Fırat, Barış'ı ele geçirebilmek için, onun öldürdüğü ikiz kardeşini karısı ve gençlik aşkı olan Büge ile düzmece bir düğün planlar. Fırat ile Büge'nin evlendiğini düşünen Barış, üzerinde patlayıcılarla düğüne gelir. Büge'ye, kendisini veya Fırat'ı öldürmesini söyler. Eğer bunu yapmazsa üzerindeki bombayı patlatarak orada bulunan herkesi öldüreceğini söyler. Aslında daha önce Barış'ın daha fazla kötülük yapmadan yakalanabilmesi için Fırat ile birlikte bu düğünü kurgulayan Büge, Barış'ı

öldüremeyeceğini söyler. Barış üzerindeki bombayı patlatmak üzereyken Fırat Barış'a ateş eder ancak son anda Büge, gençlik yıllarından beri sevdiği Barış'ı korumak için onun önüne atlar. Böylece Fırat, yanlışlıkla Büge'yi öldürür. Hikâyenin orijinalinde suçlu tarafından sevdiği kadın öldürülen savcı, yeniden yapımın özgün ikinci sezon hikâyesinin sonunda suçlunun sevdiği kadını öldürmüş olur. Sonunda ise hem Barış hem de savcı Fırat işledikleri suçlardan dolayı cezaevine girerler. Sonuç olarak yeniden yapım dizide, orijinalinde olduğu gibi hukuk sistemi içinde adalet sağlanamamıştır.

Yukarıda, İngiltere yapımı *Happy Valley*'de örgütlü suçların ve bunların siyaset kurumuyla ilişkisinin yapısal eleştirisinin bulunduğu, ancak bu motifin Türkiye yeniden yapımı *Son Nefesime Kadar*'da eksiltildiği söylenmişti. Örgütlü suçların dar anlamıyla politika alanıyla ilişki içinde gösterildiği motifin, devlet ve yayıncılık düzenlemeleri karşısındaki kurumsal çekinceler nedeniyle eksiltilmiş olabileceği belirtilmişti. Orijinal dizi *Innocent Defendant*'ta bulunmayan ancak yeniden yapıma eklenen yasa dışı örgütlerle ilgili mücadele süreçleri ise doğrudan bu çekinceye neden olabilecek bir motif sayılmaz, çünkü burada örgütlü suçların siyaset kurumuyla ilişkisine dair bir eleştiri söz konusu değildir. Bu ekleme motif, adaletin sağlanması için mücadeleyi orijinal diziye kıyasla daha yüksek oranda polisiye ve adli süreçlerden, örgütlü suçlara doğru kaydırmaktadır. Yeniden yapım dizide, suçlu karakterin orijinaline kıyasla daha yüksek düzeyde kendi maruz kaldığı adaletsizlikler karşısında adalet arayışı içinde olduğuna da daha önce değinilmişti. Bu çerçevede bu ekleme motif, *vigilantism*¹⁵ (ihkakıhak) kavramıyla anlamlandırılabilir. Les Johnston, *vigilantism* kavramını, çeşitli sivil aktörlerin, suçu ve toplumsal ihlalleri engellemek amacıyla gerçekleştirdikleri, çoğu kez yasa ve yetki dışı eylemler olarak ortaya koyar. Buna göre *vigilantism*, gönüllü

¹⁵ Vigilantism kavramının, kimi zaman suç niteliği taşıyan, kimi zaman ise taşımayan çeşitli türden şiddet edimleri yoluyla çeşitli suçlulara cezasını vermek, topluma zararlı olduğu düşünülen kimi davranışları engellemek, bazı haksızlıkların tekrarının önlenmesi amacıyla çeşitli toplumsal aktörlere gözdağı vermek, müesses nizamı korumak için örgütlü eylemlerde bulunmak gibi amaçlarla gerçekleştirilen birçok eylemi ifade etmek için kullanıldığı görülmüştür. Burada ise, resmî ve hukuki yollarla sağlanamayan adaletin, yasa dışı suç yapılanmaları üzerinden sağlanmaya çalışılması bağlamında kullanılmaktadır.

aktörlerinin kurulu düzenin normlarının ihlali söz konusu olduğunda planlı şekilde gerçekleştirdikleri, güç kullanımına veya güç kullanma tehdidine dayanan ve topluma bu ihlalin kontrol altına alındığına dair güvenceler veren eylemleri kapsar (Johnston, 1996). Formel hukukun dışında bir toplumsal adalet mekanizması olarak *vigilantism*, suç, ceza ve adalete dair antropolojik çerçevenin ortaya konulduğu bölümde değinilen, Bohannan'ın Tiv kabilelerinde resmî hukuk kuralları dışında halkın kendi kendine uyguladığı adalet mekanizmaları olarak tanımladığı *öz-yardım* mekanizmasına benzemektedir. Buradaki koşutluk, toplumu modernlik dışı topluluklara benzetmek amacıyla değil, adaletin sağlanamadığı yerde devreye giren kültürel mekanizmaların; felsefi yaklaşımlardan veya hukuki düzenlemelerden daha yaygın şekilde, tüm toplum ve topluluklarda benzeşerek işlediğine dikkat çekmek amacıyla vurgulanmaktadır.

Mahkum'da suçlu karakterin, yargı kurumunun temsilcilerine karşı en başından itibaren, orijinal dizi *Innocent Defendant*'ta olduğundan çok daha fazla kafa tuttuğu ve savcı ile etrafındakilerin suçluya karşı daha fazla toplumsal bağ ve ilişkilerle karşı koydukları yukarıda değerlendirilmişti. Savcının, toplumsal ilişkileri yoluyla suçluya karşı verdiği adalet mücadelesinde, başka türden kabahatleri olan suçlu arkadaşlarından yardım alması, adalete giden yolu yer yer yasa dışı edimlerle döşemeleri söz konusuydu. Yeniden yapım dizinin ikinci sezonunda suçlunun yer altına çekilerek bir suç örgütü kurması, bu örgüte çeşitli suçların mağduru olmuş ama formel hukukun kurumları içinde adaleti sağlayamamış kişileri kabul etmesi ve onlarla birlikte yasa dışı yollardan adaleti sağlamaya çalışması da tüm bunlarla birlikte düşünülebilir. Tüm bunlar, *Mahkum*'da orijinali *Innocent Defendant*'a kıyasla daha fazla (sivil ve yasa dışı yollarla adalet arayışı olarak) *vigilantism* unsurlarının yer aldığını gösterir.

Yeniden yapım dizide yer yer orijinalinin karşılığı olan ilk sezonda da bulunan, ancak orijinalinin devamı olarak yazılmış ikinci sezonunda tamamen bir yer altı örgütü

şeklinde görülen örgütlü yasa dışı adalet arayışı, popüler kültürde ve Türk medya kültüründe geçmişten beri vardır. Türkiye’de suç dizilerinin tarihsel seyrindeki önemli uğraklardan söz edilen bölümde, Türkiye’de yapılmış çeşitli suç dizilerine değinilmiştir. Bunların içinde *Deli Yürek* ve *Kurtlar Vadisi* adlı dizilerin, devletle suç örgütlerinin ilişkisine yönelik bir “Susurluk retoriği” ile örüldüğüne de dikkat çekilmiştir. Sözü edilen diziler Türkiye’de medya kültürü içinde sürekli bir etki bırakmış örneklerdir. İçerdikleri Susurluk retoriğin haricinde, her iki dizi de ikonik suç kahramanları yaratmışlardır. Örgütlü suçlar üzerinden adalet sağlama anlatısı her iki dizide de vardır. Bunların haricinde, yine aynı bölümde değinilen *Çukur* adlı dizi de kendi içine kapalı, örgütlü suçlar üzerinden kendi adaletini sağlayan bir mahalle anlatısı vardır. Bu konuda dikkat çekici olan bir başka unsur ise *Çukur* adlı dizide yönetmen olarak görev almış olan bir ismin (Özgür Sevimli) *Mahkum*’un suç örgütü ile savcı ve ekibinin adalet mücadelesine dayanan ikinci sezonunun da yönetmeni olmasıdır. Türkiye’de en çok ses getiren suç dizilerindeki örgütlü suçlar ve adalet mücadelesi anlatısının, kimi zaman aynı aktörlerin de üretim sürecinde yer almasıyla sürdürüldüğü görülmektedir. Tüm bunların, popüler kültür ve medya kültürü içinde önemli anlatılar olarak sürdürülmesinin elbette Türkiye’de formel adalet düzenine yönelik adaletsizlik algısıyla ilişkisi olabilir. Bu tür içeriklerin yaratıcı ekipler tarafından üretilmesinin, toplum tarafından da talep görmesinin, hatta kimi zaman sona erdikten sonra da toplumsal hafızada yer edinmesinin toplumsal adaletin göreliliğinden olduğu kadar formel düzenin iyi işlemediğine yönelik algıyla da ilgisi olsa gerektir.¹⁶ Nitekim, ülkede formel adalet

¹⁶ Bu çalışma kapsamında analiz nesnesi olmasa da formel adalet düzeninin kişiye göre değişken işlediğini, birçok konuda adaletsizlik ve cezasızlık durumunun söz konusu olduğunu gösteren hukuki durumlar sürekli gündemdedir. Son yıllarda gündemi sürekli meşgul eden suça karışan çocuklar ve yeni nesil suç örgütleriyle ilgili haberler, hem formel düzen içinden adaletin tesis edilemediğine yönelik endişeleri besleyen, hem de burada sözü edildiği gibi örgütlü suçlardan adalet devşirmeye yönelik bir anlayışı hatırlatmaktadır. Bunun haricinde çeşitli trafik veya iş kazalarında yaşamını yitirenlerin ailelerinin, suçluların adalet düzeni içinden cezalandırılmadığına yönelik isyanları sıklıkla haberlere yansımaktadır. Kadın cinayetleri ve kadına yönelik çeşitli şiddet vakalarıyla ilgili de benzer kamuoyu şikâyetleriyle sıklıkla karşılaşmaktayız. Tüm bunların, bu çalışmanın empirik sınırları içinde incelenme imkânı olmamasına karşın, kendi adaletini sağlama veya adaleti hukuk dışı yollarla sağlamaya yönelik popüler kültür anlatılarının üretilmesine ilham olması muhtemeldir.

düzenine olan güvenin azaldığını gösteren çeşitli çalışmalar da vardır. Güncel bir çalışma olarak Sadullah Seyidoğlu'nun “Are Criminals Untouchable?: Society's Perception of Impunity in Türkiye” (2025) başlıklı makalesi iyi bir örnektir. Söz konusu çalışmasında Seyidoğlu, ceza hukuku alanında çalışan 12 avukattan yüz yüze görüşmeler yoluyla, 600 sivil katılımcıdan da anket formları aracılığıyla veri toplayarak toplumdaki cezasızlık algısını ölçmeye gayret etmiştir. Söz konusu çalışmada cezasızlığın hem suçluların cezalandırılmaması hem de mağdurların maruz kaldıkları haksızlıkların giderilmemesini içeren, toplumlarda adalet kurumuna olan güveni zedeleyen durum olduğuna dikkat çekilir. Ayrıca cezasızlık algısının, adalet sistemi önünde ayrıcalıklı kişilerin bulunduğuna yönelik düşüncelerle birleştiği ve hukukun üstünlüğüne olan güveni sarstığı belirtilir. Çalışmanın bulguları ise, katılımcıların çok yüksek oranda Türkiye’de cezasızlık sorunu olduğunu, cezasızlığın sosyal, siyasi veya ekonomik güce dayandığını, bu durumun Türkiye’de yargı bağımsızlığına, hukukun üstünlüğüne ve adalete olan güveni azalttığını, adalete olan inancın zayıflamasıyla insanların kimi zaman kendi adaletini kendi sağlama düşüncesiyle hareket edebildiklerini düşündüğünü göstermiştir (Seyidoğlu, 2025).

Seyidoğlu'nun çalışmasının sonuçları çerçevesinde, *Mahkum*'da adaletin orijinali *Innocent Defendant*'a kıyasla daha fazla sivil toplumsal ağ ve ilişkiler ve hatta daha sonra örgütlü suçlar üzerinden aranması yönündeki sosyokültürel yeniden haritalandırma unsurlarına düşünsel bir dayanak oluşturabilir. Yukarıda sözü edilen vigilantizm unsurları ve adaleti aramakta daha fazla toplumsal dayanışma anlatısı, hukukun üstünlüğü ve yargı bağımsızlığıyla ilgili sorunlar ile toplumdaki cezasızlık algısının, popüler kültür alanındaki görüngülerine örnek olarak düşünülebilir.

3.2.2. Toplumsal Cinsiyet ve Adalet

Liar dizisi ve bunun Türk yeniden yapımı olan *Yalancı*'da, adalet arayışı sürecinin toplumsal cinsiyet bakımından farklılaşan yönleri vardır. Yukarıda, adalet arayışının toplumsal yargıların konusu olması bağlamında sözü edilen, tecavüz mağduru kadın başkarakterin toplum tarafından yargılandığı ekleme motifler, aynı zamanda toplumun kadını suçlu görmeye meyilli olduğunu da göstermektedir. Bu yönüyle bunlar da toplumsal cinsiyet sorunlarıyla ilişkili yeniden haritalandırma unsurlarıdır. Ancak yine yukarıda sözü edildiği gibi, toplumun yargılayıcı ve hüküm verici bakışı konusunda orijinal diziden farklılaşan ekleme unsurlar, kadın için olduğu kadar güçlü olmasa da erkek karakter için de söz konusudur. Ancak bunların dışında, kadının toplumsal durumu hakkında farklı yaklaşımı gösteren çeşitli unsurlara ise doğrudan toplumsal cinsiyet sorunlarıyla ilişkili olarak değinmek mümkündür.

Liar ve *Yalancı*'da ortak olarak bulunan ancak yerli yapımda farklılaşan, adalet anlayışının yukarıda belirtilen sivil toplumsal alandaki işleyişi ve yansımaları da gösteren önemli bir motif, kadının tecavüze uğramadan önce ayrıldığı erkeğin hikâye boyunca üstlendiği rolle ilgilidir. Orijinal dizide Tom, yeniden yapımda ise Murat karakteri, kadın baş karakterin ayrıldığı, tecavüz meselesi sonrasında ise her zaman destekçisi olarak yanında bulunduğu eski partneridir. Her iki dizide de bu erkek karakter bir ara kısa bir süreliğine kadın baş karakterin ablasıyla ilişki yaşamıştır, her iki dizide de bu ortaya çıktığında kadın baş karakterin bu erkekle ve ablasıyla arası bozulmaktadır. Yine her iki dizide de bu erkek karakter, kadın baş karakterin ablasına olan ilgisini sürdürmekte, hatta bu ilişki açığa çıktığında kadın baş karakterin ablası, eşi tarafından terk edilmektedir. Ancak tüm bu ilişkiler ve sorunlar ağı boyunca orijinal dizide Tom, Laura'nın her zaman yanında olmakla birlikte, ona biraz ablasına olan duygusal ilgisinden, biraz da birlikte oldukları yılların hatırasına destek olmaktadır. Destegini ise

her iki kadının bu mücadelesi sürecinde ilaç temin ederek, polislik mesleğinin verdiği imkânlarla çeşitli bilgiler sağlayarak vermektedir. Yeniden yapımda Murat da hem Deniz'in ablasına olan ilgisinden dolayı, hem de eski eş hassasiyetiyle kadına sahip çıkma güdüsüyle hareket etmektedir. Orijinal dizide hiç olmayan bir motif olarak Murat, sürekli tecavüzcü Mehmet Emir'i şiddet uygulamakla tehdit etmekte ve hatta bir gün hastanede onu darp ederek bunu gerçekleştirmektedir. Bu ilişki ağında yeniden yapımda dizideki karakter, orijinaline kıyasla daha eril, sahiplenici ve koruyucu tavrıyla öne çıkmaktadır. Bu farklılık, kadını orijinal dizidekinin aksine, erkeğin sahip çıktığı bir eski eş konumuna getirmektedir. Her iki dizide de kadın çevresindekilerin desteğiyle adalet mücadelesini sürdürürken, Türk yeniden yapımda orijinalinin aksine, bir erkeğin eril koruyuculuğu altında hareket etmektedir.

Happy Valley'de aracında uyuşturucu çıkan siyasetçi üzerinden başlayan örgütlü suçlar-siyaset ilişkisinin politik bir motif olarak *Son Nefesime Kadar*'da eksiltildiğini, böylece suç ve adaletin siyasetle kurumsal ilişkisinin devre dışı bırakıldığı belirtilmişti. Bu siyasetçinin yerine geçen iş adamı Vedat Kuloğlu karakterinin dizideki işlevi ise, bir yönüyle yine adalet arayışının orijinal diziyeye kıyasla daha fazla sivil toplum alanındaki ilişki ve bağlar üzerinden işleyişini gösterir. Çünkü, yukarıda çok modlu dönüşümün melodramatik sonuçlarından söz edilirken belirtildiği gibi, suçlu karakterin izini bulan ve yakalanabilmesi için Mihri'ye yerini söyleyen kişi, Vedat Kuloğlu olmuştur. Ancak orijinal dizide bulunmayan bu karakterin bir başka önemli işlevi ise kadın başkaraktere tıpkı yüz vermeye yanaşmadığı eski kocası gibi, mücadelesinde yardımcı olmaktır. Her ne kadar dizinin ani final bölümünde Mihri'yi öldürmüş kişi gibi görünse de bu finalin planlanmasından önce kurgulandığı belli olan olay örgüsü içinde Vedat, Mihri'ye sempati duyan, onu evine davet ederek annesiyle tanıştıran ve tüm mücadelesinde ona destek olan bir erkek karakter rolündedir. Tıpkı *Yalancı* dizisinde mağdur kadın başkarakterin etrafında sahiplenici ve koruyucu bir figür olarak yer alan eski koca gibi,

burada da Vedat Kuloğlu koruyucu, kollayıcı erkek karakter rolünü üstlenir. Orijinal dizilerde kadınlar daha güçlü, daha az duygusalken; yeniden yapım dizilerde kadınlar daha duygusaldır ve yanlarında eril koruyucularıyla birlikte mücadele vermektedirler.

Kadın karakterlerin yaşamında koruyucu figür olarak erkeğin bulunması, yeniden yapımlarda türsel kaymaya yol açan melodramatik anlatı kipinin de başat özelliklerindendir. Schatz, 1950’li yıllarda Hollywood sinemasında hâkim olan aile melodramlarında kadının dünyasında görülen yaygın bir “işgalci-kurtarıcı erkek” karakter tipinden söz eder (2021, s. 56-60). Bu melodramlarda kadın, bir erkek tarafından tam anlamıyla “alınır”, kadın kahraman ise önce öz güvenini, sonra da bireysel kimliğini bırakır (Schatz, 2021, s. 60). Ardından kadın erkeğe teslim olur, tüm yaşamı erkek tarafından yönetilir ve şekillendirilir. Kadın kahraman, erkek partnerine tabi olarak evcil anne rolüne bürünür (Schatz, 2021, s. 61). Elbette bu, yalnızca melodramatik anlatılarda yer alan bir ilişki biçimi denilerek geçilecek bir konu değildir. Lia Litosseliti, 21. yüzyılda medyada hâlâ kadınların cinsel obje, anne ve eş, kurban gibi pasif veya destekleyici rollerde, bağımsız olmayan karakterler olarak ve erkeklerle ilişkileri içinde temsil edildiğine dikkat çeker (2013, s. 93). Görüldüğü gibi her iki İngiliz dizisinin de Türk yeniden yapımlarında, kadın daha yüksek düzeyde erkeğe bağımlı olarak temsil edilmektedir.

Liar’da bulunan ancak *Yalancı*’da eksiltilmiş olan önemli bir motif, tecavüz mağduru kadının, tecavüzcüsünün ailesinin izini sürmek üzere şehir değiştirdiği gün tanıştığı ve dizinin sonunda da sağlıklı bir ilişkiye başladığı bir başka erkek karakterin yokluğudur. *Liar*’da Laura Nielson, bu adamla tanışır ve ilk günlerde, yaşadıklarından dolayı henüz böyle bir ilişkiye hazır değildir. Ancak dizinin sonuna kadar yavaş yavaş gelişen ilişki, en sonunda Laura’nın sağlıklı bir yaşama geri dönüşünün işareti olarak sunulur. Ancak yerli yapımda böyle bir karakter hiç yer almaz. Deniz Sungur da benzer

şekilde tecavüzcüsünün ailesinin, eskiden ölmüş olan eşi Mine'nin ölüm sürecinin ve Mine'nin arkadaşı Duygu'nun peşine düşer. Ancak orijinal dizide bu yolculuklarda kadın başkarakterin tanıştığı erkek karakter, *Yalancı*'da yer almaz. Yaşadığı tecavüz vakasında adaleti arayan güçlü ve duygusal kadın Deniz, yukarıda sözü edilen toplum yargılarının ortasında, Laura'ya kıyasla daha fazla toplum baskısı altında mücadele verirken, yaşamına yeni bir erkeğin girmesine hiç izin verilmez. Yukarıda belirtilen, kadının adalet mücadelesi sırasında daha fazla toplumsal tepkilere maruz kaldığını gösteren sahnelerle birlikte düşünüldüğünde, kadına toplumsal olarak böyle bir hak verilmediğini düşünebiliriz. Sinem Evren Yüksel, Türk sinemasındaki melodramatik geleneği modernleşme sürecimiz ve toplumsal cinsiyet rolleri bakımından değerlendirirken, kadının ahlaki olarak yargılanan, baskılanan ve cinsel endişelerle çevrelenen bir çerçeve içinde görüldüğüne dikkat çeker (Yüksel, 2011, s. 83-100). Yüksel'in değerlendirdiği gibi, kadının politik olarak baskılanması aynı zamanda melodramatik geleneğin tipik özelliklerinden biridir. Orijinal dizi ve yeniden yapım arasında, kadının günlük yaşamında yapılan bu küçük değişiklikler, geleneğin devam unsurları olarak görülebilir: kadın İngiliz yapımında olduğundan daha fazla baskılanmaktadır.

Buna benzer bir farklılık, *Happy Valley* ile *Son Nefesime Kadar* arasında da söz konusudur. Her iki dizide de kadın başkarakter, kızının ölümünden sonra, onun tecavüzcüsünden doğan erkek çocuğuna sahip çıkmış, bunu istemeyen kocası ise onu terk ederek başka biriyle evlenmiştir. Ancak orijinal dizide Catherine, kendisini torununa adanmış olmakla birlikte, eski kocası Richard (Derek Riddell) ile zaman zaman birlikte olmaktadır. Aralarındaki ilişkiyi Catherine'in kız kardeşi de bilir, ancak bu bir sorun teşkil etmez. Yeniden yapımda ise Mihri, Ferzan ile hiçbir zaman yeniden yaklaşmaz. Orijinal dizideki cinsel birliktelik burada yoktur. Bunun dışında, Ferzan her zaman Mihri'den ayrıldığına pişmandır, yeniden onunla olmak ister. Ancak Mihri,

hayatını ölen kızından yadigâr kalan torunu Umut’a (Mehmet Turan Doğan) ve kızının ölümüne sebep olan, torununun biyolojik babası Ejder ile olan mücadeleye adamıştır, Ferzan’a asla yüz vermez. Burada adalet mücadelesi veren kadının, Türk medya kültürü içinde önemli bir yeri olan kadın imgesine uygun şekilde, “ıffetli bir anne (babaanne)” olarak güncellendiği görülür.

Bunun haricinde, *Yalancı* dizisinde, yukarıda sahne karşılaştırmaları yoluyla çok modlu dönüşümün melodramatik sonucundan söz edilirken incelenen sahnelerden birinde, toplumsal cinsiyet mücadelesine dair önemli unsurlar da vardır. Başkarakter Deniz’in ablasıyla konuşma sahnesinde diyalogun bir kısmı doğrudan bu bağlamda değerlendirilebilir. Deniz, ablasına “Kanıt, kanıt isteyecekler, kanıt, hep daha çok hep daha çok, daha çok kanıt, daha çok kanıt... Adam bütün kanıtları temizlemiş, parmak izlerini silmiş, kadehleri yıkamış... Ya bak, o ilacı aldığımı kanıtlasam bile, kendi başıma almadığımı kanıtlamamı isteyecekler” der. Mağdur olduğunu kanıtlamak zorunluluğu ve kendisine verildiğini düşündüğü ilacın kısa sürede kandan atılması nedeniyle bunun kanıtlanmasının imkânsızlığı arasında çaresiz kalan kadının, kanıtı vurgulayarak isyan etmesi, masumiyet karinesi ile kadının ispatlayamadığı mağduriyeti arasında bir çelişki yaratır. Bu durum, dizi boyunca kadının kolluk güçleri ve adalet sisteminden umudu keserek kendi adaletini kendisi sağlamaya yönelik hareket etmesinin itici gücüdür. Devamında Deniz, “hayat kurtaran saygıdeğer cerraha iftira atan, yalan söyleyen, deli, dul kadının işte” der. Ablası ona, “saçmalama Deniz, o da dul” diyerek yanıt verir. Deniz ise, “O dul değil Yasemin, o bekâr, onlar hiçbir zaman dul kalmıyor. Onlar ayrıldıktan sonra, yeni bir ilişki yaşamaya hazır, bekâr erkekler olarak yollarına devam ediyorlar. Dul kalan biziz, biz kadınlarız” der. Eşinden ayrılmış olmanın erkekler için başka, kadınlar için başka toplumsal anlamlara geldiğine yaptığı vurgu ise, ceza adaletinin değil toplumun kadına karşı adaletsiz tutumuna bir itiraz olarak yükselir. Daha önce belirtildiği gibi, orijinal dizide olan ancak yeniden yapımda

yer almayan önemli bir unsur, kadın baş karakterin bir yandan tecavüzcü ile mücadele ederken bir yandan da kendini iyi hissetmeye başladıkça yaşamaya başladığı yeni ilişkiydi. *Liar*'da Laura, adamın ve kendisinin dul olmalarıyla ilgili çifte standarda vurgu yapan bir söz söylemek zorunda kalmaz, yeni bir ilişki yaşaması da yadırganmaz. *Yalancı*'da Deniz ise hem kadının boşanmış olmasıyla ilgili toplumsal adaletsizliğin tecavüz soruşturması karşısında toplumsal tepkileri belirleyeceğine ve hatta suç soruşturmasını da etkileyeceğine isyan etmekte, hem de başka bir erkekle yeni bir ilişkiye girmemektedir. Bu unsurlar birlikte düşünüldüğünde, toplumsal adaletin uluslar arasındaki farklı kültürel mücadele ve güç ilişkilerinden beslenen önemli değişikliklerdir. Kanıta yapılan vurgu ve imkânsızlık duygusu ceza adaletinin, dul olmakla ilgili vurgu ise toplumsal adaletin kadının aleyhine işleyişine bir itiraz olarak okunabilir.

Sahnenin devamında Deniz, orijinal dizide bu sahnede yer almayan başka cümleler de etmektedir. Deniz, ablasına daha önce soruşturmayı yürüten polislerin kendisiyle yaptığı konuşmada, adamla yemek yedikleri yerden çıkarken güldüğünü söylediklerini anlatır: “Gülmüşüm ya, gülmüşüm... Gülmüşüm. Polisler, kamera kayıtlarına bakmış. Deliller aleyhimeymiş çünkü restorandan çıkarken ben adama gülmüşüm. Yani kuyruk sallamışım, fındırdemişim. Bana gülmüşsün dediler, suçlu benmişim gibi. Ama onlar da haklı, sen bile bana tam olarak inanmadıktan sonra onlar ne yapsın? Yasemin, onu eve sen mi davet ettin diye sordun. Kaç kadeh içtiğimi öğrenmeye çalıştın sen. Sen benim kardeşimsin ya, Yasemin sen benim kardeşimsin, sen bile doğru mu söylüyorum, yalan mı söylüyorum onu anlamaya çalışıyorsun, onlar ne yapsın? Allah aşkına onlar ne yapsın?”

Her iki dizide de soruşturmayı yürüten polisler kadın karakterle ilk konuşmalarında, adamla birlikte yemek yedikleri mekândan çıkarken güldüğünü

söylemiştir. Kadın karakterin ablası ise olayı ilk dinlediğinde ne kadar içki içtiğini sormuştur. Kadının ablasıyla bu konuşmasında ise sözü edilen unsurlar yalnızca yeniden yapım dizide sahneye taşınmış, diyalogun duygusal gerilimini artıran ve aynı zamanda kadının resmî ve toplumsal yapılar hakkındaki adaletsizlik algısını güçlendiren unsurlar olarak işlev görmüştür. Diyaloga eklenen bir mod olarak tüm bu konuşmalar, aynı zamanda sahnenin genel duygusallığını en çok güçlendiren unsurlardır. Bu duygusallık ise orijinal dizideki sahneden farklılaşan diğer modlarla birlikte, ilişkisel bütünlük içinde kurulmakta ve yine türsel kaymaya eklemlenmektedir. Ancak daha önemlisi, başkarakterin kadın olmak nedeniyle toplum, emniyet ve yargı karşısında mağduriyetinin daha da büyüdüğüne yapılan vurgular olarak doğrudan toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin yarattığı sorunlara işaret etmektedir.

Tüm bunlar, daha evvel Şerif Mardin’e atıfla söz edilen Türkiye’de sivil toplumsal yaşamdaki gözetleme ve yargılama mekanizmalarının ataerkil yönünü göstermektedir. Kadın mağdur ise bu mekanizmalar karşısında, yeniden yapım dizide orijinaline kıyasla çok daha yüksek perdeden tepkisini dile getirmektedir. Dul olması ve kendisine tecavüz eden adama daha önce güldüğü için ahlaki olarak yargılanmış olması nedeniyle haksız duruma düşeceğine dair isyanı, içinde bulunduğu toplumsal adaletsizlik karşısında melodramatik duygusallıkla örülü bir tepki olarak yükselir. Erkek failin bir tıp doktoru olarak delilleri yok etmeyi çok iyi biliyor olması, bu nedenle adli sürecin başlamasını sağlayacak kanıtların bulunamaması her iki dizide de ortak unsur olmakla birlikte, kadının “kanıt” mekanizmasına duygusal isyanı da yalnızca Türk yeniden yapımında söz konusu olmuştur. Burada, *Liar* ve yeniden yapımı *Yalancı*’da, kadını mağdur eden asimetrik güç ilişkisini yeniden üreten bir kötü temsil söz konusu değildir. Aksine her iki dizi de kadının maruz kaldığı tüm haksızlıkları göstermekte ve onun mücadelesine alan açmaktadır. Ancak Türkiye’de üretilen yapımda kadının olan bitene daha fazla tepki ve isyan belirtileri göstermesi anlamlı bir ekleme olmuştur.

Gökçeçişek Ayata, Deniz Bayram ve Özlem Özkan, Türkiye’de erkek şiddetine maruz kalan kadınların genel olarak formel adalet kurumu ve prosedürleri karşısında yaşadığı mağduriyetleri örneklemişlerdir. Buna göre kadınlar, maruz kaldıkları erkek şiddeti sonrası polis, savcı, hâkim ve genel olarak hukuk sistemi karşısında da ahlaki olarak yargılanmaktadır (Ayata, Bayram ve Özkan, 2021, s. 46-95).

Fatmagül Berktaş, ataerkil güç ilişkilerini, tarih boyunca devlet ve din kurumu; modern dönemde ise tıp, psikoloji, sosyal hizmetler ve eğitim gibi kurumlar üzerinden doğallaştırılan ve pekiştirilen, kadını erkeğe bağımlı kılan ideoloji ve pratik olarak ortaya koyar (2009, s. 61). Yukarıda değerlendirilen tüm unsurlar, Türk yeniden yapımlarında kadının, orijinallerine kıyasla daha yüksek düzeyde ataerkil güç ilişkileri içinde temsil edildiğini göstermektedir. Bu durum ise incelenen yeniden yapımlarda İngiliz kültürel bağlamına kıyasla toplumsal cinsiyet ilişkileri bakımından muhafazakârlaştırma eğilimi olduğunu gösterir.

Tüm bunlar, kadının İngiliz medya metnindekine kıyasla daha fazla baskılandığını, eril koruyuculuk altında inşa edildiğini gösterir. Burada görülen farklılık, İngiliz örneğinde belirli bir postfeminist duyarlılık içinde temsil edilen kadının, Türk yeniden yapımlarında daha fazla postfeminizm öncesi temsil kodlarına yakınlştırıldığını gösterir. Bu noktada Rosalind Gill’in Batı medya kültürü içindeki “postfeminist duyarlılık” hakkında yaptığı eleştirel değerlendirmeye düşünmekte yarar olabilir. Gill, geleneksel patriyarkal güç ilişkilerinden özgürleşmiş ve belirli kazanımları elde etmiş kadının varlığını kabul etmiş olan postfeminizmi, Batı medya kültürü içindeki bir söylem olarak eleştirel bir değerlendirmeye ele alır. Batı medya kültüründe 1980’li yıllardan sonra feminist eleştiriler karşısında postfeminist bir duyarlılık geliştirildiğini söyler. Bu duyarlılığın, kadını geçmişteki temsil biçimlerinin görünüşte aksine bir şekilde temsil etmeye yönelik olduğunu düşünen Gill, kimi zaman bu

durumun kadının kazanımlarına değil, yeni tür kayıplarına karşılık geldiğine dikkat çeker. Buna göre kadın artık geleneksel temsil biçimlerinde olduğu gibi erkeğe bağımlı değil, özerk davranan birey olarak temsil edilmektedir. Kadın artık cinsel olarak baskılanmamakta, erkeğe tabi olmamakta, aksine özgürce yaşayan, güçlü toplumsal özne olarak gösterilmektedir. Ancak bu sorgulanmaya muhtaç bir temsil politikasıdır, çünkü tüm yeni temsil biçimleri aslında kadını artık erkek tarafından olmasa da kendi kendine içselleştirdiği denetim mekanizmalarına bağımlı kılmaktadır. Batı medyasının yeni temsil politikaları ve pratiklerinin, kadın üzerindeki tahakkümü daha incelikli şekilde sürdüren, neoliberal piyasa mantığı altında şekillendiren süreçler olduğu görülmektedir (Gill, 2007). Yine de İngiliz dizilerindeki daha özgür, kendi ayakları üzerinde duran kadın polis karakterinin eril toplumsal baskı ve yardım mekanizmaları içinde işleyen bir sivil toplumsal zeminde adalet arayan iffetli anne pozisyonuna getirilmesi, Türk medya kültürü içinde eleştirilen postfeminist duyarlılığın da patriyarkal bir çerçeveden içeri giremediğini gösterir. Türkiye’deki yeniden yapımlarda kadın özne derhal patriyarkal çerçevenin içine girebilecek şekilde, melodramatik bir zeminde, erkeklerin korumacılığı altına getirilmekte, gerektiğinde çocuğu/torununa kendini adanmış anne/babaannen rolüne büründürülmekte, öte yandan hukuki süreçlerin patriyarkal işleyişine yüksek sesle isyan etmek durumunda gösterilmektedir. Yukarıda belirtildiği gibi, geçen yüzyılın ortalarında Batı medya kültüründe de kadın, melodramatik anlatı geleneği içinde eril koruyuculuk altında tutulmuş ve baskılanmıştır. Öte yandan, yine yukarıda belirtildiği gibi Türkiye’de medya kültürü içinde hâlâ işleyen baskı mekanizmaları söz konusudur. Bu baskı mekanizmalarının Batılı bağlamındaki postfeminist duyarlılıkları dahi kabul etmeyen patriyarkal yönü, medya kültürü içindeki tarihselliği bakımından kültürel üretimin küçük gelenekle yani toplumun çevre yapısını oluşturan halk yaşamındaki geleneksel unsurların baskınlığıyla olduğu kadar, büyük

geleniğin yani toplumun merkez yapısını oluşturan devlet ve bürokratik mekanizmaların patriyarkal refleksiyle de ilgilidir.¹⁷

3.3. Türsel ve Politik Dönüşümün Kültürel Bir Değerlendirmesi

Suç, ceza ve adalet konusunda modern felsefede yer alan önemli yaklaşımların değerlendirildiği bölümde, sözü edilen felsefi yaklaşımların çeşitli yönleriyle modern dünya düzeninin temelini oluşturduğu ve hâlâ yaşamaya devam ettikleri belirtilmişti. 18. yüzyılda Kant, 20. yüzyılda onun takipçisi Rawls üzerinden sürdürülmüş olan toplum sözleşmesi gelenegi, bunun karşısında yer alan faydacı gelenek, toplumu idealist temelde kavrayan Hegel ve modern ceza hukukunun kurucu düşünürü sayılan Beccaria'nın çeşitli görüşleri modern devlet ve toplum yapıları içinde yaşamaya devam etmektedir. Yaşadığımız tarihsellik içinde hukuk ve adalet söylemi, adaletin en üstün değer olduğu ve hiçbir şey için kurban edilemeyeceği, toplumun genelinin iyiliği için gerekli olan en temel nosyon olduğu ve insancıl şekilde, suçlular dâhil olmak üzere herkese mümkün olan en az zararı vererek şekilde uygulanması gerektiği yönünde işlemeye devam etmektedir. Modern yaşamın temel düşünsel dayanakları modern felsefedeki tüm bu unsurların özgül bir bileşiminden oluşmaktadır. Ancak bu çalışmanın

¹⁷ 6112 Sayılı Radyo ve Televizyonların Kuruluş ve Yayın Hizmetleri Hakkında Kanunun “Yayın Hizmeti İlkeleri” başlıklı 8’inci maddesinin 1’inci fıkrasının (f) bendinde yer alan, yayın hizmetleri hakkındaki “Toplumun millî ve manev  değerlerine, genel ahlaka ve ailenin korunması ilkesine aykırı olamaz.” hükmü, içerdiği birden çok muğlak kavram ile, hukukun toplumun “k  k gelenegi” içinde patriyarkal kodların işletilebileceği çerçeveyle uyumlu bir unsurdur. Zira ailenin korunması, genel ahlak ve değerler gibi kavramlar, hemen her şeyin içine hücum edebileceği kadar geniş ve muğlak olmakla birlikte, kadın ve annelik gibi konularla kolaylıkla ilişkilendirilebilir.

2026 yılı Mayıs ayında Anneler Günü için bir markanın yaptırmış olduğu televizyon reklamına karşı gelişen kurumsal tepkiler de bu çerçevede düşünmek için iyi bir örnektir. Anneliğin evcil hayvan sahipliği üzerinden kurgulandığı reklam metni, Gill’in medyadaki postfeminist duyarlılığa yaklaşımı çerçevesinde eleştiriye dahi tabi olabilecekken, resmî kurumlar ve bürokrasi tarafından patriyarkal tepkilerle karşılanmıştır. Buradaki tepki, elbette toplumdaki mutlak yaklaşım olmamakla birlikte, hem büyük gelenek olarak bürokratik mekanizmaların hem de k  k gelenegi içinde yaşamaya devam eden patriyarkal yaklaşıma örnektir. Gerek yukarıda belirtilen kanun maddesi gerekse televizyon reklamına karşı gösterilen bürokratik tepkiler, Bohannan’ın antropolojik araştırmalarına konu olan topluluklardaki *tari onarmak* kavramını hatırlatır. Hem modernleşen bir toplumun gayrişahsi işleyişine temel oluşturan kanunlara muğlak ve şahsi kavramların sızımış olması, hem de yasal düzenlemeler gereği açıkça ve kesin olarak yasaklanmamış kimi kültürel unsurlara gösterilen bürokratik tepkiler, kültürel unsurların hukuki ve hukuk dışı olarak öznel tepki ve yaptırımlara maruz kalabileceğini göstermektedir. Bu manzara, kültürel olarak varsayılan toplum düzeninin korunması anlamında *tari onarma* kaygısına benzer.

iddiası, belki daha doğru ifadeyle yaklaşımı, tüm bunların somut toplumsal yaşamda modern felsefede ortaya konulduğu şekilde işleyebileceği düşüncesinin tarih dışı ve en az toplum sözleşmesi varsayımı kadar hayalî bir varsayım olduğu yönündedir. Tarihsel materyalist Marksist geleneğin, modern kapitalist toplum düzeninin adaletsizliği ve bu düzen içinde adaletin mümkün olamayacağı yönündeki yaklaşımı haklı görünmekle birlikte, kapitalist toplum formasyonunun dönüşmesiyle ancak adaletten söz edilebileceğine yönelik varsayımı da bir o kadar tarih dışı görünmektedir.

Suç, ceza ve adalet konusunda, çeşitli antropologların çalışma ve yaklaşımlarına değinilerek ortaya konulmaya çalışılan kültürelci bakış açısı ise, tarihsel örneklerle dayanmaktadır. Tüm bunlar, “modernlik dışı” toplulukların kendine has toplum ve adalet düzenlerini gösteren araştırmalarla temellenen yaklaşımlardır ancak bu araştırmaları yapan antropologların da dikkat çektikleri gibi, aslında insan yaşamının çeşitli alışkanlıkları ve güç ilişkileri çok genel olarak bakıldığında modernlik dışı kabul edilen toplumlar kadar modern toplumlarda da geçerlidir. Bundan öte, antropolojinin bize sağladığı bağıntılı bakış açısı ile felsefi bakış açısı arasında kökten bir farklılık vardır. Felsefe olması gerektiği düşünüleni ortaya koymuş ve tasarlamıştır. Antropoloji ise her durumda öncelikle olanı incelemiştir. Burada antropolojiye ahlaki bir üstünlük atfetmek söz konusu değildir, zira bu bilimin ürettiklerinin politik ve ahlaki olarak hizmet ettiklerine her durumda kefil olmak mümkün değildir. Ancak öncelikle olanı, yaşandığı şekliyle gözlemesi bakımından antropolojinin bize sundukları önemlidir. Zira felsefenin tasarladıkları, modern toplumun kuruluş temellerinde yer almış ve hem kurallar hem de değerler olarak içinde yaşamaya devam etmiş ve etmektedir. Örneğin hukuk kurallarının ne şekilde oluşturulması ve bunların rasyonel müzakere zemininin nasıl kurulması gerektiği, yargı kurumunun bağımsızlığı ve işleyişi, yargıçların tarafsızlık ve bağımsızlığı, usul hukukunun işlevi ve görevi, tüm bunların adaletin sağlanmasındaki rolü felsefe içinde tartışılmış, farklı filozofların görüşleri çeşitli

şekillerde modern toplumların devlet ve yargı sistemleri içinde uygulanmıştır. Ancak somut kültürel yaşamda hemen hiçbir durumda bunlar ideal olarak sunulduğu şekilde işlememiştir. Bu nedenle de hukuk ve adalet söylemi modern felsefenin dünyaya sundukları temelinde çeşitli değerleri sürekli yeniden üretmekteyken, bir yandan da adalet sorunları hâlâ toplumların gündeminde en önemli tartışma konuları olmaya devam etmektedir. Bu sorunlar modern toplumun düşünürselliğini mümkün kılan dolayımlayıcı mecralar olarak medyada da yeniden üreilmeye ve tartışılmaya devam etmektedir. Nitekim bu çalışmanın konusu olan televizyon dizilerinde de suç ve ceza ekseninde adalet kavramı, merkezî bir sorun alanı olarak gündemdedir. Antropolojinin ürettiği bilginin kullanımları ve sonuçları bir yana bırakılırsa, temelde sağladığı görelî bakış açısı bir şeyi fark etmemizi sağlar: Emin olabileceğimiz tek şey somut kültürel yaşamda hiçbir şeyin mutlak olarak garanti altına alınamayacağı ve yekpare şekilde, sorunsuz işleyemeyeceğidir. Antropolojik araştırmaların ortaya koyduğu göreliliği esas kabul ettiğimizde, adalet sorun ve mekanizmalarının toplumdan topluma farklı şekillerde işlediğini gözlemek de mümkün olmaktadır. Tüm bu nedenlerle, usulünden esasına kadar her aşaması insanın kültürel yaşamında olması gerektiği söylenenden farklı şekilde işleyen adalet süreçlerinin konu edildiği televizyon dizilerinin orijinalleriyle yeniden yapımları arasındaki farklılığa bakınca, her ikisinin arasındaki hayalî sınır noktalarını görmek ve içinde üretildikleri kültürel bağlamlar arası farklılıkları yorumlamak mümkün hâle gelmektedir. Adalet illaki her toplumda güç ilişkileri temelinde işler. Karşılaştırmalı değerlendirme ise bu güç ilişkilerinin toplumdan topluma farklı şekilde işleyişini bize gösterir.

Yukarıda incelenen yeniden yapım dizilerden *Yalancı* ve *Son Nefesime Kadar*'da orijinal İngiliz yapımlarında bulunmayan bir aşırılık kipi olarak melodramatik anlatım tarzına doğru bir kayma olduğu gösterilmişti. *Mahkum*'da ise, orijinal Güney Kore yapımında da bulunan melodramatik üslubun çeşitli ekleme ve genişletme unsurlarıyla

güçlendirildiği belirtilmişti. Daha sonra, orijinal İngiliz yapımı dizilerde bulunmayan toplumsal yargılama mekanizmalarının, bunların yeniden yapımlarında işletildiği ortaya konulmuştu. Ayrıca, adalet arayışının orijinal dizilerdekine kıyasla, formel hukuk düzeninden toplumsal dayanışma alanına doğru kaydırıldığına dikkat çekilmişti. Buna koşut olarak, İngiliz yapımı *Happy Valley*'de yer alan örgütlü suçların kurumsal işleyişiyle ilgili eleştirel çerçevenin, yeniden yapım *Son Nefesime Kadar*'da tamamen eksiltildiği söylenmişti. Buna karşın, *Innocent Defendant*'ta her şeye rağmen adaletin hukuk düzeni ve temsilcisi eliyle sağlanabildiği noktada yeniden yapımı *Mahkum*'da bunun mümkün olmadığı; orijinalinin bittiği yerden sonra sürdürülen dizinin özgün devam senaryosunda suçluların ve kanun adamlarının arasında iki farklı adalet anlayışıyla ve suç örgütleri üzerinden bir mücadelenin sürdürüldüğüne dikkat çekilmişti. Tüm bunların haricinde, İngiliz yapımlarına kıyasla Türk yeniden yapımlarında kadınların formel adalet sistemi karşısında mağduriyetlerini daha yüksek sesle dile getirmek durumunda kaldıkları ve adalet arayışı sırasında çevresindeki “kurtarıcı erkek” karakterler tarafından daha fazla korunurken, birer kadın olarak yaşamlarını özgürce sürdürmelerinin ise mümkün olmadığı ortaya konulmuştu. Tüm bu çerçeveyi farklı kültürel yeniden haritalandırma eksenlerinin birbiriyle ilişki içindeki bütüncül bir bileşimi olarak düşünmek gerekir. Hukuki süreçlerin daha zayıf, toplumsal mücadele süreçlerinin daha güçlü işleyişiyle ilgili tüm unsurlar, toplumsal bağların daha güçlü kurulduğu, kolektivist bir kültürel evren tasvirine yol açmıştır. Bu toplulukçu evren, melodramatik kipin aşırılıklarıyla ve özellikle duygusallığın aşırı temsiliyle dolayımılarak kurulmuştur. Ne de olsa bürokratik süreçler olarak hukuk düzeninin işleyişinin temelinde rasyonel ve gayrişahsi kurallar, toplumsal bağ ve dayanışma mekanizmalarının temelinde ise oldukça şahsi duygusal bağ ve ilişkiler bulunmalıdır. Bu nedenle melodramatik duygusallık, adalet arayışının sivil toplumsal alandaki dayanışmacı biçimine temel oluşturmuştur. Benzer şekilde, yeniden yapımda örgütlü

suçların kurumsal işleyişinin eksiltilmesiyle ortadan kaybolan politik eleştirinin yerini de bolca melodramatik duygusallık kaplamıştır. Bu melodramatik duygusallık, tüm toplumsal ilişkiler boyunca işletildiği gibi, özellikle aile bağları ve sorunları üzerinden kurulmuştur. Ayrıca, kadınların hem toplumsal yargılamalara karşı hem de hukuki süreçlerin iyi işlememesi nedeniyle sivil alanda sürdürdükleri farklı mücadeleler ve bu mücadeleler sırasında içinde bulundukları ataerkil dayanışma düzeni de bütünüyle melodramatik duygusallıkla örülmüştür. Böylece aslında melodramatik anlatı kipi, yeniden yapım dizilerdeki kültürel yeniden haritalandırma unsurları olan bütün politik dönüşümlerin işlendiği bir gergef gibi işlev görmüştür. Türsel ve politik dönüşüm unsurları birbirleriyle ilişkili şekilde işlemiş, politik yeniden haritalandırma unsurları türsel kayma unsuru olan melodramatik kiple temellendirilmiştir. Tüm bu unsurların medya ve toplum kültürü alanında ayrı ayrı ifade ettikleri anlamlara da yukarıda değinilmişti. Ancak, bu çalışmada incelenen yapımların tamamının üretildikleri ülkeler modern felsefe içinde şekillenen kanun temelli, modern yönetim düzenleri olmalarına rağmen, medya kültürü dolayısıyla gerçekleştirilen bu dönüşümlerin bütüncül şekilde ne anlama geldiğini gösteren kültürel bir anlamı olmalı. Antropoloji biliminin araştırmacı ve teorisyenlerinin, empirik olarak kısmen modernlik dışı olan topluluklar üzerine yaptıkları araştırmaların bize sağladığı içgörüye göre, modern toplum düzenleri de dâhil olmak üzere her toplumsal düzende kültürel örüntü ve süreçler toplumsal adalet mekanizmalarının işleyişini mutlaka özgün bir hâle getirecektir. Konuya buradan yaklaşıldığında, yukarıda sözü edilen tüm türsel ve politik dönüşümlerin daha geniş bir kültürel çerçeve içinde ne anlama geldiğine değinmek gerekir.

Bu çalışmada incelenen üç orijinal dizinin de kendi kültürel bağlamları içindeki kuruluşları ile yeniden yapımlarının kendi kültürel bağlamı içindeki kuruluşu arasındaki farklılıklar, Türkiye'nin kendine has kültürel durumları içinde anlamlıdır. Ancak buradaki kendine has kültürel çerçeveyi anlamlandırabilmek için ülkenin bazı tarihsel

özelliklerinden söz etmek gerekir. Engin Sarı, Güney Kore yapımı bir televizyon dizisini Türkiye yeniden yapımla karşılaştırırken bir benzerlik veya farklılık eksenini olarak isabetli şekilde “modernleşme kültürleri” kavramını kullanmıştır. Dizilerde modernleşme unsurları ile geleneksel kültürel unsurların bir arada kullanımını, Türkiye ve Kore’nin kendine has modernleşme süreçleri ve bu süreçlerin ulusal kültürü koruma kaygısıyla örülü niteliğine bağlamıştır (2024). Bu yönüyle özgün bir tarihsel bağlam olarak modernleşmenin Türkiye’deki muhafazakâr yönleri, tarihsel olarak kültürün içinde işlemekte ve medya kültüründe yeniden üretilmektedir. Bu bakımdan, yukarıda tespit edilen türsel kaymanın, bu türsel kaymayla da temellenen cemaatvari adalet arayışları ve ataerkil anlatıya kayma ile yer yer buna yükselen itirazlar gibi politik dönüşümlerin kendine has bir kültürel çerçevesi içine yerleştirilebilmesi için, yine Türkiye’nin modernleşme sürecini de kapsayan bazı genel tarihsel özelliklerine değinmekte yarar vardır.

Yeniden yapımlardaki kültürel yeniden haritalandırmanın politik eksenlerine değinilen bölümde, *Yalancı* adlı yeniden yapımda, orijinali *Liar* adlı dizideki kıyasla daha fazla sivil toplumsal yargılama mekanizmalarının bulunduğu belirtilmişti. Söz konusu değerlendirmede, Şerif Mardin’in tarihsel olarak Türk toplumunda sivil kültürel alanda hâkim olan bir yargılama geleneği olarak “yaygın kontrol” mekanizmaları bulunduğu dair tespitlerine de değinilmişti. Mardin’in bu yaklaşımı, yeniden yapımlardaki türsel ve politik dönüşüm unsurlarını kültürel bir çerçeveye yerleştirmek amacıyla yapılacak değerlendirmenin de başlangıç noktası olabilir. Mardin, Türkiye’nin siyasi kültürünün yüzyıllardır süregelen unsurlarla şekillendiğini belirtir. Türkiye’nin, modernleşmenin temel unsurları olan ulusal kimlik ve gayrişahsi mekanizmaların kurulması gibi konularda, Orta Doğu’da, çevresinde bulunan ülkelere kıyasla daha iyi durumda olduğunu söyler (Mardin, 1991, s. 176-177). Ancak yine de bu toplumun tarihinde, “eşyaya farklı açılardan bakmanın bastırılması” yönünde bir siyasal kültür

geleneği bulunduğuna dikkat çeker (Mardin, 1991, s. 185). Mardin, bu eğilimi Türk siyasi tarihindeki hoşgörüsüz kontrol ve muhalefet mekanizmalarının bir özelliği olarak betimlemek amacıyla küçük gelenek ve büyük gelenek ayrımına başvurur. Büyük gelenek olarak yönetici elitler eliyle işleyen bastırma mekanizmalarını tanımlarken, bu eğilimin aslında küçük gelenek olarak halkın kültüründe de baskın olduğunu belirtir. Aslında antropolojiden ödünç aldığı büyük gelenek-küçük gelenek ayrımı üzerinden, küçük geleneğin yani aslında toplumun genelinin kültürel eğiliminin kendine has toplumsal denetim ve kontrol mekanizmalarıyla temellendiğini ortaya koyar. Bu kültürel özellikleri siyasi kültüre de yansıyan temel eğilimler olarak görmesi, aslında kültürel çerçevenin siyasi kültüre de temel sağladığını veya onu da kapsadığını gösterir. Mardin, büyük geleneğin küçük geleneğe karşı, ancak küçük geleneğin de kendi içinde ve hatta temsilcileri siyasi güç kazandıklarında büyük geleneğe karşı da müsamahakâr davranmadığını belirtir. Mardin’e göre, Avrupa’da da geçmişte hâkim olmuş gibi görünen, ancak orada değişim şansı bulmuş olan bu müsamahasızlık, Türk toplumunda modernleşmeyle koşturarak hâlâ yaşamaktadır (1991, s. 189-190). Mardin’in, sert cezaların Türk tarihinde her zaman var olmasına rağmen uygunsuz davranışların da cezaya uğramaksızın tekrar edildiğini; buna karşın halk arasındaki “yaygın denetimin” kültürel olarak her zaman sürdürüldüğünü belirtmesi ise özellikle dikkat çekicidir (s. 187-188). Mardin’in ortaya koyduğu bu çerçeve, toplumun modernleşme tarihinde gayrişahsi kural ve ilkelerle (hukuk düzeni) kurulu bürokratik düzenin işleyişiyle, modernleşme öncesinden beri var olan toplumsal kontrol ve yargılama mekanizmalarının işleyişi arasında bir çelişki olduğunu ve bu çelişkinin yaşamaya devam ettiğini gösterir.

Mardin’in bu konudaki yaklaşımı aslında, Türk siyasi tarihindeki “merkez-çevre” gerilimine dair değerlendirmesiyle uyumludur. Mardin, “Türk Siyasasını Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri” başlıklı makalesinde, özetle

Türkiye’de yüzyıllardır süregelen bir merkez-çevre çatışmasından söz eder. Osmanlı İmparatorluğu ve devamında Cumhuriyet devrinde de her zaman devleti yöneten bürokratik seçkinler merkezi, bunun dışında kalanlar ise çevreyi oluşturmuştur. Burada merkez, yukarıda sözü edilen büyük geleneğe, çevre ise küçük geleneğe karşılık gelir. Mardin, Avrupa’da tarihsel olarak çevre güçleriyle uzlaşma alışkanlığı olduğunu, bu nedenle de modern dönemde merkezle çevre bütünleşmesinin mümkün olduğunu belirtir. Ancak Osmanlı’da tarihsel olarak çevre güçleriyle çatışmaların her zaman esas olduğunu, bunlarla uzlaşamadığı için modernleşme sürecinde de birçok sorun yaşandığını söyler. Merkez güçleri olarak bürokratik elitlerin ülkeyi modernleştirdiklerini, ancak çevre ile çelişki ve çatışmaları aşamadıkları için bütünleşmenin mümkün olmadığına dikkat çeker. Birçok başka unsurlarıyla birlikte, adalet aygıtı ve kanunlar yönünden de modernleşen devletin, taşra güçleri olarak çevreyle uzlaşıp bütünleşemediğini ortaya koyar (Mardin, 1990). Bu merkez-çevre çatışması ve farklılığı anlatısı da büyük ve küçük gelenek yaklaşımını anlaşılır kılan daha geniş bir soyutlama düzeyi sunar.

Metin Heper de “Türk Kamu Bürokrasisinde Gelenekçilik ve Modernleşme” (1975) başlıklı doçentlik tezinde, Türkiye Cumhuriyeti’nin bürokratik kurumları üzerine yaptığı çalışmada benzer bir çerçeve sunmuştur. Söz konusu çalışmasında Heper, Türkiye’de bürokrasinin tarihsel gelişimine, Max Weber’in ideal tip olarak ortaya koyduğu “patrimonyal bürokrasi” ile “hukuki-rasyonel bürokrasi” ve Warren Ilchman’ın yine ideal tip olarak ortaya koyduğu “rasyonel-üretken bürokrasi” kavramları üzerinden bakmıştır (1975, s. 1-2). Yazar, Weber’den ödünç aldığı “patrimonyal bürokrasi” kavramının, siyasal kontrolün geleneksel otoriteden temellendiği bürokratik düzene atıf yaptığını belirterek, bunun tamamen lidere bağımlı işleyen, ast-üst ilişkilerinde kişisel bağlılığın esas alındığı, güç aralığının çok yüksek olduğu, açık seçik ve gayrişahsi resmî kurallardan çok kişisel ilişkilere dayandığını

ortaya koyar (Heper, 1975, s. 36-44). Yine Weber'in ideal tipi olarak "hukuki-rasyonel bürokrasi" tipinin, modern Batı toplumlarında gelişen ve egemenliğin imparatorlardan alınarak genel kamu çıkarı temelinde yeniden inşa edildiği modern süreçlere özgü bir bürokratik örgütlenmeyi ifade ettiğini belirtir (Heper, 1975, s. 44). Hukuki-rasyonel bürokrasi düzeninin temelinde hukuk devleti ve idarenin tarafsızlığı ilkelerinin de yer aldığına dikkat çeker (Heper, 1975, s. 46). Böylece modern toplumlara has bu bürokratik yapılanmanın, patrimonyal bürokratik düzenden temel farkını, gayrişahsi hukuki kurallar temelinde yükselmesi olarak ortaya koyar. Yine Weber'e atıfla modern hukuki-rasyonel bürokratik düzende adalet kurumunun temelini değiştiğini vurgulayan yazar, modernleşmeden önceki toplum düzenlerinde görülen adalet sisteminin rasyonel kuralları olmayan, ahlaki ve pratik endişelerden yola çıkan, bu çerçevede normların değişkenlik gösterdiği ve her an çığnenebildiği, keyfî bir işleyişe sahip olan "kadı adaletine"; modern toplumların adalet düzeninin ise rasyonel hukuk kurallarına dayanan ve yine somut durumların rasyonel kavramların içine oturtulmasıyla karar alınan "hukukun rasyonel yorumuyla karar alınan adalet" dayandığını belirtir (Heper, 1975, s. 50).

Bu çerçeve temelinde Türkiye'de önce bürokrasinin tarihini değerlendiren, daha sonra da kendi çalışması kapsamında bakanlıkların bürokratlarıyla yaptığı empirik araştırmanın sonuçlarına yer veren Heper, modernleşme süreçleri boyunca Osmanlı İmparatorluğu döneminde ve ardından Cumhuriyet döneminde de farklı bürokratik eğilimlerin yaşamaya devam ettiğini ortaya koyar. Buna göre, Osmanlı Devleti döneminde patrimonyal bürokrasi hâkimdir ancak 19. yüzyıldan itibaren modernleşme adımlarıyla birlikte belirli ölçüde hukuki-rasyonel bürokrasinin kurulmaya başlandığını anlatır. Cumhuriyet döneminde ise köklü modernleşme hamleleriyle hukuki-rasyonel bürokrasinin inşasının sürdüğünü, ancak yine de patrimonyal bürokratik işleyişin tamamen ortadan kalkmadığını ortaya koyar (Heper, 1975, s. 66-158). Daha sonra,

kendi empirik araştırmasının sonuçlarına göre de hukuki-rasyonel ve rasyonel-üretken bürokratik eğilimlerle birlikte, patrimonyal bürokratik eğilimlerin de o tarihte hâlâ yaşamaya devam ettiğini ortaya koyar (Heper, 1975, s. 159-206). Heper bu çalışmasında, Türkiye’deki modernleşme süreçlerini değerlendiren ve yukarıda büyük gelenek-küçük gelenek ve merkez-çevre ilişkileri bağlamında ortaya koyduğu çerçeveye değinilen Mardin’e de çok kez atıf yaparak, onun çizdiği çerçeveyi doğrulayan bir manzara sunar.

Tüm bunlar, Türkiye’de sivil toplumsal alandaki “yaygın kontrol” mekanizmaları olarak ahlaki yargılamaların ve adalet sisteminin kanunlar çerçevesinde kusursuz şekilde işlemediği, adaletin kişisel ve sivil toplumsal ilişkiler boyunca sağlanmaya çalışıldığı kültürel çerçevenin tarihsel olarak ülkenin modernleşme süreciyle ve kendine has modernleşme kültürüyle ilişkili olduğunu gösterir.

Yeniden yapım dizilerde, orijinallerine kıyasla tespit edilen temel kültürel yeniden haritalandırma unsurlarını, ülkenin modernleşme deneyimi ve bunun tarafları bakımından düşünerek genel bir kültürel çerçeve içine yerleştirebiliriz. Toplumun modernleşme sürecini özgün şekilde deneyimlemesi, eninde sonunda modernleşmenin en temel unsuru olan yasal ve rasyonel bürokrasi aygıtının Batı ile aynı şekilde inşa edilememesine, toplum için de bununla Batı’da olduğu şekilde bütünleşilememesine neden olmuştur. Modernleşme sürecinde Batılı anlamda adalet mekanizmaları kurulsa da ne bunlar Batılı bağlamdaki gibi işleyebilmiş, ne de toplum kültürel olarak geleneksel adalet çerçevelerinden soyutlanarak bu bürokratik yapılanma biçimi içine yerleşebilmiştir. Bu genel nedenler ışığında dizilerdeki dönüşüm de anlamlı görünmektedir. Adalet, Batılı bağlam içinde üretilen dizilerdekine kıyasla daha yüksek oranda toplumsal bağ ve ilişkiler alanında aranmaktadır. Toplumsal bağ ve ilişkiler alanı, bürokratik zihniyetin daha egemen olduğu toplumsal bağlama kıyasla daha kişisel

ve duygusal motiflerle örölüdür. Ayrıca sivil toplumsal yaşam alanında her zaman için Türk toplumunun küçük geleneğinin yaygın kontrol mekanizmaları olarak ahlaki müdahale ve yargılama biçimleri de devrededir. Bürokratik adalet aygıtının iyi işlemediği bağlam içinde, sivil alana kaydırılan adalet arayışı kimi zaman yasa dışı örgütler üzerinden sürdürölmektedir. Ayrıca, örgütlü suçların siyasetle ilişkisi bağlamındaki eleştirel unsurların Türkiye’deki politik bağlam içinde eksiltilmesi dahi, yönetim aygıtını tutan büyük geleneğin, küçük geleneğe ait kültürel alanı bastırma eğilimleri içinde düşünülebilir. Zira Türk televizyon kanallarında siyaset kurumunun örgütlü suçlarla ilişkisine dair eleştirel bir içerik yayımlamak düzenleyici denetleyici kuruluşların hoşgörüsü bağlamında zor görünmektedir. Kadınların, formel adalet sistemi karşısındaki mağduriyetlerinin orijinal dizilerdekine kıyasla toplumsal yaşam alanına doğru da genişlemesi, yine buradaki nispeten daha ataerkil kültürel örüntüler içinde mümkün olmaktadır.

Ayrıca burada değinilmesi gereken önemli bir nokta da Türkiye’de 2000’li yılların başından bu yana dönüşen politik güç ilişkileridir. Mardin’in de yukarıda atıf yapılan makalesinde (1990) yer yer değindiği gibi, Demokrat Parti deneyimi gibi kimi zaman söylem düzeyinde çevrenin ve küçük geleneğin beklenti, talep ve değerleriyle uyumlu görünen bir merkez idaresi söz konusu olabilir. 2000’li yılların başından bu yana yaşanan politik güç değişimi, çok genel olarak bu bağlam içinde, Mardin’in söz ettiği şekilde Demokrat Parti dönemine benzetilebilir. Söylem düzeyinde Türkiye’de toplumun çevre olarak görölen, bürokratik elitler dışında kalanlarının temsili iddiasıyla kurulan siyasal iktidar, bu sefer güçlü merkez kuvvetleri olarak yeni bürokratik elitler oluşturmuştur. Bu temel üzerine, modern bürokratik kurumların tamamı gibi hukuk düzeni kurumlarının işleyişi üzerinde de politik bir etki oluşturulmuştur. 2000’li yılların başından bu yana toplum önündeki, tanınan birçok kişinin yargısal süreçler karşısında sıklıkla konum değıştirdiğini görürüz. Çeşitli suçlarla ilgili cezasızlık veya sosyal-siyasi

bağ ve ilişkiler temelinde duruma göre değişen cezalandırma durumları, sık sık haberlere konu olmaktadır. Tüm bunlar, bir modern bürokratik aygıt olarak hukuk ve yargı düzeninin de giderek daha fazla dar anlamıyla politik alanın etkisi altına girdiğini düşündürmektedir. Yukarıda incelenen dizilerde tespit edilen tüm unsurlar gibi örgütlü suçlarla ilgili konular, kadınların yaşadığı zorluklar gibi meseleler dahi bu çerçevede yorumlanabilir. Zira siyasi eğilim tüm bunlarla ilgili sorunların geçmiş on yıllara kıyasla daha çok destek bularak sürmesine neden olmuş görünmektedir. Özetle, Batılı bir bağlamdan Türkiye'ye getirilen dizi anlatıları, buradaki politik ve kültürel yaşamın hem güncel hem de yüzyıllardır süregelen tarihsel özellikleri çerçevesinde dönüştürülmüştür.

İngiltere'de yapılan diziler ile Türkiye'deki yeniden yapımları arasındaki farklılıklar bu çerçeve içinde anlamlıken, Kore'de yapılan dizi ile yeniden yapımı arasındaki benzerliklerin ise “kültürel yakınlık” ve modernleşme kültürlerinin benzerliğinden kaynaklanabileceği yukarıda belirtilmişti. Ancak yeniden yapımda melodramatik kipin yine de orijinaline kıyasla daha fazla güçlenmesi ve adaletin orijinalinde olduğu gibi hukuki süreçlerle sonuçlandırılmaması önemli farklılıklardı. Bu farklılıklar bağlamı ise Kore ile Türkiye arasındaki medya kültürü ve modernleşme kültürü bakımından benzerliklere rağmen, Kore dizilerinin Asya ülkeleri başta olmak üzere dünyanın birçok ülkesine bir kültürel meta olarak ihraç ediliyor olmasıyla anlamlandırılabilir.

Programların ulusötesi dolaşımı hakkındaki tarihsel yaklaşımlardan söz edilirken, 1970'li yıllarda kültürel emperyalizm görününün hâkim olduğu, 1980'li yıllardan itibaren ise yavaş yavaş kültürel emperyalizm tezinin zayıfladığı belirtilmişti. Bu kapsamda Straubhaar'ın “asimetrik karşılıklı bağımlılık” yaklaşımından da söz edilmişti. Buna göre medya içeriklerinin ulusötesi dolaşımında Batılı ülkeler baskın bir

kaynak konumunda olmasına rağmen, yine de küresel medya metni akışının tek taraflı olmadığı, dolayısıyla güç ilişkileri asimetrik de olsa akışın karşılıklı bir bağımlılık içinde sürdürüldüğü düşünülmekteydi. Öte yandan, Chalaby'nin görüşlerine dayanılarak, kültürel emperyalizm tezine benzer şekilde ABD'nin bu konuda hâlâ bir “kültürel üstünlüğe” sahip olduğu yönündeki yaklaşımdan da söz edilmişti. Bu tarihsel tartışmaların dışında, son yıllarda televizyon programları da dâhil olmak üzere kültürel içeriklerin ulusötesi dolaşımında yeni merkezler de ortaya çıkmış durumdadır. Türkiye de birçok ülkeye televizyon dizileri ihraç eden bir ülke olarak, belirli bir çerçevede alternatif bir merkez hâline gelmiştir. Kore'nin, “Hallyu akımı” olarak da adlandırılan, devletin desteğiyle popüler kültürünü bir ihraç malzemesi hâline getirmiş olması bu çerçevede değerlendirilebilir. Diziler, çok daha geniş bir ekonomik ve kültürel ihraç sürecinin parçası olarak pazarlanmaktadır. Engin Sarı'nın yukarıda sözü edilen çalışmasında tüm boyutlarıyla ortaya koyduğu gibi Kore kültürel ürünleri ve son yıllarda Kore kültürel yaşamının çok boyutlu unsurları, 1990'lı yılların sonundan beri Kore devletinin de desteğiyle başka ülkelere ihraç edilmektedir (2024). Güney Kore popüler kültürünün tüm dünyaya yayılması ve küresel bir fenomene dönüşmesi, Hallyu akımı olarak adlandırılmaktadır. Kore dizisinde kendine has bir melodramatik anlatı kipi bulunmakla birlikte, bu kipi dizi boyunca kullanım dozu ölçülüdür. Ayrıca tüm sorunlara rağmen, formel hukukun temsilcisi olan savcı, yine formel hukukun kurumlarının kararlarıyla adaleti sağlayabilmiştir. Tüm bunlar, modern dünyada neredeyse küresel bir fenomen hâline gelmiş olan Hallyu akımının ürünlerinin belirli bir düzeyde modernist sınırlar içinde yapılandırılmasıyla açıklanabilir.

Son yıllarda özellikle televizyon dizilerini bir ihraç malı olarak birçok ülkeye pazarlayan Türkiye gibi, Güney Kore de Batı merkezli kültürel akışların dışında, kendi özgün kalıpları içinde televizyon dizileri üreten ve ihraç eden bir merkez hâline gelmiştir. Kore'nin dizi ihracatı, devlet destekli bir kültür politikası olarak tüm popüler

kültür unsurlarıyla birlikte gerçekleştirdiği başarılı ihracat politikasına dayanan Hallyu akımının bir parçasıdır. Hallyu, 1990'lı yıllardan itibaren Kore'deki yerel kültür endüstrilerinin hızlı gelişimi temelinde, televizyon dizileri başta olmak üzere Kore kültürel ürünlerinin uluslararası yayılımını ve popülerleşmesini ifade etmek için “Kore dalgası” anlamında kullanılan kavramdır. Çince kökenli bu kelime, başlangıçta Çin’de yaygınlaşan Kore kültürel ürünlerini ifade etmek için Çin medyasında kullanılmış, sonrasında yaygınlaşmıştır (Jin, 2024, s. 2). Kore Dalgası, kültürel ürünlerin Amerika ve İngiltere merkezli olarak ulusötesi dolaşımına alternatif akışların tamamını kapsayan bir alan olarak görülen Küresel Güney (Global South) merkezli kültürel akışlar içinde görülür. Meksika, Brezilya, Hong Kong, Hindistan ve Japonya gibi birçok ülke Batı dışı merkezler olarak çeşitli kültürel ürünlerini ulusötesi dolaşıma sokmuştur. Ancak bunların içinde bütüncül bir popüler kültür ihracatını küresel düzeyde başarabilen yalnızca Kore olmuştur. Bu nedenle de Hallyu, benzersiz bir ulusötesi kültürlerarasılık yaratmıştır (Jin, 2024, s. 4-5). 30 yıldan daha kısa bir sürede hem Küresel Kuzey’de hem de alternatif merkezlerde üretilen kültürel ürünlerin dolaşıma girdiği Küresel Güney’de yayılan Hallyu, en güçlü Batı dışı kültürel akışlardan biri hâline gelmiştir (Jin, 2024, s. 14, 26-27). Türkiye de Küresel Güney içinde televizyon dizilerini çeşitli ülkelere ihraç eden bir ülke olmanın yanında hem Batı merkezli yapımları hem de Kore dalgası kapsamındaki televizyon dizileri de dâhil olmak üzere Küresel Güney içinde dolaşıma giren çeşitli dramaları yeniden yapım yoluyla yerelleştiren ülkelerden biridir.

Koichi Iwabuchi, küreselleşme kapsamında Batı dışı alternatif kültürel üretim merkezlerinden biri olarak Japonya’nın kültürel ürünlerinin ulusötesi dolaşımını ele aldığı *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism* başlıklı kitabında, “kültürel koku” (*cultural odor*) kavramını kullanır. Buna göre kültürel koku, bir ülkede üretilen ürünlerin o ülkenin ulusal ve kültürel özelliklerine dair, çoğunlukla da klişeleşmiş ve algı düzeyinde işleyen imge ve fikirleri ifade etmek

için kullanılır. Herhangi bir ürünün üretildiği ülkeyle, o ülkenin kültürüyle ilgili taşıdığı sembolik anlamlar, o ürünün kültürel kokusuna karşılık gelir (Iwabuchi, 2002, s. 27). Iwabuchi, 1990'lı yıllarda Japonya'nın medyanın küreselleşmesiyle koşut olarak, ekonomik gücünü kullanarak kültürel ürünlerini Asya ülkelerine ihraç etme imkânı bulunduğunu belirtir (2002, s. 1-6). Japonya'nın, daha önce özellikle "kültürel olarak kokusuz" (*culturally odorless*) teknolojik aletlerin, çizgi filmlerin ve bilgisayar oyunlarının ihracatı yoluyla dünya pazarlarında yer ettiğini söyler. 1990'lı yıllardan itibaren ise Japonya'nın kısmen kültürel yönü belirgin ürünleri de ihraç ettiğine dikkat çeker (Iwabuchi, 2002, s. 23-32). Iwabuchi, Japonya'nın piyasaların küreselleşmesi ve kültürel ürünlerin ulusötesi dolaşımının artmasıyla birlikte Asya dışındaki ülkelerle birlikte, özellikle 1990'lı yıllardan itibaren Asya ülkelerine kültürel ürünlerini pazarlama süreçlerini değerlendirir. Kültürel teknoloji cihazlarının dışında, kültürel metinleri de ulusötesi dolaşımda olan Japonya'nın, Batılı tarzda kültürel ürünlerin Japonya'da yerleştirilmiş hâllerini veya Japon kültürünün baskın öğelerinin zayıflatılması yoluyla nispeten kültürel olarak kokusuz hâle getirilmiş hâllerini Asya ülkelerine pazarladığına yer yer değinen Iwabuchi, yine de her kültürel ürünün belirli ölçüde yerel kokuyu taşıdığını düşünür (2002).

Kore yapımı dizinin yeniden yapımının orijinaliyle benzerlik ve farklılıkları, Iwabuchi'nin "kültürel koku" kavramıyla yorumlanabilir. Kore dizileriyle Türk yeniden yapımları arasındaki benzerliklerin, "kültürel yakınlık" çerçevesinde anlamlandırıldığı daha önce belirtilmişti. Türkiye ve Kore arasındaki format dolaşımı, her ikisi de Küresel Güney kapsamında Batılı merkez ülkeler dışındaki alternatif kültürel ihracat merkezlerinden ikisi arasındaki özgün bir kültürlerarası akış olarak düşünülebilir. Bu yönüyle *Innocent Defendant* ve *Mahkum* arasındaki melodramatik benzerlikler, Küresel Güney kapsamında alternatif merkezler olan iki ülke arasındaki kültürel yakınlık veya ortak "kültürel koku" unsurları olarak görülebilir. Yine de Kore dizisinin, tıpkı adaletin

eninde sonunda formel adalet sistemi içinde sağlanması gibi, belirli ölçüde modern dünyanın kabullerini aşındırmayan yönleri vardır. Adaletin sistem içinde sağlanabilmesi ve Türk yeniden yapımında daha da abartılan ortak “kültürel koku” unsuru olarak melodramatik imgelemin ölçülü kullanımı, Hallyu’nun küresel ihracatın çerçevesinin gerektirdiği modernist sınırlarla ilgili olsa gerektir.

SONUÇ

Modern zamanlarda toplumların anlam dünyasının en temel dolayımlayıcılarından ve kültürel anlamların üretildiği en önemli mecralardan biri televizyondur. Bu bağlamda çağımızın hikâye anlatıcısı olarak televizyonun en önemli program türü ise şüphesiz, bu mecranın bütün türlerini etkisi altına almış olan seri dramalardır. Bu nedenle bu programlar, toplumların kültürel anlam dünyasını kavramak için çok verimlidir. Bu programların içinde ise, İngiltere ve Amerika'daki ilk örneklerinden bu yana polisiye veya suç dramalarının ayrı bir yeri vardır. Öte yandan, içinde bulunduğumuz dönemde, televizyon dizileri farklı toplumsal bağlamlar arasında yaygın olarak dolaşımdadır. Böylesi bir ortamda, kültürlerarası soruşturmalar bakımından televizyon dizilerinin incelenmesi önemlidir. Televizyon dizilerinin kültürlerarası dolaşımının en özgün ve ilginç hâli de bir ulusal bağlam içinde üretilen içeriklerin başka bir ulusal bağlam içinde yeniden üretilmesidir. Bu çalışmada yeniden yapım adlandırması uygun görülen, bir ülkede üretilen televizyon dizisi formatının başka bir ülkede yeniden üretilen sürümü, son derece özgün bir kültürlerarasılık bağlamı yaratır. Çünkü bu yeniden üretim süreci, orijinal programın üretildiği kültürel bağlam ile yeniden yapım programın üretildiği kültürel bağlam arasındaki benzerlik ve çelişkiler temelinde bir kültürel dönüştürme sürecidir. Bu çalışmada kültürel yeniden haritalandırma kavramıyla karşılanan bu kültürel dönüştürme süreci, televizyon anlatısının kendine has modlarının farklılaştırılmasıyla gerçekleşir. Bu nedenle yeniden yapım televizyon dizileri ile orijinallerinin kültürlerarası karşılaştırması, bu modlar üzerinden yapılmaya çok uygundur. Bu çerçevede bu çalışmada, ikisi İngiltere'de, biri ise Güney Kore'de üretilmiş olan 3 suç dizisi ve bunların Türkiye'deki yeniden yapımları karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu inceleme, yeniden yapım dizi metinlerinde orijinallerine kıyasla eksiltme, ekleme, genişletme ve değiştirme yoluyla gerçekleştirilen dönüşümlerin, çok modlu analizi yoluyla yapılmıştır.

Yöntem kısmında belirtildiği gibi, çok modlu analiz yöntemi kültürlerarası soruşturmalar yaparken kullanılmaya çok elverişlidir. Bu nedenle kültürel bağlamlar arasındaki farklılıkları açığa çıkararak yorumlamak için, orijinal diziler ile yeniden yapımları arasında karşılaştırılabilir ve genel araştırma sorusuyla bağlantılı olan bazı sahneler çok modlu görsel-işitsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. İnceleme sırasında tespit edilen farklılıkların, orijinal metnin üretildiği kültürel bağlam ile yeniden yapımın üretildiği kültürel bağlam arasındaki sınır noktalarını oluşturduğu varsayılmıştır. Çünkü, 1. Bölüm’de ele alındığı gibi, kültürün toplumsal olarak hem kendi içinde birleştirme hem de başka kültürel bağlamlardan ayrıştırma işlevi vardır. Bu iki işlev birlikte düşünüldüğünde, kendi içinde birleştirici rolü olan kültürel bağlamın başka bir kültürel bağlamdan ayrıldığı noktalar, kavramsal olarak sınır noktalarıdır. Elimizdeki araştırma nesnesi, başka bir ülkede üretilmiş olan televizyon dizileri ve bunların Türkiye’deki yeniden yapımları, her iki ülkenin kültürel bağlamları arasındaki varsayılan sınırların empirik olarak görüldüğü yeri temsil eder. İkisi arasındaki kültürel yeniden haritalandırma unsurlarının bir gösterebilimsel analiz yöntemi olarak çok modlu analizi, bu sınır noktalarının ötesinde ve berisindeki daha geniş kültürel bağlamlar hakkında yorumsamacı bir bilgi üretmeyi mümkün kılmıştır. Elbette kültürel bağlamlar arasındaki farklılıklar yorumlanırken, yalnızca iki ulusal bağlamın geniş kültürel özellikleri hakkında değil, aynı zamanda sınırın bu tarafındaki kültürel yaşamın özgün politik sorun ve meseleleri hakkında da söz söylemek mümkün olmuştur. Söz konusu değerlendirmeler, modern kurallar ve benzer hukuki düzenler içinde yaşayan ülkeler arasında dahi adalet mekanizma ve süreçlerinin kesinlikle kendine özgü çerçeveler içinde işleyeceği kabulü üzerine kurulu olduğu için, antropolojik bir düşünsel temele dayandırılmıştır.

Bu çerçevede yapılan kültürlerarası inceleme ve değerlendirme, üç katmanlı olarak tasarlanmıştır. Kültürel yeniden haritalandırma unsurları öncelikle türsel yönden

incelenmiş, sonra türsel kodlarla birlikte ve kısmen bunların üzerine kurulan politik anlam çerçeveleri yönünden analiz edilmiştir. Daha sonra ise tüm bunlar bütüncül şekilde Türkiye’ye özgü kültürel bir çerçeve içinde ifade ettikleri anlamlar bakımından yorumlanmıştır. Burada benimsenen yaklaşım kavramsal olarak türsel mekanizmaları politik çerçevenin temeline, politik meseleleri ise en üst soyutlama düzeyi olarak kültürel çerçevenin içine yerleştirmek yönündedir.

Tüm bu inceleme ve değerlendirmeler, bu çalışmaya başlarken ortaya konulan genel araştırma sorusu ve bu genel araştırma sorusunu yanıtlamak amacıyla sorulan özel araştırma sorularına yanıt vermeye imkân vermiştir. Başlangıçta yeniden yapım televizyon dizilerinde kültürel yeniden haritalandırmanın ne şekilde gerçekleştirildiği merakını ifade edecek şekilde formüle edilen genel soru, veriyle daha detaylı ilgilenmeye başladıktan sonra başka ülkelerde yapılmış suç dizilerinin Türkiye’deki yeniden yapımlarındaki kültürel dönüşümlerin, adalet anlayışının farklılaşması bakımından ne anlam ifade ettiğine yönelik olarak değiştirilmiştir. Bu genel soruyu yanıtlamak yolunda incelenen 3 yeniden yapım için ortaya atılan araştırma soruları ise kabaca bu yeniden yapım dizilerin tamamında orijinallerine kıyasla, tür yönünden kaymaya yol açan unsurların neler olduğu ve adaletin resmî kurumsal süreçler veya sivil toplumsal süreçler üzerinden sağlanması bakımından ne tür kültürel farklılıklar olduğu yönündedir. Üç dizi için de geçerli olan bu iki soru haricinde, *Yalancı* ve *Son Nefesime Kadar* adlı diziler için, orijinal İngiliz yapımlarına kıyasla toplumsal cinsiyet bakımından ne tür farklılıklar içerdiği ve bunların kültürel olarak hangi sorunlu alanlara işaret ettiği yönünde üçüncü bir araştırma sorusu söz konusudur. Bunlara ek olarak, *Son Nefesime Kadar* adlı dizinin orijinal İngiliz yapımına kıyasla örgütlü suçların kurumsal işleyişi bakımından ne şekilde farklılaştığı ve bu farklılaşmasının ne anlama geldiği sorulmuştur. Türsel ve politik meseleleri birlikte kapsayan bu özel araştırma sorularına

verilen yanıtlar üzerinden, daha genel bir kültürel değerlendirme yapmak mümkün olmuştur.

Buna göre, *Yalancı* ve *Son Nefesime Kadar* adlı dizilerde, orijinal İngiltere yapımlarındaki cesur gerçekçi üslubun melodramatik kipe doğru kaydığı; *Mahkum* adlı dizide ise orijinal Güney Kore yapımı dizide de var olan melodramatik üslubun, daha abartılı ve aşırı duygusallık unsurlarıyla güçlendirilerek yeniden üretildiği görülmüştür. Bu durum, bu çalışmanın odaklarından biri olan türsel farklılaşmanın, melodramatik anlatı kipine kayma yönünde işlediğini göstermiştir. Bu çalışmanın diğer odağı olan politik farklılaşmalar ise, çok boyutlu olarak ortaya çıkmıştır. İncelenen yeniden yapımların tamamında, adaletin formel hukuk sisteminin aktör ve kurumları tarafından sistem içinde çözülmesi mümkün olmadıkça, adalet arayışının orijinallerine kıyasla daha fazla sivil toplumsal ilişkiler ve dayanışmalar alanına kaydığı tespit edilmiştir. Bu kayma, *Mahkum* adlı dizide orijinal Kore yapımında olmadığı şekilde, formel hukuk düzeni içinde sonuçlandırılmayan adalet mücadelesinin, taraflar arasında suç örgütleri marifetiyle sürdürülmesi şekline de bürünmüştür. Ayrıca, *Yalancı* adlı dizide, daha çok tecavüz mağduru kadın olmak üzere hem erkeğin hem de kadının orijinal diziden farklı olarak toplum tarafından ahlaki yargılamaya maruz kaldığı görülmüştür. *Yalancı* ve *Son Nefesime Kadar* adlı dizilerde, orijinallerine kıyasla kadınların daha çok sivil toplumsal ilişkiler alanında adalet aradıkları, ayrıca bu adalet arayışı sürecinde yine orijinal dizilerdekine kıyasla daha çok “kurtarıcı erkek” karakterlerin desteğiyle hareket ettikleri ortaya çıkmıştır. Ayrıca bu iki dizide kadın başkarakterler, yine orijinal dizilerdekinin aksine “kutsal kadın” rolüne bürünmüşlerdir. Son olarak *Son Nefesime Kadar*, orijinalinde başından sonuna kadar var olan bir motifi tamamen eksiltmiştir. Bu eksiltelen, suç örgütleri ile siyaset kurumu arasındaki girift ilişkileri sorgulayan ve orijinal dizinin sonuna kadar bir arka plan anlatısı olarak işleyen politik motiftir.

Tespit edilen tüm bu politik kayma veya farklılaşma unsurları, türsel değerlendirmede ortaya çıkan melodramatik kipin hâkimiyetinin üzerine inşa edilmiştir. Adaletin yargısal değil sivil alanda aranması, suç örgütleri meselesi ve kadınların maruz kaldıkları, hep melodramatik duygusallığın devrede olduğu temel üzerine kurulmuştur. Genellikle Türk toplumunun modernleşme süreçlerine verdiği bir duygusal tepki olarak görülmüş olan melodramatik duygusallık, toplumumuzda yüzyıllardır süregelen sorunlu merkez-çevre ilişkilerinin duygulanımsal karşılığı olarak ortaya çıkmış, modernleşme sürecimizde bu merkez-çevre ilişkilerinin aldığı özgün biçim içinde varlığını sürdürmüş, daha sonra da medya kültürümüzde yine bu sorunlu ilişkilerin politik yansımalarına dair anlatılara temel oluşturarak yeniden üretilen bir duygu yapısı olarak yorumlanmıştır. Bu duygu yapısının dizilerdeki işleyişi konusunda Kore yapımı *Innocent Defendant* ile Türk yeniden yapımı *Mahkum* arasında belirli ölçüde benzerlik bulunduğu, ancak yine de yeniden yapımda duygusallık dozunun daha yüksek olduğu görülmüştür. İkisi arasındaki bu benzerlik Küresel Güney içindeki medya kültürleri arasındaki kültürel yakınlık ve “kültürel koku” benzerliği; kısmî farklılık ise Kore’nin nispeten daha kurumsal şekilde geliştirdiği, tüm modern dünyaya kültürel ürünler ihraç etmeye dayalı Hallyu akımının modernist sınırlarıyla açıklanmıştır.

Diziler arasındaki bu farklılıklar, elbette yeniden yapımların içinde üretildikleri Türkiye’nin özgün kültürel atmosferi içinde inşa edilmiştir. Kültürün diğer kültür ile arasına koyduğu varsayılan hayalî sınır çizgileri olarak düşündüğüm, empirik malzemedeki bu farklılıklar, sınırın bu tarafının çok genel tarihsel-kültürel çerçeveleriyle ilgili bir anlam ifade ediyor olmalıdır. Bu anlam, Türkiye’nin modernleşme sürecindeki çelişkili bazı tarihsel durumlarla açıklanabilir, bu da modernleşmeye dair incelemelerde sıklıkla karşımıza çıkan, bürokratik aygıtın kuruluşu ve devletin toplumuyla sürdürdüğü özgün tarihsel ilişki eksenleri üzerinden tespit edilebilir. Türkiye’nin modernleşmesinin Avrupa’dan farklı olması, tarihi boyunca hem

hukuk düzeninin hem de devlet ve bürokrasinin toplumu ile ilişkisinin gevşek ve sorunlu olması nedeniyle toplumsal adalet mekanizmalarının Batılı kültürel çerçeveden farklı olarak daha çok kişisel ve sivil ilişkiler alanına kaydığını söylemek mümkündür. Adalet arayışının formel hukuki süreçlerden sivil toplumsal yaşamdaki dayanışma alanına kaydırılmasının, merkezin çevreyle kurduğu sorunlu ilişkilere ve bu ilişkilerin somut olarak yaşandığı bürokratik alanın işleyişinin geleneksel biçimlerine bağlı olabileceği değerlendirilmiştir. Ayrıca, yeniden yapım dizilerde toplumsal aktörlerin kendi adaletini sağlamaya yönelik hukuk sistemi dışındaki çabalarının (“ihkakihak/vigilantizm”), Türkiye’deki cezasızlık algısı ve yargıya güvensizlikle ilişkili olabileceği belirtilmiştir.

Yalancı adlı dizide, orijinali *Liar*’dan farklı olarak bir kolektif yargılama kültürünün görüldüğü tespit edilmiştir. Bu durumun, toplumumuzda tarihsel olarak bürokratik elitler ile halk arasındaki gevşek ve sorunlu ilişkiler sonucunda ortaya çıkan, küçük geleneğin “yaygın kontrol” mekanizmalarıyla uyumlu olduğu değerlendirilmiştir. Ayrıca, yine bu çerçeveye ilişkili şekilde, toplumda hâkim olan ataerkil kültürel kodlar nedeniyle dizi anlatılarında kadınlar hem erkek koruyuculuğu altındaki kutsal varlıklar, hem de melodramatik kipe uygun şekilde aşırı duygusal özneler olarak temsil edilmişlerdir.

Tespit edilen unsurların en üst soyutlama düzeyi olarak kültürün içine yerleştirilebilmesi amacıyla genel bir kültürel manzara ortaya konulmuş olmakla birlikte, elbette Türkiye’de yekpare bir kültürel alan olduğu iddia edilmemektedir. Açıktır ki Türkiye tarafını Batılı bağlamdan farklılaştıran tüm unsurlar, aynı zamanda sınırın bu tarafındaki kültürel alanın içinde kaynayan çelişki ve mücadele alanlarıyla ilgilidir. Adaletin daha fazla toplumsal süreçlere ve sivil dayanışmaya dayalı olması formel adaletin iyi çalışmıyor olmasına, kadınların içinde bulundukları zorluklarla

mücadele ve bunlara isyan etmeleri ise maruz kaldıkları ataerkil yargılama ve baskı mekanizmalarına itirazları içermektedir. Bu itiraz alanlarının yaşıyor olması, genel manzarayı Batılı bağlamdan farklılaştıran kültürel alanın kendi içindeki yarılmaları gösterir. Sonuç olarak, başka ülkelerden alınarak Türkiye’de yeniden yapılan televizyon dizileri orijinalleriyle, tıpkı Türkiye’nin modernleşme sürecinde Batı ile olan ilişkisi gibi, çeşitli uzlaşma ve kırılma noktaları üzerinden ilişkilenerak orijinalini yeniden haritalamaktadır. Bu yeniden haritalandırma aynı zamanda, Türkiye’nin kendi kültürel yaşamında var olan çeşitli kırılma ve uzlaşmalar boyunca inşa edilmektedir.

KAYNAKÇA

Acar, S. (1998). Televizyonlarda Yaşayan Yeşilçam: Diziler. *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 5, 60-65.

Ahmed, S. (2015). *Duyguların Kültürel Politikası* (Çev. S. Komut). Sel. (Orijinal eser 2004 tarihlidir).

Akass, K. (2015). The Show That Refused to Die: The Rise and Fall of AMC's The Killing. *Continuum*, 29(5), 743-754.

Akbulut, H. (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. Hayalperest.

Arslan, S. (2005). *Melodram*. L&M.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. & Vernet, M. (1992). *Aesthetics of Film* (Trans. R. Neupert). University of Texas.

Ayata, G., Bayram, D., Özkan, Ö. (2021). Adaletin Cinsiyeti: Hukuk Uygulayıcıları, Bakış Açıları ve Uygulamalar. D. Bayram, E. Ege, Z. Işıldak (Ed.), *Adaletin Cinsiyeti: Erkek Şiddeti ile Mücadelede Hukuki Deneyimler* (s. 46-95). Mor Çatı.

Bareiss, W. (1997). The Life of Riley. *Encyclopedia of Television* (Ed. H. Newcomb). (Volume 2, s. 958-959). Fitzroy Dearborn Publishers.

Bateman, J. A., Wildfeuer, J. & Hiippala, T. (2017). *Multimodality: Foundations, Research and Analysis - A Problem-Oriented Introduction*. De Gruyter Mouton.

Bates, D. G. (2009). *21. Yüzyılda Kültürel Antropoloji* (Çev. S. Aydın). İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Beccaria, C. (2015). *Suçlar ve Cezalar Hakkında* (5. Baskı). (Çev. S. Selçuk). İmge. (Orijinal eser 1764 tarihli dir).

Behçetoğulları, P. (2001). Melodram: Kadınsı Bir Film Türü. *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999*, 55-75.

Behlil, M. (2023). Turkish Remakes of Korean TV Dramas. *Creative Industries Journal*, 16(2), 163–179.

Bentham, J. (2017). *Ahlak ve Yasama İlkeleri*. (Çev. Ö. Saruhanlıoğlu & U. K. Boyacı). Litera. (Orijinal eser 1789 tarihli dir).

Berktaş, F. (2009). Feminist Teorinin Önemli Bir Alanı: Cinsellik. *Cogito*, 58, 58-72.

Bohannon, P. (2018). *Justice And Judgment Among the Tiv*. Routledge. (Orijinal eser 1957 tarihli dir).

Bonaut, J. & Ojer, T. (2012). Locating Generational and Cultural Clashes in the Transfer of Successful Formats between the United Kingdom, Spain and the United States. L. Stephen & R. McElroy (Ed.), *Life on Mars: From Manchester to New York*, (s. 153–165). University of Wales.

Boyd-Barrett, O. (1979). Media Imperialism: Towards an International Framework for the Analysis of Media Systems. J. Curran, M. Gurevitch & Janet Woollacott (Ed.), *Mass Communication and Society* (s. 116-135). SAGE.

Brooker, C., Caudell, B., Hazeley J., Morris, J., Goldstone, E. & Odewale, M. (Senarist) & Watt, C. (Yönetmen). (2022). Başlangıçta Ne Vardı? [Dizi Belgesel Bölümü]. S. Ward (Yapımcı), *Cunk on Earth*. Broke and Bones, Netflix ve BBC için.

Brooks, P. (2023). *Melodramatik Muhayyile: Balzac ve Henry James'te Aşırılık Kipi*. (Çev. S. Sarı). Vakıfbank Kültür. (Orijinal eser 1976 tarihli).

Brunsdon, C. (1990a). Television Aesthetics and Audiences. P. Mellencamp (Ed.), *Logics of Television: Essays in Cultural Criticism* (s. 59–72). Indiana University.

Brunsdon, C. (1990b). Problems with Quality. *Screen*, 31, 67–90.

Brunsdon, C. (2010). *Law and Order*. British Film Institute/Palgrave Macmillan.

Bryant, J. (2013). Textual Identity and Adaptive Revision: Editing Adaptation as a Fluid Text. J. Bruhn, A. Gjelsvik & E. F. Hanssen (Ed.), *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions* (s. 47-67). Bloomsbury.

Bülbüloğlu, A. (Yapımcı) & Kocatürk, V., Sevimli, Ö. (Yönetmen). (2021). *Mahkum* [Televizyon Dizisi]. MF Yapım.

Caldwell, J. T. (2020). *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television*. Rutgers University.

Chalaby, J. K. (2006). American Cultural Primacy in a New Media Order: A European Perspective. *The International Communication Gazette*, 68(1), 33-51.

Choi, S., Choi, C. (Senarist) & Jo, Y., Jung, D. (Yönetmen). (2017a). L. Sang-min (Yapımcı), *Innocent Defendant* [Televizyon Dizisi]. (Bölüm: 1). Signal Entertainment Group & The Story Works.

Çaplı, B. (2001). *Televizyon ve Siyasal Sistem* (2. Baskı). İmge.

Çavuşoğlu, Ç. (2014). *Uyarlama Dizilerdeki Kültürel Farkların Küyerelleşme ve Toplumsal Cinsiyet Rollerini Bağlamında Temsili: “Desperate Housewives,”/”Umutsuz Ev Kadınları”*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Arel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Çelenk, S. (2005). *Televizyon Temsil Kültür: 90’lı Yıllarda Sosyokültürel İklim ve Televizyon İçerikleri*. Ütopya.

Çelenk, S. (2014). Kamp Ateşi Sönüyor mu? Televizyonu Yeniden Anlamak Üzerine. D. B. Kejanlıoğlu, E. Çaylı Rahte, O. Taş, T. Taş & M. Yergebekov (Ed.), *İletişim, Anlam, Arayış: Erol Mutlu’ya Armağan* (s. 193-217). Ütopya.

Çelenk, S. (2018). Cinayeti Eve Getirmek: Yabancı TV Dizileri, Uyarlama Çalışmaları ve Kültür. *Kültür ve İletişim*, 21(42), 32-61.

Demiray, C. (2022). *Uyarlama Dizilerde Kültürel Farklılıkların Toplumsal Cinsiyet Rollerindeki Sunumu*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kocaeli.

Dissanayeke, W. (2005). Introduction. W. Dissanayeke (Ed.), *Melodrama and Asian Cinema* (s. 1-8). Cambridge University.

Duran, M. (2020). *The Concepts of “Adaptation” and “Remake” and Their Development in The World & in Turkey: Examples from Various Productions*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bahçeşehir University Graduate School of Social Sciences, İstanbul.

Elliott, K. (2013). Theorizing Adaptations / Adapting Theories. J. Bruhn, A. Gjelsvik & E. F. Hanssen (Ed.), *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions* (s. 19-45). Bloomsbury.

Elsaesser, T. (1987). Tales of Sound and Fury Observations on the Family Melodrama. Christine Gledhill (Ed.), *Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film* (s. 43-69). BFI.

Er, İ. (2016). A Funnier Monk: A Multimodal Approach to Transnational TV Series Adaptations. *Series - International Journal of TV Serial Narratives*, 2(1), 5–19.

Erdoğan, S. E. (2015). *A Case Study Of American-To-Turkish Transnational Television Adaptations*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Department of Communication and Design İhsan Doğramacı Bilkent University, Ankara.

Erguvan, M. (2020). *Intra-medial Transcultural Television Remakes in Turkey: An Interpretant-Based Comparative Analysis of the American TV Series Desperate Housewives and Its Turkish Remake Umutsuz Ev Kadınları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül University Graduate School of Social Sciences, İzmir.

Forrest, J. & Martinez, S. (2015). Remapping Socio-cultural Specificity in The American Remake of The Bridge. *Continuum*, 29(5), 718-730.

Galtung, J. (1971). A Structural Theory of Imperialism. *Journal of Peace Research*, 8(2), 81-117.

Geertz, C. (2007). *Yerel Bilgi*. (Çev. K. Emiroğlu). Dost. (Orijinal eser 1983 tarihli dir).

Geertz, C. (2010). *Kültürlerin Yorumlanması* (Çev. H. Gür). Dost. (Orijinal eser 1973 tarihli dir).

Giddens, A. (2010). *Kapitalizm ve Modern Sosyal Teori* (2. Baskı). (Çev. Ü. Tatlıcan). İletişim.

Gill, R. (2007). Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility. *European Journal of Cultural Studies*, 10(2), 147-166. DOI: 10.1177/1367549407075898

Granström, B., House, D. & Karlsson, I. (Eds.). (2002). *Multimodality in Language and Speech Systems*. Kluwer Academic.

Gray, J. & Lotz, A. (2019). *Television Studies* (2nd Edition) (E-Pub). Polity.

Griffin, J. (2008). The Americanization of The Office: A Comparison of the Offbeat NBC Sitcom and Its British Predecessor. *Journal of Popular Film and Television*, 35(4), 154–163. <https://doi.org/10.3200/JPFT.35.4.154-163>

Gündel, N. (2018). Küresel Kültürün Türk Televizyonlarına Yansımaları: Yabancı Dizi Dramaların Yerel Uyarlamaları. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 6, Sayı: 77, 205-230.

Gündoğdu, A., Gündoğdu, İ. (Yapımcı) & Gezer, H. (Yönetmen). (2021). *Yalancı* [Televizyon Dizisi]. Süreç Film.

Güneş, U. (Senarist) & Kocatürk, V. (Yönetmen). (2021). A. Bülbüloğlu (Yapımcı), *Mahkum* [Televizyon Dizisi]. (Bölüm: 1). MF Yapım.

Gürbilek, N. (2001). *Vitrinde Yaşamak: 1980'lerin Kültürel İklimi* (3. Baskı). Metis.

Güvenç, B. (1974). *İnsan ve Kültür* (2. Baskı). Remzi.

Hall, S. (1980). Cultural Studies: Two Paradigms. *Media Culture and Society* 2(1), 57-72.

Hall, S. (1994). Kültür, Medya ve İdeolojik Etki. (Çev. M. Küçük). M. Küçük (Ed.), *Medya, İktidar, İdeoloji* (s. 169-209). Ark.

Hall, S. (2017a). Giriş. (Çev. İ. Dünder). S. Hall (Ed.), *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (s. 7-20). Pinhan.

Hall, S. (2017b). Temsil İş. (Çev. İ. Dünder). S. Hall (Ed.), *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları* (s. 23-98). Pinhan.

Hand, R. J. (2010). “It Must All Change Now”: Victor Hugo’s Lucretia Borgia and Adaptation. D. Cutchins, L. Raw, J. M. Welsh (Ed.), *Redefining Adaptation Studies* (s. 17-30). Scarecrow.

Hegel, G. W. F. (1991). *Hukuk Felsefesinin Prensipleri*. (Çev. C. Karakaya). Sosyal. (Orijinal eser 1821 tarihlidir).

Heper, M. (1975). *Türk Kamu Bürokrasisinde Gelenekçilik ve Modernleşme*. (Doçentlik Tezi). Faculty of Graduate School in Social Sciences, İstanbul.

Hilmes, M. (2013). The Whole World’s Unlikely Heroine: Ugly Betty as Transnational Phenomenon. J. McCabe & K. Akass (Ed.), *TV’s Betty Goes Global: From Telenovela to International Brand* (s. 26–44). I.B. Tauris.

Hobbes, T. (2007a). *Yurttaşlık Felsefesinin Temelleri*. (Çev. D. Zarakolu). Belge. (Orijinal eser 1647 tarihlidir).

Hobbes, T. (2007b). *Leviathan* (6. Baskı). (Çev. S. Lim). YKY. (Orijinal eser 1651 tarihlidir).

Iwabuchi, K. (2002). *Recentring Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*. Duke University.

İnal, A. (2001). Televizyon, Tür ve Temsil. *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Yıllık 1999*, 255-286.

İnan, R. Ç., (Senarist) & Gezer, H. (Yönetmen). (2021). A. Gündoğdu & İ. Gündoğdu (Yapımcı), *Yalancı* [Televizyon Dizisi]. (Bölüm: 2). Süreç Film.

İnan, R. Ç., Torun, Y. (Senarist) & Gezer, H. (Yönetmen). (2021). A. Gündoğdu, İ. Gündoğdu (Yapımcı), *Yalancı* [Televizyon Dizisi]. (Bölüm: 1). Süreç Film.

İrvül, Y., İrvül, E. (Yapımcı) & Dikilitaş, D. Ç. (Yönetmen). (2022). *Son Nefesime Kadar* [Televizyon Dizisi]. Pastel Yapım.

Jensen, K. B. (2002). *A Handbook of Media and Communication Research*. Routledge.

Jewitt, C. (2009). An Introduction to Multimodality. C. Jewitt (Ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (s. 14-27). Routledge.

Jin, D. Y. (2024). *Understanding the Korean Wave: Transnational Korean Pop Culture and Digital Technologies*. Routledge.

Johnston, L. (1996). What is Vigilantism? *British Journal of Criminology*, 36(2), 220-236.

Jung, E. (2019). *Türkiyede Kore Dizilerinin Popüler Olmasının Nedenleri: Uyarlanan Kore Dizileri Çerçevesinde Bir Analiz*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Kant, I. (2020). *Ebedi Barış Üzerine Felsefi Bir Tasarı*. (Çev. C. Yeşilçayır). Fol. (Orijinal eser 1795 tarihlidir).

Kant, I. (2023). *Ahlakın Metafiziği Hukuk Öğretisi* (2. Baskı). (Çev. A. Heper). Fol. (Orijinal eser 1797 tarihlidir).

Karadağ Thorpe, Z. (2024). Immanuel Kant ve Adalet Görüşü. M. Akkurt, D. Sakin Hanoğlu (Ed.), *Adalet Kuramları* (s. 193-213). Çizgi.

Karagülle, M. (2016). *Adaptation of American Series Dawson's Creek to Turkish Television as Kavak Yelleri: Considering Cultural Differences in Local Marketing of Global TV Series*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). The Graduate School of Social Sciences of İzmir University of Economics, İzmir.

Klein, A. A. (2009), "The Dickensian Aspect": Melodrama, Viewer Engagement, and the Socially Conscious Text. T. Potter & C. W. Marshall (Eds.), *The Wire: Urban Decay and American Television* (s. 177-189). Continuum.

Knox, S. (2019) The unwitting pioneer of transatlantic format adaptation: Beryl Vertue. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 39(2), 341-365. ISSN 01439685 doi: <https://doi.org/10.1080/01439685.2018.1522790>

Kress, G. (2009). What is Mode? C. Jewitt (Ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis* (s. 54-67). Routledge.

Kress, G. (2010). *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. Routledge.

Kress, G. & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (2nd Edition). Routledge.

Lane, P. J. (2001). The Existential Condition of Television Crime Drama. *Journal of Popular Culture*, 34(4), 137-151.

Larkey, E. (2019). Narrative as a Mode of Communication: Comparing TV Format Adaptations with Multimodal and Narratological Approaches. J. Wildfeuer, J.

Pflaeging, J. Bateman, O. Seizov & C.-I Tseng (Eds.), *Multimodality: Disciplinary Thoughts and the Challenge of Diversity*, (s. 219-246). De Gruyter Mouton.

Lavigne, C. & Markovitch, H. (2011). Introduction. C. Lavigne & H. Marcovitch (Eds.), *American Remakes of British Television: Transformations and Mistranslations* (s. ix-xvii). Lexington Books.

Lee, S. (Yapımcı) & Jo, Y., Jung, D. (Yönetmen). (2017). *Innocent Defendant* [Televizyon Dizisi]. Signal Entertainment Group & The Story Works.

Lewis, K. (Yapımcı) & Wainwright, S., Lyn, E., Fywell, T., Hardiman, N. (Yönetmen). (2014-2023). *Happy Valley* [Televizyon Dizisi]. Red Production Company.

Litosseliti, L. (2013). *Gender And Language: Theory And Practice*. Routledge.

Malinowski, B. (2016). *Yabanıl Toplumda Suç ve Gelenek*. (Çev. Ş. Yeğin). İthaki. (Orijinal eser 1926 tarihlidir).

Mandiberg, S. (2008). *Remakes As Translation: Cultural Flow*. (MA Thesis). Steinhardt School of Culture, Education and human Education, New York University, New York. http://www.stephenmandiberg.com/wp-content/uploads/2009/05/mandiberg_remakes_as_translation.pdf. (Erişim Tarihi: 16.05.2026).

Mardin, Ş. (1990). Türk Siyasetini Açıklayabilecek Bir Anahtar: Merkez-Çevre İlişkileri (Çev. Ş. Gönen). *Türkiye’de Toplum ve Siyaset* (s. 30-66). İletişim.

Mardin, Ş. (1991). Türkiye’de Muhalefet ve Kontrol (Çev. F. Unan). *Türk Modernleşmesi* (s. 176-193). İletişim.

Martens, J. W. (2011). Come On Over! The African Americanization of Steptoe and Son. C. Lavigne & H. Marcovitch (Eds.), *American Remakes of British Television: Transformations and Mistranslations* (s. 211-225). Lexington Books.

Marx, K. (2009). *Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisi* (2. Baskı). (Çev. K. Somer). Sol. (Orijinal eser 1843 tarihlidir).

Marx, K. (2013). *1844 El Yazmaları* (8. Baskı). (Çev. M. Belge). Birikim.

Marx, K. (2020). Suç ve Ceza. R. Serozan (Ed.), *Devlet ve Hukuk* (s. 155-159). Ayrıntı. (Orijinal eser 1853 tarihlidir).

McCabe, J. (2013). Introduction: 'Oh Betty, You Really Are Beautiful'. J. McCabe & K. Akass (Ed.), *TV's Betty Goes Global: From Telenovela to International Brand* (s. 1-25). I.B. Tauris.

McKee, A. (2003). *Textual Analysis: A Beginner's Guide*. SAGE.

Mellor, E., Dean, J. (Yapımcı) & Strong, J., Donovan S., Sweeney, C. (Yönetmen). (2017-2020). *Liar* [Televizyon Dizisi]. Two Brothers Pictures.

Mercer, J. & Shingler, M. (2004). *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. Wallflower.

Meryem, H. (Senarist) & Dikilitaş, D. Ç. (Yönetmen). (2022). Y. İrvül, E. İrvül (Yapımcı), *Son Nefesime Kadar* [Televizyon Dizisi]. (Bölüm: 4). Pastel Yapım.

Mikos, L. (2015). From *The Office* to *Stromberg*: Adaptation Strategies in German Television. *Continuum*, 29(5), 694-705.

Mill, J. S. (1965). *The Principles of Political Economy with Some of Their Applications to Social Philosophy (Books I-II)*, J. M. Robson (Ed.). University of Toronto. (Orijinal eser 1848 tarihli dir).

Mill, J. S. (2017). *Faydacılık*. (Çev. S. Aktuyun). Alfa. (Orijinal eser 1863 tarihli dir).

Mills, B. (2012). ‘American Remake - Shudder’: Online Debates About Life on Mars and ‘Britishness.’. L. Stephen & R. McElroy (Ed.), *Life on Mars from Manchester to New York*, (s. 133-144). University of Wales.

Moody, N. (2003). Crime in Film and on TV. M. Priestman (Ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (s. 227-243). Cambridge University.

Moran, A. (1998). *Copycat Television: Globalisation, Programs Formats and Cultural Identity*. University of Luton.

Moran, A. (2006). *Understanding the Global TV Format*. Intellect.

Moran, A. (2009). *TV Formats Worldwide: Localizing Global Programs*. Intellect.

Moran, A. (2009). Introduction: ‘Descent and Modification’. A. Moran (Ed.), *TV Formats Worldwide: Localizing Global Programs*, (s. 9-24). Intellect.

Moran, A. (2015). Television Format Traffic-Public Service Style. *Continuum*, 29(5), 684-693.

Murphy, J. G. (1973). Marxism and Retribution. *Philosophy & Public Affairs*, 2(3), 217-243.

Mutlu, E. (1991). *Televizyonu Anlamak*. Gündoğan.

Nalçaoğlu, H. (2004). *Kültürel Farkın Yapısökümü*. Phoenix.

Nezir, M. C. (2019). *TV Dizisi Seyircilerinin Adalet Anlayışları: 3 Popüler Dizin İzleyicileri Üzerine Nicel Bir Araştırma*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Okyayuz, A. Ş. (2017). Çevirmenlikte Yaratıcılık ve Yeniden Çevrimler: The Jeffersons Diziinin Tatlı Hayat Olarak Yeniden Çevrimi. *Hacettepe Üniversitesi Çeviribilim ve Uygulamaları Dergisi*, 23, 111-128.

Özbek, M. (1991). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İletişim.

Panek, L. L. (2003). Post-war American Police Fiction. M. Priestman (Ed.), *The Cambridge Companion to Crime Fiction* (s. 155-171). Cambridge University.

Perkins, C. (2015). Translating The Television ‘Treatment’ Genre: *Be’Tipul* and *In Treatment*. *Continuum*, 29(5), 781-794.

Perkins, C. & Verevis, C. (2015). Transnational Television Remakes. *Continuum*, 29(5), 677-683.

Pribram, E. D. (2021). Ensemble Storytelling: Dramatic Television Seriality, the Melodramatic Mode, and Emotions. A. Hudelet & A. Crémieux (Ed.), *Exploring Seriality on Screen: Audiovisual Narratives in Film and Television* (s. 37-52). Routledge.

Priestman, M. (2003). *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge University.

Raw, L. (2013). Ugly Betty on Turkish Television: Updating Popular Cinema. J. McCabe & K. Akass (Ed.), *TV's Betty Goes Global: From Telenovela to International Brand* (s. 161–166). I.B. Tauris.

Rawls, J. (2017). *Bir Adalet Teorisi*. (Çev. V. A. Coşar). Phoenix. (Orijinal eser 1971 tarihlidir).

Rogers, M. (2009). The Bill 1984–2009: Production, Redefinition. *Refractory: A Journal of Entertainment Media*, 15. <https://refractoryjournal.net/the-bill-1984-2009-genre-production-redefinition-margaret-rogers/> (Erişim Tarihi: 20.11.2023).

Rogers, M. C., Epstein, M. & Reeves, J. L. (2002). The Sopranos as HBO Brand Equity: The Art of Commerce in the Age of Digital Reproduction. L. David (Ed.), *This Thing of Ours: Investigating the Sopranos* (s. 42-47). Columbia University.

Rousseau, J. J. (2013). *Toplum Sözleşmesi* (10. Baskı). (Çev. V. Günyol). Türkiye İş Bankası. (Orijinal eser 1762 tarihlidir).

Sadi, E. (2007). *Ergenlerin Kimlik Oluşturma Sürecine Televizyon Programlarının Etkileri (Denizli İli Tavas İlçesi Örneği)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Sarı, E. (2010). *Kültür, Kimlik, Politika: Mardin’de Kültürlerarasılık*. İletişim

Sarı, E. (2024). Kore Dalgası TV Dizileri ve K-Dramaların Türkiye yeniden yapımları: Kültürlerarası İletişim Politikaları ve Modernleşme Kültürleri. M. Binark, A. Keskin, E. Sarı & H. Köroğlu Türközü (Ed.), *Kore Popüler Kültürü Üzerine İncelemeler* (s. 177-227). Kimlik.

Sarıtaş, İ. & Özsoy, A. (Ed.). (2022). *Kültürel Değişim ve Endüstrileşme Sürecinde Türk Dizileri (2010-2020)*. İstanbul Ticaret Odası.

Schatz, T. (2021). Aile Melodramı (Çev. D. Tunalı). D. Tunalı & Z. Cerrahoğlu (Ed.), *Sinemasal: “Melodram”* (s. 47-90). Doğu Batı. (Orijinal eser 1981 tarihlidir).

Schramm, W. (1964). *Mass Media and National Development: The Role of Information in National Development*. Stanford University and UNESCO.

Seyidoğlu, S. (2025). Are Criminals Untouchable?: Society’s Perception of Impunity in Türkiye. *Süleyman Demirel Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi (SDÜHFD)*, 15(2), 1627-1688. <https://doi.org/10.52273/sduhfd..1756651>

Snauffer, D. (2006). *Crime Television*. Praeger.

Smith, P. (2007). *Kültürel Kuram* (2. Baskı) (Çev. S. Güzelsarı & İ. Gündoğdu). Babil.

Sreberny, A. (2006). The Global and the Local in International Communications. M. G. Durham & D. M. Kellner (Ed.), *Media and Cultural Studies: Keywords*. (s. 604-625). Blackwell.

Steemers, J. (2011). British Television in the American Marketplace. C. Lavigne & H. Marcovitch (Ed.), *American Remakes of British Television: Transformations and Mistranslations* (s. 1-16). Lexington Books.

Stokes, J. (2003). *How to do Media and Cultural Studies*. SAGE.

Straubhaar, J. D. (1991). Beyond Media Imperialism: Assymetrical Interdependence and Cultural Proximity. *Critical Studies in Mass Communication*, 8, 39-59.

Sumser, J. (1996). *Morality and Social Order in Television Crime Drama*. McFarland.

Sümer, B. & İlaslan, S. (2021). Televizyon Programlarının Uluslararası Dolaşımı Bağlamında Türkiye’de Yabancı Programlar ve Ulusal Kültür Tartışmaları. *Kültür ve İletişim*, 24(1) (47), 93-124. DOI: 10.18691/kulturveiletisim.818044.

Sydney-Smith, S. (2002). *Beyond Dixon of Dock Green: Early British Police Series*. I. B. Tauris.

Thompson, K. & Bordwell, D. (2019). *Film History: An Introduction* (4th Edition). McGraw-Hill Education.

Thompson, R. J. (1996). *Television’s Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. Continuum.

Tomlinson, J. (1997). Cultural Globalization and Cultural Imperialism. A. Mohammadi (Ed.), *International Communication and Globalization: A Critical Introduction* (s. 170-190). Sage.

Tönnies, F. (2001). *Community and Civil Society* (Ed. J. Harris). (Çev. J. Harris & M. Hollis). Cambridge University. (Orijinal eser 1887 tarihlidir).

Tunalı, D. (2023). *Melodram: Hollywood’dan Yeşilçam’a Acının Yüceltilmesi*. Doğu Batı.

Turnbull, S. (2014). *The TV Crime Drama*. Edinburgh University.

Turnbull, S. (2015). Trafficking in TV Crime: Remaking *Broadchurch*. *Continuum*, 29(5), 706-717.

Turner, G. (2016). *İngiliz Kültürel Çalışmaları* (Çev. D. Özçetin & B. Özçetin). Heretik.

Tutucu, M. (2015). *Adaptation Korean Serials On Turkish Televisions And Cultural Proximity: Analysis Of “Güneşi Beklerken”*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). The Graduate School of Social Sciences Of İzmir University Of Economics, İzmir.

van Leeuwen, T. (2005). *Introducing Social Semiotics*. Routledge.

van Leeuwen, T. (2011). Multimodality and Multimodal Research. E. Margolis, & L. Pauwels (Ed.), *The SAGE Handbook of Visual Research Methods* (s. 549-569). Sage.

van Zoonen, L. (2014). Medyaya Feminist Yaklaşımlar (Çev. S. İrvan). S. İrvan (Ed.), *Medya, Kültür, Siyaset* (s. 365-398). Pharmakon.

Verevis, C. (2015). ‘Whose Side Are You on?’ *The Slap* (2011/2015). *Continuum*, 29(5), 769-780.

Wainwright, S. (Senarist-Yönetmen). (2014). K. Lewis (Yapımcı), *Happy Valley* [Televizyon Dizisi]. (Sezon:1, Bölüm:4). Red Production Company.

Wainwright, S. (Senarist) & Fywell, T. (Yönetmen). (2014). K. Lewis (Yapımcı), *Happy Valley* [Televizyon Dizisi]. (Sezon:1, Bölüm:6). Red Production Company.

Waisbord, S. (2004). McTV: Understanding the Global Popularity of Television Formats. *Television & New Media* (5)4, 359–383. DOI: 10.1177/1527476404268922

Williams, H., Williams J. (Senarist) & Strong J. (Yönetmen). (2017a). E. Mellor (Yapımcı), *Liar* [Televizyon Dizisi]. (Sezon: 1, Bölüm: 1). Two Brothers Pictures.

Williams, H., Williams J. (Senarist) & Strong J. (Yönetmen). (2017b). E. Mellor (Yapımcı), *Liar* [Televizyon Dizisi]. (Sezon: 1, Bölüm: 2). Two Brothers Pictures.

Williams, L. (1998). Melodrama Revised. N. Browne (Ed.), *Refiguring American Film Genres: History and Theory* (s. 42-88). University of California.

Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford University.

Williams, R. (2012). *Anahtar Sözcükler* (5. Baskı) (Çev. S. Kılıç). İletişim.

Yağcı, S. C. (2011). Yerli Dizi Serüveninde 37. Sezon. S. C. Yağcı (Ed.), *Beyaz Camın Yerlileri: Dokunaklı Öyküler-Dokunulmaz Gerçeklikler* (s. 13-52). Umuttepe

Yağcı, S. C. (Ed.). (2011). *Beyaz Camın Yerlileri: Dokunaklı Öyküler-Dokunulmaz Gerçeklikler*. Umuttepe.

Yaygın, M. (2022). *Remaking Sex-Related Humor: A Case Study On The Turkish Remake Dadı Of The American Sitcom The Nanny*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe University Graduate School of Social Sciences, Ankara.

Yörük, E. (2018). *Türkiye’de Televizyon Drama Üretiminde Senaryo Yazarlarının Emek Süreçleri ve Televizyonda Nitelik Sorunu*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yörükoğlu, A. (2019). *Turkish Television Serial Production Processes: Limitations on Creative Practices in the Digital Era*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kadir Has University School of Graduate Studies, İstanbul.

Yücel, V. (2014). *Kahramanın Yolculuğu: Mitik Erkeklik ve Suç Draması*. İstanbul Bilgi Üniversitesi.

Yüksel, S. E. (2011). *Türk Sinemasında Melodramatik İmgelemin Dönüşümü*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Zanger, A. (2015). Between Homeland and Prisoners of War: Remaking Terror. *Continuum*, 29(5), 731-742.

Zorlu, D. (2020). Canned Adaptations and International Success of Turkish TV Series. *VIEW Journal of European Television History and Culture*, 9(17), 1-11.

ÖZET

Bir ülkede yapılmış olan televizyon dizileri format transferi yoluyla başka ülkelerde yeniden üretilirken, çeşitli kültürel değişiklikler yapılmaktadır. Bu değişiklikler, her ülkenin kendi politik ve kültürel bağlamlarına göre şekillenmektedir. Bu nedenle bu tür dizilerin orijinalleriyle karşılaştırılması, kültürler arasındaki farklılıklar hakkında değerlendirme yapmaya imkân verir. Bu çalışmada, İngiltere’de yapılmış olan *Liar* ve *Happy Valley* adlı televizyon dizileri, Türkiye’de üretilen *Yalancı* ve *Son Nefesime Kadar* adlı yeniden yapımlarıyla, Güney Kore’de yapılmış olan *Innocent Defendant* adlı dizi ise Türkiye’deki yeniden yapımı olan *Mahkum* adlı diziyle karşılaştırılmaktadır. Suç dizileri arasındaki bu karşılaştırma, adalet anlayışlarındaki farklılıkların kültürel farklar ekseninde değerlendirilmesiyle yapılmaktadır. Diziler, ülkelerin medya kültürleri, politik meseleleri ve kültürel özellikleri bağlamında karşılaştırılmaktadır. Kültür, toplum veya toplulukları kendi içinde birleştirirken, başka toplum veya topluluklardan da farklılaştıran kapsayıcı bir unsur olarak görülmektedir. Kültürler arasındaki farklılıkların görünür olduğu yerlerin ise sınırları oluşturduğu düşünülmektedir. Bu kapsamda yeniden yapımlar, orijinallerinin üretildiği iki ülkenin kültürel özellikleriyle Türkiye’nin kültürel özellikleri ve çelişki alanlarını açığa çıkaran sınır noktalarının empirik olarak görüldüğü metinler olarak değerlendirilmektedir.

Kültürler arasındaki farklılıkların televizyon anlatısının kendine has çok modlu yapısıyla inşa edildiği düşünülerek, orijinal diziler ile yeniden yapımları arasındaki dönüşümler dilin alanına giren diyaloglar ve dili de kapsayan daha geniş bir çok modluluk evreninin diğer unsurları olarak görülen oyunculuk, ses ve müzik, kamera hareket, açı ve planları dikkate alınarak incelenmektedir. Bu kapsamda orijinal diziler ile yeniden yapımlarında benzer şekilde yer alan, adalet anlayışı bakımından önemli görülen sahneler, çok modlu metin analizi yöntemiyle karşılaştırılmaktadır. Bunun

haricinde, dizilerin anlatılarındaki önemli dönüşüm unsurları da özgün politik ve kültürel anlamları bakımından yorumlanmaktadır. Değerlendirmeler, yeniden yapım dizilerdeki eksiltme ekleme, genişletme ve değiştirme unsurlar dikkate alınarak yapılmaktadır.

Bu kapsamda öncelikle İngiliz yapımı dizilerdeki sert/cesur gerçekçi anlatı kipinin, Türk yeniden yapımlarında melodramatik kipe doğru kaydığı; Kore yapımı dizide de bulunan melodramatik unsurların ise Türk yeniden yapımında daha da güçlendirildiği görülmüştür. Medya kültürleri arasındaki farklılıklara dayanan bu değişimler, adalet arayışının formel hukuk sistemi içinden toplumsal ağ ve ilişkiler alanına kaydırıldığı, sivil toplum alanındaki yaygın kontrol mekanizmalarının konusu olduğu, toplumsal cinsiyet bakımından patriyarkal ilişkilerle örüldüğü adalet anlatısına temel oluşturmuştur. Türkiye'nin kendine has politik çelişki alanlarına işaret eden bu dönüşümler, tarihsel olarak var olan kültürel eğilimlerin modernleşme sürecinde de farklılaşarak sürdürüldüğü bir kültürel evren içinde işleyen politik meseleler olarak görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: TV Suç Dizileri, Yeniden Yapımlar, Melodram, Adalet, Kültür.

ABSTRACT

When television series produced in one country are reproduced in other countries through format transfer, various cultural changes are made. These changes are shaped according to each country's own political and cultural context. Therefore, comparing these types of series with their originals allows for assessment of differences between cultures. This study compares the British television series *Liar* and *Happy Valley* with their Turkish remakes, *Yalancı* and *Son Nefesime Kadar*, and the South Korean series *Innocent Defendant* with its Turkish remake, *Mahkum*. This comparison between crime series is made by evaluating the differences in their understanding of justice within the framework of cultural differences. The series are compared within the context of the media cultures, political issues, and cultural characteristics of the countries. Culture is seen as an inclusive element that unites societies or communities within themselves while also differentiating them from other societies or communities. It is thought that the places where the differences between cultures become visible are the boundaries. In this context, remakes are evaluated as texts that empirically reveal the cultural characteristics of the two countries where the originals were produced and the cultural characteristics of Turkey, as well as the points of boundary that reveal areas of conflict.

Considering that cultural differences are constructed through the unique multimodal structure of television narratives, the transformations between original series and their remakes are examined by taking into account dialogues that enter the realm of language, as well as other elements of a broader multimodal universe encompassing language, such as acting, sound and music, camera movement, angles, and shots. In this context, scenes deemed significant in terms of the concept of justice, which are similarly present in both original series and remakes, are compared using multimodal

text analysis methods. Furthermore, the transformative elements in the narratives of the series are also interpreted in terms of their unique political and cultural meanings. Evaluations are made considering the elements of omission, addition, expansion, and alteration in the remake series.

Within this scope, it has been observed that the gritty realistic narrative style in British-made series has shifted towards a melodramatic style in Turkish remakes; and that the melodramatic elements also found in Korean-made series have been further strengthened in Turkish remakes. These changes, based on differences between media cultures, have formed the basis of a narrative of justice where the pursuit of justice has shifted from the formal legal system to the realm of social networks and relationships, becoming the subject of widespread control mechanisms in the civil society sphere, and interwoven with patriarchal relations in terms of gender. These transformations, which point to Turkey's unique areas of political contradiction, have been seen as political issues operating within a cultural universe where historically existing cultural trends have continued, albeit in a differentiated form, during the modernization process.

Keywords: TV Crime Series, Remakes, Melodrama, Justice, Culture.