

Zamanın ve Mekânın Dönüşümüyle Güney Kore Sinemasından Türk Sinemasına Yeniden Çevrim: *Miracle in Cell No.7* (2013) ve *7. Koğuştaki Mucize* (2019) Filmleri

SELÇUK İLETİŞİM
DERGİSİ 2021;
14(4): 1696-1726
doi: 10.18094/josc.942945



Nergiz Gündel

ÖZ

Yeniden çevrimler, hem Hollywood film endüstrisinin hem de diğer ülke sinemalarının sıklıkla yararlandığı anlatım biçimlerinden birisidir. Bu çalışma da özellikle 2000'li yıllardan sonra Türk sinemasında görülmeye başlanan ve senaryo hakları satın alınarak yerel kültüre uyarlanan yeniden çevrimlerin kültürlerarası analizi ile sınırlandırılmıştır. Çalışmanın örneklemini Güney Kore sinemasından *Miracle in Cell No.7* (2013) filmi ile Türkiye'deki yeniden çevrimi *7. Koğuştaki Mucize* (2019) filmleri olarak belirlenmiştir. İki ayrı tarih ve coğrafyada üretilen bu iki anlatının zaman, mekân ve kültürel farklılıkla yinelenen hikâyesi karşılaştırmalı analiz edilerek, yeniden çevrimin yerel kültüre nasıl uyumlaştırıldığı sorgulanmıştır. Özünde engelli baba ile kızının sevgisini konu edinerek evrensel bir anlatı sunan, bununla birlikte adalet, resmi otoritenin baskısı, idam cezası gibi temaları işleyen bu iki filmin anlatısında benzerlikler kadar farklılıkların da oluştuğu görülmüştür. Kaynak filmin karakterleri yerlerini yeniden çevrimde Anadolu insanının kişileştirmelerine bırakmış, mekân Ege kıyılarına taşınmış ve hikâye zamansal olarak 12 Eylül 1980 darbesi sonrası bir döneme uyarlanmıştır. Böylece türev bir film anlatısı olmakla birlikte özgünleşmiştir. Bununla birlikte orijinal filmin anlatısında güçlü bir şekilde var olan idam cezası uygulamasının yıkıcı sonuçları ve yıllar sonra da olsa adalet arayışının sürdürülmesi gibi unsurların yeniden çevrimde önemsizleştirildiği görülmüştür.

Anahtar Sözcükler: Yeniden Çevrim, Karşılaştırmalı Film Çalışmaları, Kültürlerarası Yeniden Çevrim, Güney Kore Sineması, *Miracle in Cell No.7*, *7. Koğuştaki Mucize*

NERGİZ GÜNDEL

Dr. Öğr. Üyesi

Aydın Adnan Menderes Üniversitesi

ngundel@adu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-7771-4146

SELÇUK İLETİŞİM DERGİSİ 2021; 14(4): 1696-1726

doi: 10.18094/josc.942945

Geliş Tarihi: 25.05.2021 Kabul Tarihi: 04.10.2021 Yayın Tarihi: 25.10.2021

Remake From South Korean Cinema to Turkish Cinema Through the Transformation of Time and Space: *Miracle in Cell No.7* (2013) and *7. Koğuştaki Mucize* (2019) Films

JOURNAL OF SELÇUK
COMMUNICATION 2021;
14(4): 1696-1726
doi: 10.18094/josc.942945



Nergiz Gündel

ABSTRACT

Remakes are one of the forms of narration that both the Hollywood film industry and the cinemas of other countries often use. The framework of this study is limited with the cross-cultural analysis of the remakes that adapted to the local culture by purchasing screenplay rights and especially the ones seen late 2000s in Turkish cinema. The sample of the study is set as *Miracle in Cell No.7* (2013) for South Korean Cinema and *7. Koğuştaki Mucize* (2019) for Turkish Cinema as a remake. The repetitive story of these two narratives produced in two different histories and geographies with time, place and cultural difference was analyzed comparatively and questioned how the remake was adapted to the local culture. It has been observed that there are differences as well as similarities in the narratives of these two films, which essentially present a universal narrative by focusing on the love of a disabled father and his daughter, but also deal with themes such as justice, the pressure of the official authority, and the death penalty. The characters of the original movie are replaced by the characterization of Anatolian people, the story is relocated to the coastline of Aegean region and timeline was adapted to a period after 1980 Turkish coup d'état. Thus, although it is a derivative film narration, it has become authentic as well. However, it has been seen that elements such as the devastating consequences of the death penalty application and the continuation of the search for justice, which are strongly present in the narration of the original film, are trivialized in the remake.

Keywords: Remakes, Comparative Film Studies, Transcultural Remakes, South Korean Sinema, *Miracle in Cell No.7*, *7. Koğuştaki Mucize*

NERGİZ GÜNDEL

Asst. Prof.

Aydın Adnan Menderes University

ngundel@adu.edu.tr

ORCID ID: 0000-0002-7771-4146

JOURNAL OF SELÇUK COMMUNICATION 2021; 14(4): 1696-1726

doi: 10.18094/josc.942945

GİRİŞ

Bong Joon-ho, *Parazit (Parasite, 2019)* filmiyle yabancı dilde en iyi film dalında Altın Küre ödülü alması dolayısıyla yaptığı kısa konuşmada sinemaseverlere, eğer bir inçlik altyazı engelini aşarlarsa çok sayıda harika filmle tanışacaklarını söyleyerek, Hollywood'un ötesinde de büyük bir sinema dünyasının onları beklediğini belirtmiştir (Rose, 2020). Gerçekten de dünyanın her yerinde, her yıl çok sayıda film üretilmekte, ancak dil ve kültür bariyerleri dolayısıyla bunların yalnız küçük bir kısmı sinemaseverler tarafından izlenebilmektedir. Bong'un sözünü ettiği kısıtlılıkları aşabilmek için sinema tarihi içerisinde altyazı ve seslendirme gibi tekniklerle farklı dillerde ve kültürlerde üretilen filmlerin seyir kitlesini genişletmeye yönelik iki önemli yöntem keşfedilse de, izleyicilerin kendi dillerinde ve kültürlerinde film izlemeye yönelik talepleri devam etmektedir. Bu nedenle herhangi bir ülkede üretilen ve başarılarıyla dikkatleri üzerine çeken filmler, başka ülkelerin sinemacıları tarafından yeniden çevrilmekte ve yerel unsurlarla donatılarak, yeni bir eser gibi bir kez daha gösterime sunulmaktadırlar.

Yeniden çevrimler (remakes) yalnız bugüne ait film üretim biçimi değildirler, sinemanın başlangıcından beri varlığını sürdürmektedirler. Bununla birlikte kabul etmek gerekir ki pek çok yeniden çevrim, yasal prosedürler yerine getirilmeden gerçekleştirilmiştir. Oysa toplumlar arası ilişki olanaklarının hem fiziksel hem de sanal ortamlarda genişlediği ve görünürlüğü arttığı günümüz dünyasında, yeniden çevrim haklarının alınması bir zorunluluk olmaktadır. Türkiye'de de son yıllarda farklı coğrafyalardaki ülkelerden senaryo hakları satın alınan ve yerel koşullarda yeniden üretilen filmler, sinema salonlarında görünür olmuşlar ve yerel sinema üretimleri açısından alternatif kaynak oluşturmuşlardır.

Bu genel çerçevede yapılan çalışma, İngilizce literatürde *Miracle in Cell No. 7* (2013) olarak anılan Güney Kore filmi ile Türkiye'deki yeniden çevrimi *7. Koğuştaki Mucize* (2019) filmlerinin kültürlerarası karşılaştırmalı analizi ile sınırlandırılmıştır. Bu kapsamda her iki film birer metin olarak kabul edilerek ve nitel çalışma yöntemi benimsenerek, dramatik ve kültürel kodlarıyla karşılaştırmalı analiz yoluyla incelenmiştir. Çalışmada, Güney Kore ve Türkiye arasındaki benzerlikler ve farklılıklarla, yeniden çevrimi yapılan anlatının nasıl değiştirildiği, farklı zamanda ve mekânda nasıl yeniden yapılandırıldığı, yerel kültüre nasıl uyarlandığı soruları araştırılmıştır. Özünde bir baba-kız hikâyesi olan bu iki film, babanın engelli oluşu ve işlemediği bir suçtan dolayı yargılanışı dolayısıyla aynı temel anlatıyı kullanmaktadırlar.

Ancak iki ülkenin sahip oldukları tarihi, siyasi ve kültürel farklılıklar bu iki filmin anlatılarına yansımakta ve iki eseri özgünleştirmektedirler.

SİNEMA ENDÜSTRİSİNİN ALANI OLARAK YENİDEN ÇEVİRİMLER

Yazınsal çalışmalarda filmlere yönelik metinlerarasılığın genellikle “uyarlamalar” ve “yeniden çevrimler” olmak üzere iki kavramdan yararlanarak analiz edildiği görülmektedir. İngilizceden “yeniden çevrim” ya da “yeniden yapım” olarak Türkçeye çevrilen “remake” sözcüğü, metinlerarası çalışmaların dar kapsamlı alanını oluşturmaktadır. Uyarlamalar, temel olarak içeriğin farklı ortamlar arasında transferini ifade etme eğilimindedirler. Yeniden çevrimler ise içerik aktarımının aynı ortamı kullanarak yapılmasını konu etmektedirler (Verevis, 2006, s. 82; Mazdon, 2000, s. 2). Yeniden çevrim kavramı ile bir filmin genellikle hikâyesini, dramaturjisini ve karakterlerini başka bir kaynak filminden devraldığı ve hikâyeyi farklı bir döneme ve kültüre uyarlamak için anlatının zaman ve mekânının değiştirdiği ifade edilmektedir (Silke, 2012, s. 382). Öyleyse uyarlama film, kaynağı kitap veya tiyatro oyunu gibi farklı ortamlara dayanan yapımlardır. Yeniden çevrim filmler ise yine aynı ortamı, varolan bir filmi kaynak metin olarak kullanan yapımlardır. Türkçe kullanımda her ikisi de genellikle “uyarlama” kavramı ile ifade edilmekle birlikte, alanyazında “yeniden çevrim” ya da “yeniden yapım” kavramlarının birlikte kullanıldığı görülmektedir.

Edebiyattan sinemaya yapılan uyarlamalar 1950’li yıllardan sonra medya çalışmalarının önemli dallarından birini oluşturmuş, fakat sinema en başından beri kendi anlatılarını yineliyor olsa da, yeniden çevrimler çok az eleştirel ilgi görmüşlerdir (Verevis, 2006, s. 1). Ancak 1990’lı yıllardan sonra kültürel küreselleşmenin genişlemesine bağlı olarak yeniden çevrimleri merkeze alan çalışmalar, kültürlerarası çalışmaların da alt dalı kabul edilerek, hem sayıca hem de içerik olarak genişlemeye başlamıştır. Bunların önemli kısmı Avrupa yapımı filmlerin Hollywood’da yeniden çevrimleri üzerinedir. Son yıllarda ise Asya sinemasının Batı sinemasına etkileri ve Uzakdoğu filmlerinin yeniden çevrimleri gibi alanlarda da araştırmalar yapılmaya başlanmıştır. Örneğin; Gürkan (2012), Japon korku filmi *Ringu*’nun Hollywood’daki kültürel dönüşümünü analiz etmiştir. Stephens ve Lee (2018) Güney Kore yapımı *Hırçın Sevgilim (My Sassy Girl, 2001)* filminin yeniden çevrimlerini konu edinerek, anlatının yerel kültürlere ve geleneklere uygun olacak şekilde nasıl değiştirildiğini sorgulamışlardır. Binark (2019) ise daha genel perspektiften bakarak Güney Kore sinema endüstrisinin gelişimi, kültür politikalarının devlet eliyle desteklenmesi, kültürel

içeriklerin uluslararası yayılımına yönelik düzenleyici politikaların oluşturulması gibi konularda araştırmalar sunmuştur.

Sinema tarihi içerisinde farklı nedenlerle yeniden çevrimler yapılmıştır. 1920'lerin sonlarında sinema endüstrisi sesli filme doğru geçiş yaparken çok sayıda sessiz filmin yeniden çevrimi yapılmış ve bu uygulama tüm ulusal endüstrilerde benzer oranlarda gerçekleştirilmiştir. Çünkü bu ilk filmler yeni ortam için kolay erişilebilir malzeme sağlamışlardır (Mazdon, 2000, s. 2). Bu yeniden çevrimler belki unutulacak olan, ama unutulması istenmeyen filmler ve hikâyeleri için yeniden yaşam değeri sunmuşlardır. Thrift (2017), bazı yönetmenlerin de kendi filmlerinin yeniden çevrimlerini yaptıklarını belirtmektedir. Örneğin, Hitchcock bu yönetmenlerden birisidir ve *The Man Who Knew Too Much* (*Çok Şey Bilen Adam*, 1956) adlı gerilim filmi, 1934 yılında kendisinin yine aynı adla yaptığı filmin ikinci versiyonudur. Hitchcock, yönetmenlik yeteneklerini geliştirdikten sonra aynı hikâyeyi bir kez daha filme almıştır. Yeniden çevrimler, kaynak metinlerin hemen her malzemesini ödünç alırlarken, bu malzemeleri kendi amaçları için ve kendi istedikleri kadarıyla kullanan da yapımlardır. Medya eleştirisi yapan *The Front Page* (*Baş Sayfa*, 1931) filmi de hem karakterlerinin cinsiyet rolleri değiştirilerek hem de güne uyarlanarak *His Girl Friday* (*Cuma Kızı*, 1940) ve yine *The Front Page* (*Baş Sayfa*, 1974) adlarıyla yeniden çevrilmiştir.

Başlangıcından günümüze sinema, bir sanat formu olduğu kadar ticari faaliyet alanı da olmuştur. Gunter (2018, s. 161), sinemanın genellikle sanatsal yönü dikkate alınarak orijinallığe değer verilmesi gerekliliğine yönelik beklentilerimizin bulunduğunu, ancak film yapımının her şeyden önce ticari bir iş alanı olduğunu ifade etmektedir. Hollywood'un gereğinden fazla risk almaktan kaçınma eğiliminde olduğunu söyleyen Gunter'e göre Hollywood'da özgünlük, "bilinmeyene doğru bir sıçrama" ve "yeni projelerde gişe başarısı olasılığını tahmin etmek için geçmiş kanıtların olmaması" anlamına gelmektedir. Gunter, oysaki endüstrinin dikkatli olma eğiliminde olduğunu ve "kanıtlanmış hikâyelerin", genellikle, orijinal senaryolara tercih edildiklerini belirtmektedir. Film üretiminde ticari riskleri alan yalnız Hollywood değil tüm ülke sinemalarıdır. Bu nedenle diğer ülke sinemaları da daha önce denenmiş hikâyelere doğru yol alma eğilimindedirler. Küresel kültürün yayıldığı günümüz dünyasında yerel sinemalar, yalnız kendi geçmişlerinde olan hikâyeleri yeniden üretmekle yetinmemekte, farklı ülkelerde üretim süreçlerini tamamlamış filmlerin hikâyelerini de alarak, kendi ülke sinemaları için yeni bir kaynak yaratmaktadırlar.

Film anlatılarının insanı merkeze alarak toplumsal yaşamdan örnekleri görünür kılmaları dolayısıyla, farklı ülkelerden ekranlara yansıyan hikâyelerdeki dil dışında, kültüre yönelik farklılıkların varlığı da film endüstrisini yeniden çevrimler yapmaya yöneltmektedir. Kimi zaman toplumsal cinsiyet rollerine, kimi zaman din ve inanca, kimi zamansa yeme-içme alışkanlıklarına dönük farklılıklar dolayısıyla yerelleştirmelere başvurulmaktadır. Bazen de kültürlerin değişen siyasal atmosferini yenilemek ya da yalnızca günün seyircisine ulaşmak için yerelin popüler yıldızlarını ekrana taşımak adına yeniden çevrimler yapılabilmektedir. Yeniden çevrim, bir anlamda bu farklılıkları yeni seyirci için düzeltme sürecinden geçirmek anlamına gelmektedir. Sinema endüstrisi kültürel değişimi ve uyumlama araçlarını kullanarak, aynı hikâyelere dayansa da, yeni üretimlerini farklı toplumlara pazarlayabilme olanağına kavuşmaktadır. Örneğin, Hollywood'un özellikle Fransız komedilerinin yeniden çevrim haklarını satın alma konusunda özel bir gayret sergileyerek yeniden yapma tutkusu bilinmektedir (Durham, 1998, s. 5).

Türkiye'nin sinema geçmişi içerisinde de farklı gerekçelerle yapılan sayısız yeniden çevrimler mevcuttur. Gürata'nın (2006, s. 242) Giovanni Scognamillo'den aktardığına göre, "1972'de sinema sektörünü ciddi şekilde etkileyen ekonomik krizin hemen öncesinde Türkiye, 301 filmle, en büyük üçüncü film yapım ülkesi olmuştur. Ancak bu filmlerin neredeyse yüzde 90'ı yeniden çevrimler, uyarlamalar ya da devam filmleridir". Bu süreçte gerek hızlı seyirlik film üretim sisteminin bir parçası olarak yapımcılar, gerekse Metin Erksan gibi bugün auteur olarak kabul edilen yönetmenler - *The Exorcist* (1973) filminin yeniden çevrimi *Şeytan* (1974) örneğinde olduğu gibi- hikâyeleri yerelleştirmek, Arslan'ın (2011, s. 163) tanımlamasıyla "Türkleştirmek" üzere, yeniden çevrimleri deneyimlemişlerdir. *Sabrina* (1954; *Şoförün Kızı*, 1965) ve *Some Like It Hot* (1959; *Fıstık Gibi Maşallah*, 1964 ve *Fıstık Gibi*, 1970) ise Yeşilçam döneminde yeniden çevrimleri yapılan diğer filmlerden örneklerdir (Çevikoğlu, 2018).

Günün koşullarında yasal presedürler yerine getirilmeden yapılan yeniden çevrimler, 2000'li yıllar sonrasında dünya genelinde telif haklarının daha fazla görünürlüğü ve takibiyle, senaryo hakları alınarak ve orijinal filme atıf yapılarak gerçekleştirilme eğilimindedirler. Türkiye'de de son yıllarda Hindistan (*Black*, 2005; *Benim Dünyam*, 2013 ve *Moonu 3*, 2012; *Delibal*, 2015), Meksika (*Instructions Not Included*, 2013; *Sen Benim Herşeyimsin*, 2016), İspanya-Kolombiya (*The Hidden Face*, 2011; *Öteki Taraf*, 2017), İtalya (*Perfect Strangers*, 2016; *Cebimdeki Yabancı*, 2018), Yunanistan (*What If...* 2012; *Bir Aşk İki Hayat*, 2019) gibi farklı ülkelerden senaryo hakları alınarak yeniden çevrilmiş filmler sinema salonlarında izlenmişlerdir. Dijital platformlarda da yeniden çevrimlerin yapımı sürdürülmüştür. Netflix'in Türkiye'de yaptığı ilk film,

İsveç yapımı *How to Stop a Wedding*'in (2014; *Yarına Tek Bilet*, 2020) yeniden çevrimidir. Yeniden çevrim yapılan sinemalardan birisi de Güney Kore sinemasıdır.

GÜNEY KORE TARİHİ VE SİNEMASI

Dünya tarihi içerisinde yeryüzü sükûnet kadar savaş ve felaketlere de sahne olmuş, insanlık yaşamı boyunca sevinç ve mutluluklar kadar acı ve kayıpları da deneyimlemiş, bireyler özgürlük arayışını sürdürdükleri kadar hak ve hürriyetler bakımından sınırlandırılmışlardır. Son yüzyılda da yaşam dinginlik içerisinde geçmemiş, birbiri ardına ortaya çıkan gerginlikler bireylerin ve toplumların zihinlerinde derin yaralar açmışlardır. Özellikle kuzey yarım kürenin yaşadığı sarsıcı iki dünya savaşı (1914-1918 ve 1939-1945) ve devamındaki etkileri, yeryüzündeki tüm toplumlar ve ülkeler için yıkıcı sonuçlar doğurmuştur.

Kore halkı da 20. yüzyılın başlarında savaş ortamını deneyimlemiş, trajedilerle dolu Japon işgali (1910-1945) altında insani acılarla ve kültürel tahribatlarla dolu bir dönem geçirmiştir. Büyük yıkımlarla sona eren sömürü yıllarının ardından ülke coğrafyası yine nefes alamamış, aksine Kore Yarımadası bölünerek, Sovyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri (ABD) nezdinde, iki süper gücün kontrolü altına girmiştir. 1948 yılındaki seçimlerin ardından yarımada üzerindeki tek halk, komünist ve kapitalist rejimin temsiliyetleriyle, Kore Cumhuriyeti (Güney Kore) ve Kore Demokratik Halk Cumhuriyeti (Kuzey Kore) olarak ikiye bölünmüştür. Kore Savaşı (1950-1953) ile birlikte yarımada enkaza dönmüş, aynı halkın çocukları birbirlerine karşı şiddetin uygulayıcıları olmuşlardır. Ardından ülkenin, otuz yılı (1961-93) aşan darbeler, askeri yönetimler, suikastlar, meclis kapatmaları, siyasi parti yasaklamaları, sokak gösterileri, baskı ve sansür, istikrarsız sivil idarelerle geçen yılları başlamıştır. Otoriter yönetim anlayışının sürdürüldüğü bu süreçte kişisel haklar ve özgürlüklerde ciddi kısıtlamalar olmuştur (Kore Enformasyon Ajansı, 2002, s. 18,19). Baskıya dayalı yönetimlere karşı geniş bir muhalefetin oluşmaya başlaması ve demokrasi yanlısı akımların gelişmesiyle, demokratik hakları sınırlayan anayasa 1987 yılında değiştirilmiş, halk cumhurbaşkanını doğrudan seçme hakkı kazanmış, temel hak ve özgürlüklerde genişlemeler sağlanmıştır. 1992 yılında ülkenin ilk gerçek sivil hükümeti kurulduktan sonra Kore halkının sosyal adalet ve ulusal güvenliğe olan inancı yeşermiştir (Uzun, 2010, s. 29). Ülkedeki yolsuzluklarla mücadele edebilecek mali reformlar ve sivil otoritenin ordunun üzerinde üstünlük kurmasına yönelik düzenlemeler yapılmıştır. Ülkede demokrasinin gelişimine katkı sağlayan sivil örgütlenmeler güçlenmiş ve sivil hükümetlerin yönetimi meşrulaşmıştır. 2000'li yıllarda Güney Kore çalkantılı siyasi yaşamı,

yolsuzluklarla suçlanan başkanları ve sokak gösterileriyle birlikte demokratik yönetimlerini sürdürmüştür.

Bu olumsuzluklar ve istikrarsız yönetim süreçlerine karşın Güney Kore, 60'lı yıllardan itibaren ekonomik gelişim süreci içerisine girmiştir. 1980'lere kadar kişi başına düşen GSYİH ve Ar-Ge faaliyetlerine yapılan harcamalar açısından Türkiye'nin altında yer almış olan Güney Kore, 1980'lere gelindiğinde bu gidişatı tersine çevirmeyi başarmış ve kayda değer bir büyümenin yanı sıra, teknolojik açıdan da önemli gelişimler kaydetmiştir (Arslanhan & Kurtsal, 2010). 1967-2015 döneminde Kore'nin temel ekonomik göstergeleri, ülkenin yıllık ortalama %7,3 büyüyerek dünyanın en gelişmiş ekonomileri arasına girdiğini göstermiş (Çetin & Karadaş, 2018, s. 109) ve bu ilerleme pek çok ülke için yol gösterici olmuştur.

Güney Kore Sineması

Sinemanın başlangıç tarihi olarak kabul edilen 1895 yılı sonrasında, ülkelerin kendi filmlerini üretme pratiklerine başladıkları 20. yüzyılın ilk yıllarında işgal altındaki Kore yarımadasında Japonya'nın otoriter tutumu, Japon dili kullanımını şart koşması, Japon kültürünü egemen kılma politikası, sinemayı propaganda aracı gibi kullanma isteği ve uyguladığı sansür gibi unsurlar, yarımada ulusal bir sinemanın gelişimini engellemiştir (Oylum, 2011, s. 28). 2. Dünya Savaşı'nın ardından film üretim denemeleri sürdürülmek istense de bu kez ülkenin Kuzey ve Güney olarak bölünmesi sonucu oluşan siyasal ortam dolayısıyla sanatsal üretimlerde engellerle karşılaşmış ve Kore Sineması hem ticari anlamda hem de anlatı çeşitliliğinde kısıtlılıklarla yol almıştır. Süregelen Güney Kore yönetimlerinin otoriter rejim ve demokrasi arasındaki salınımları, toplumsal yaşama etki ettiği kadar medya içeriklerine de yansımıştır. Bu süreçte özellikle politik ve sanatsal ifade alanında "özgürlük ihlalleri" ortaya çıkmıştır. Örneğin yönetmen Lee Man-hee'yi *Yedi Kadın Mahkûm (Seven Women Prisoners, 1965)* filminde Kuzey Korelileri "insanca" tasvir ettiği için tutuklayan bir anlayış sürdürülmüştür (Paquet, 2009, s. 1-2). Ancak 1980 öncesinin olağanüstü ortamında, sansür ve hükümet müdahalelerine rağmen film yapımcıları faaliyetlerini devam ettirmişlerdir. *Mandala* (Im Kwon-taek, 1981) adlı film, 1982 yılında Uluslararası Berlin Film Festivali'nde gösterilmiş ve Güney Koreli yönetmenlerin çalışmalarına yurtdışındaki festivallerde bilinirlik kazandırmıştır (Paquet, 2009, s. 9-11). 1984 tarihli sinema yasası, ülkede bağımsız film yapımcılarının da üretim yapabilmelerinin yolunu açmış, yasanın 1986 yılında yapılan revizyonu,

Kore'ye daha fazla film ithal edilmesine izin vermiştir. Bu düzenlemeler, hem gösterim hem de yerli film üretimiyle, ülke sinemasının ticari boyutta büyümesini sağlamıştır.

80'li yılların sonlarında askeri yönetimlerin etkinliğinin giderek zayıflaması ve ülkede demokrasi taleplerinin yükselmesi, Kore sinemasına yönelik kısıtlılıkların ve sansüre yönelik yasaların gevşetilmesine yol açmıştır. Kore sinemasında konu çeşitliliği zenginleşmiş, Koreli sinemacılar ülkenin tarihi, kültürü ve sosyal yaşamına yönelik tartışmalı konuların gerçekçi yaklaşımlarla ekranlarda görünürlüklerini sağlamışlardır. 1990'ların sonlarında *Shiri* (Kang Je-gyu, 1999) ve *Joint Security Area* (Park Chan-wook, 2000) gibi Kore'de gişe rekorları kıran filmlerin ticari başarısıyla Kore sineması, iç pazarında uygulanabilir bir üretim ve pazarlama stratejisi geliştirerek kendisini kanıtlamıştır (Choi, 2010, s. 1). Özellikle 1999 yılı Kore sineması için bir dönüm noktası olmuştur. *Shiri* (*Swiri*) ile birlikte Kore sineması, ülke içinde olduğu kadar ülke dışında da ilgi çekmeye ve popülerlik kazanmaya başlamıştır. *Shiri*, Seul'e terörist saldırı planlayan Kuzey Koreli özel kuvvetler grubuyla, Güney Koreli istihbarat ajanları arasındaki yüzleşmeyi tasvir etmektedir. Filmin yönetmeni Kang, 1960'larda Kuzey Koreli insanları olumlu şekilde tasvir ettikleri için hapse giren sinemacıların varlığını kabul etse de, 1988'deki Seul Olimpiyatları'ndan sonra hükümetin demokratik bir sisteme ve ifade özgürlüğüne daha açık hale geldiğini ve bu yüzden 1990'larda film çekmeye başladığında herhangi bir baskı hissetmediğini söyleyecektir (Matsumoto, 2002). *Shiri*, gösterime girdiği yıl Kore sinema salonlarında *Titanic* (James Cameron, 1997) filminden daha büyük gişe başarısı elde etmiş ve *Shiri* gibi filmlerin başarısı Kore film sektöründe yatırım patlaması yaratmıştır. Yurtdışı dağıtım ve satışları hızla artmış, büyük denizaşırı film festivallerinde sayısız başarılar elde edilmiştir. Bu arada Güney Kore filmleri ilk kez festivaller dışında uluslararası alanda izleyicilerine ulaşmaya başlamıştır. "Güney Kore sineması, yerel gişede Hollywood sinemasını geride bırakarak, bölgedeki en güçlü ticari film endüstrilerinden biri haline gelmiştir" (Choi, 2010, s. 1).

2000'li yıllarda Güney Kore sineması, Park Chan-wook, Kim Ki-duk, Lee Chang-dong, Kwak Jae-yong, Hong Sang-soo, Bong Joon-ho gibi yeni nesil yönetmenlerle bir yandan konu çeşitliliği sağlamada yetkinleşirken diğer yandan tür çeşitliliği sağlamada ustalaşmış ve Hollywood'un tür filmlerindeki hâkimiyetini farklı türleri buluşturma ustalığıyla genişletmiştir. Utin, (2016) Yeni Kore Sineması'nın "tür karıştırma stratejileri"ni incelediği çalışmasında, bu filmlerin "tür meleziğine" yenilikçi bir yaklaşım sunduğunu savunmakta ve bu filmlerdeki tür karıştırma uygulamasının genellikle film boyunca belirli bir tutarlılık korunarak yapıldığını söylemektedir.

Bu özgünlüklerle Güney Kore sinemasının festivaller ve yurtdışı satışlarda yarattığı etki, yeniden çevrim alanına da yansımış ve hem Asya bölgesi ülkeleri hem de ABD'li film yapımcıları, Kore filmlerinin telif haklarını satın almaya ve yenileyerek ikincil bir filme dönüştürmeye başlamışlardır (Kim & Jaffe, 2010, s. 173). Örneğin; Kore'de düşük bütçelerle yapılan *Siwora* (2000; *The Lake House*, 2006), *A Tale of Two Sisters* (2003; *The Uninvited*, 2009), *My Sassy Girl* (2001; 2008), *Oldboy* (2003; 2013) gibi filmlerin Amerika'da daha büyük bütçelerle yeniden çevrimleri yapılmıştır. Kore yapımlarının senaryoları, Uzakdoğu ve ABD ile sınırlı kalmamış, farklı ülkeler tarafından da sahiplenilmiştir. Bu ülkelerden birisi de Türkiye'dir.

AMAÇ VE YÖNTEM

Filmler, orijinal senaryolardan üretildikleri kadar, başka medyadan alınan hikâyelerle "uyarlama" veya aynı medyanın kullanımıyla "yeniden çevrim" olarak daha önce var olan eserleri referans alarak da üretilebilen metinlerdir. Evans'a göre (2014) yeniden çevrimler, kaynak metnin yeni koşullar ağına yeniden bağlamsallaştırılmasını sağlayarak, metni farklı bir sinema geleneğine yerleştirirler ve anlatıyı yeniden konumlandırırlar. O nedenle Evans, özellikle farklı diller arasında bir hareket içeren yeniden çevrimleri kavramsal olarak çevirilere benzetmekte ve her ikisinin de anlatının tekrarını gösterdiğini, ancak bu anlatıda farklılıklar da olabildiğini belirtmektedir. Bu yönleriyle yeniden çevrimler, önceki metinlerle ilişkileri göz önünde bulundurularak karşılaştırmalı okumalar ve analizler yapmaya olanak sağlamaktadırlar.

Bu çalışmanın temel amacı da küresel kültürün genişlediği günümüzün sanatsal ortamında, farklı toplumlarda üretilen kaynak (orijinal-birincil) metin filmlerle, hedef (yeniden çevrim-ikincil) metin filmlerin anlatılarını karşılaştırmak ve hedef metnin nasıl değiştirildiğini, kültürel olarak nasıl yerleştirildiğini sorgulamaktır. Yapılan çalışmanın temelde, sanat yoluyla farklı kültürlerin birbirlerini anlama çabalarına katkı sağlaması beklenmektedir. Bu bağlamda yapılan çalışmada, 2000 yılı sonrasında Güney Kore filmlerinin senaryo hakları alınarak Türkiye'deki yeniden çevrimleri merkeze alınmıştır.

Türkiye'de özellikle Güney Kore dizi uyarlamaları yapan yapım şirketlerinin geliştirdikleri sektörel ilişkiler, dikkatleri bu ülke sinemasına yöneltmiş ve bu sayede Kore filmlerinin de yeniden çevrimlerinin yapılmasına yol açılmıştır. *Evim Sensin* (2012; *A Moment to Remember*, 2004), *Sadece Sen* (2014; *Always-Only You*, 2011) ve *Senden Bana Kalan* (2015; *A Millionaire's First Love*, 2006) adlı filmler Güney Kore

yapımlarının yeniden çevrimleridirler. Bu filmler genel olarak Güney Kore dizi drama uyarlamalarındaki hikâyeler gibi romantik-dram türünde yapımlardır. Son olarak gösterime giren *7. Koğuştaki Mucize*'de bir Güney Kore filminin yeniden çevrimidir. Bu kapsamda çalışmanın örnekleme literatürde *Miracle in Cell No. 7* (2013) adıyla anılan Güney Kore filmi ile yeniden çevrimi *7. Koğuştaki Mucize* (2019) ile sınırlandırılmıştır.

Bilimsel çalışmalarda araştırma sorusunu desteklemek için uygulanan yaklaşımlardan birisi karşılaştırmalı analizlerdir. Karşılaştırmalı analizler; iki ya da daha fazla metnin benzerlikleri ve/veya farklılıklarını tespit etmek, karşılaştırılan metinlerin birini veya tümünü anlamlandırmak, ilişkileri hakkında çıkarımlar yapmak amacıyla yapılandırılabilirler. Bu nedenle karşılaştırmalı analizler edebiyat alanında yapılan çalışmalarda uygulanan bir yaklaşım olduğu gibi film çalışmaları alanında da kullanılmaktadır. Zhang (2006, s. 29), karşılaştırmalı film çalışmaları alanının farklı başlıklarla zengin bir alanda incelemeler yapılmasına fırsat sunduğunu belirtmektedir. Karşılaştırmalı analiz; filmleri üretim, dağıtım ya da izlenme gibi farklı başlıklarla ve birbirleriyle ilişkilendirerek yorumlanmasını sağlayabildiği gibi, filmleri başka metinlerle ve başka filmlerle ilişkilendirerek anlamlandırmaya çalışan da bir yaklaşımdır. Bu çalışmada da *Miracle in Cell No: 7* ve *7. Koğuştaki Mucize* filmleri kültürlerarası bağlamda karşılaştırmalı olarak sorgulanmıştır. Nitel araştırma olarak desenlenen betimleyici çalışmada, öncelikle bir filmin anlatı yapısını oluşturan temel unsurlar -zaman, mekân, karakterler, olay örgüsü, tema ve dramatik yapı gibi- her iki film özelinde karşılaştırmalı olarak sorgulanmıştır. Sonrasında Güney Kore ve Türkiye gibi farklı kültürel yapıları ve tarihleri olan toplumlarda, orijinal ve yeniden çevrim olmak üzere iki versiyonla üretilen metinlerin kültürel düzlemdeki benzerlikleri ve farklılıkları analiz edilmiştir. Hikâyenin başka bir ülkede ve kültürde yeniden kurulumunda, değişen zaman ve mekânla birlikte oluşan yeni anlamlar sorgulanmıştır.

BULGULAR ve YORUMLAR

Miracle in Cell No. 7 (kaynak metin), yönetmenliği Lee Hwan-kyung tarafından yapılan ve Güney Kore'de 2013 yılında gösterime giren komedi-dram türünde bir filmidir. Düşük bütçesine oranla film, Güney Kore'de büyük ilgi görmüş ve ülke tarihinde en fazla gişe geliri elde eden yapımlardan olmuştur. Film, Asya bölgesinde popülerlik kazanarak Filipinler ve Endonezya'da yeniden çevrimlere kaynaklık etmiş, 2019 yılında Türkiye'de *7. Koğuştaki Mucize* (hedef metin) adıyla yerel unsurlarla ikincil metin olarak yeniden üretilmiştir. İki toplumun farklı kültürel özellikleri dolayısıyla hikâyenin yeniden kurulumunda ve

iki film arasında önemli farklılıklar ortaya çıkmıştır. Bu iki filmin kültürlerarası karşılaştırmalı analizini yapabilmek, kaynak metin ile hedef metin arasındaki farklılıkları ortaya koyabilmek için önce orijinal filmin anlatı yapısına bakmak yerinde olacaktır.

***Miracle in Cell No. 7* Filminin Hikâyesi, Olay Örgüsü ve Karakterleri**

Miracle in Cell No. 7, özünde bir baba-kız hikâyesidir ve ana karakterleri Lee Yong-gu adlı zihinsel engelli baba ile altı yaşındaki Lee Ye-seung adlı kızıdır. Yong-gu, biyolojik olarak orta yaşlarda olmakla birlikte, zekâsı altı yaşındaki bir çocuk ile eş değerdir. Baba-kız kısıtlı koşullara sahip olsalar da birlikte kimseye muhtaç olmadan mutlu bir yaşam sürmektedirler. Tek istekleri üzerinde Ay Savaşçısı karakteri olan sırt çantasını, okula başlayan Ye-seung için satın almaktır. İkili birlikte dükkânın vitrinindeki çantaya hayranlıkla bakarlarken, Yong-gu ertesi gün maaşını alacağı için çantayı almaya geleceklerine dair söz verir. Bu sırada çanta vitrinden kaldırılır, çünkü polis şefi tarafından kendi kızı için satın alınmıştır. Baba-kız içeri girerek çantanın kendilerine ait olması gerektiğini söyleseler de polis şefi onları dinlemez ve ısrarcı olan Yong-gu'yu darp eder.

Sonrasında polis şefinin kızı Yong-gu'yu çalıştığı otoparkta görür ve kız aynı çantayı satan başka bir mağazayı göstermek isteyerek kendisini takip etmesini sağlar. Önlü arkalı koşarak yol alırlarken, kız kayarak düşecek ve kazayla ölecektir. Yong-gu çocuğa ilkyardımda bulunacak, ancak eylemleri görgü tanığı tarafından yanlış algılanacaktır. Polis, Yong-gu'yu cinayetle suçlayacak ve kızın babasının yüksek rütbeli polis şefi olması dolayısıyla davayı hızla kapatmak için suçu kabul etmesi yönünde baskılar yapacaktır. Tek başına kalan Ye-seung yetiştirme yurduna giderken, Yong-gu tutuklanarak cezaevine gönderilecek ve 7 numaralı odayı farklı suçlardan hükümlü beş mahkûmla paylaşacaktır.

Başlangıçta diğer mahkûmlar tarafından hoş karşılanmayan Yong-gu, bir olayda odasındaki liderin hayatını kurtaracaktır. İyiliği karşısında mahkûmlar Yong-gu'nun dileğini yerine getirecekler ve Ye-seung'u gizlice hapisaneye sokarak babasına kavuşmasını sağlayacaklar, fakat durum hemen açığa çıkacaktır. Yong-gu, bir mahkûmun çıkardığı yangında cezaevi müdürünün yaşamını da kurtaracaktır. Yong-gu'yu izlemeye başlayan müdür, hakkında soruşturma yaparak suçsuzluğuna inanacaktır. Artık herkes polis şefinin gücünü kullanarak, zihinsel engelli adamı yalan itirafta bulunmaya zorladığını öğrenecektir. Dava sürecinde cezaevi müdürü ile mahkûmlar Yong-gu'nun masumiyetini kanıtlamaya çalışacaklar, ancak duruşma öncesi polis şefi Ye-seung'a zarar vermekle tehdit ederek suçlamaları

üstlenmesini sağlayacak ve Yong-gu, idam cezasına çarptırılacaktır. Mahkûmlar, yaptıkları balonla baba-kızı hapishaneden kaçırmaya çalışacaklar, ancak balon dikenli tellere takılınca plan başarısızlıkla sonuçlanacaktır. Engelli baba için verilen hüküm, kızının doğum günü partisinden hemen sonra yerine getirilecektir.

Yıllar sonra genç bir avukat olan Ye-seung, mahkemede Yong-gu'nun davasının tekrar açılması için mücadele verecektir. Ye-seung, küçük kızın ölümünün yeniden soruşturulması için mahkeme heyetini ikna edecek ve babasının suçsuzluğunu kanıtlayarak adını temize çıkaracaktır. Bu süreçte 7 numaralı odanın mahkûmları ve hapishane yöneticiliğini sürdüren ikinci babası da yanında olacaktır. Geç de olsa adalet yerini bulacak ve Ye-seung balon gökyüzüne doğru uçarken babasına veda edecektir.

Başka Bir Zamanın ve Mekânın Hikâyesi 7. Koğuştaki Mucize

Filmin Türkiye'deki yeniden çevrimi *7. Koğuştaki Mucize* (2019), Mehmet Ada Öztekin yönetmenliğinde gerçekleştirilmiş ve senaryo yazarlığı Kubilay Tat tarafından yapılmıştır. Film, orijinali gibi gişe başarılarıyla dikkatleri çekmiş ve o yıl ülkede en çok izlenen filmler arasında ilk sıraya yerleşmiştir. Sonrasında Netflix dijital platformunda gösterime sunulmuş ve farklı ülke izleyicilerinin beğenilerini almıştır. Bu noktada kaynak metnin, hedef metinde yerele nasıl uyarlandığını anlamak üzere karakter, zaman ve mekân, olay örgüsü gibi hikâye anlatımının temel unsurlarının karşılaştırmalı analizini yapmak yerinde olacaktır.

Karakterlerin Değişimi ve Kültürel Uyumlanması

Yeniden çevrimler "temelde özgünlük meselesiyle ilintilidir" ve uyarlamalar gibi yeniden çevrimler de "bir yandan önceki metnin orijinal statüsünü güvence altına alırlarken, diğer yandan da anlamının sabitliğine meydan okuyan yeniden okumalardır" (Grindstaff, 2002, s. 277). Yeniden çevrimler, orijinal filmin anlatısına belirli oranlarda sadık kalmaya çabalamakta, belirli oranlarda da önceki metinden ayrılmaya doğru yönelmektedirler.

Bu bağlamda çalışma kapsamındaki filmlerin karşılaştırmalı analizinde ilk göze çarpan unsur, karakter yaratımındaki değişimlerdir. Kaynak metindeki iki kişilik aile, üç kişilik aileye dönüşmüş, Lee Yong-gu'nun adı Mehmet Koyuncu olarak değiştirilmiş ve Memo olarak kısaltılarak kullanılmıştır. Memo'nun zihinsel yetileri ilkokula başlayan kızıyla kıyaslanarak "senin baban seninle aynı yaşta"

sözcükleriyle ifade bulmuştur. Yong-gu, modern şehri simgeleyen mekânlardan birisi olan alışveriş merkezinin otoparkında çalışmaktadır. Memo ise Türk halk kültüründe değerli görülen ve kırsal yaşamın sembollerinden biri olan çobanlık mesleğini yapmaktadır.

Çocuk karakterlerin yaşları ve ilkokul öğrencisi olmaları yönünde benzerlik sağlanmış, Ye-seung, Ova Koyuncu adını almıştır. Yong-gu çalışarak evin geçimin sağlasa da Ye-seung, giderleri hesaplama, faturaları yatırma gibi işleri üstlenerek evin idarecisi konumundadır ve Ova'ya göre daha yetişkin gibi davranmaktadır. Kaynak metinde yer verilmeyen "annelik" unsuru, Memo'nun babaannesesi (Nene) ile yeniden çevrime eklemlenmiştir. Nene, yaşı ve tecrübesiyle ailenin koruyucusudur, akıl ve karar yetileriyle evin idaresini dengelemiş ve baba-kızın daha naif karakterler olmasını sağlamıştır. Nene'nin ikilinin önceki yaşamları üzerinde etkisinin olduğu anlaşılrsa da filmin ana teması üzerinde katkısının olduğu söylenemez ki hikâyenin ortasında ölecektir.

Yong-gu'nun cezaevindeki beş oda arkadaşı biraz karikatürize edilmiş, eğlenceli karakterlerdir. Odanın lideri çete üyesi So Yang-ho, kaçakçılık suçlarından içeridedir ve arkadaşları tarafından "patron" olarak çağırılmaktadır. Duyarlı haydut Shin Bong-shik yankesicidir. Choi Choon-ho, hücrenin bilirkişisidir ve dolandırıcıdır. Gösterişli Kang Man-beom zina suçundan -ki Güney Kore yasalarında 2015 yılında suç olmaktan çıkarılmıştır- içeridedir. İleri yaştaki "ihtiyar" lakaplı fidyeci Seo ise adam yaralamadan hükümlüdür. Ye-Seung, yıllar sonra Yang-ho'yu kilisede papaz ve Choon-ho'u org çalarken görürken, Man-beom ve Bong-shik'i falcılık yaparken bulacaktır.

Yeniden çevrimde 7 numaralı koğuşun karakterleri kültürel farklılıklar gözetilerek yeniden yazılmış, cezaevinde bulunma gerekçeleri değiştirilmiş, kaynak metindeki işlevlerini korusalar da yerleşen kişiliklere dönüşüp ve özgünleştirilmişlerdir. Koğuşun lideri Karadenizli çete reisi Askorozlu, defalarca adam öldürse de mert ve babacan tavırlarıyla resmedilmiştir. Şiveli konuşması, özenli giyim-kuşamıyla yerleşen Askorozlu, hikâyeye eklenen karısı ve çocuklarıyla farklılaşmıştır. Mahkûmiyetinin gerekçesini karısı ile oğlunu koruyamamak şeklinde açıklayan Hafız Dayı, yereldeki inancın temsiliyetini görünür kılmak üzere hikâyeye eklemlenen karakterdir. Başındaki takkesi ve elinde tespihiyle sabır çeken, Kur'an-ı Kerim'den açıklamalar yapan ve inancın toplumsal kurallarını koğuşa yansıtan yol göstericidir. Aynı zamanda koğuş ortamında hazırlanan eğlence masasına da dâhil olabilmektedir. Yusuf Ağa'nın hikâyesi Türkiye'nin toplumsal sorunlarından bir örnekleme filme taşımakta ve namus kavramına

sığınarak kızını öldüren babanın, vicdaniyla muhasebesini konu edinmektedir. Sert kışları cezaevinde geçirmek için adam bıçaklayan, kaçırdığı kız kendisini istemeyince canına kıyan, insanları kandırıp paralarını alan gençler koğuşun diğer mahkûmlarıdır. Bu değişimlerle kaynak metindeki Koreli kişileştirmeler, Türkiye coğrafyasının genelinden temsiliyet sunmak ve Anadolu'nun bir panoramasını yaratmak üzere yenilenmişlerdir.

Kaynak metinde kamusal otoriteyi kişileştiren iki üniformalı karakter, polis şefi ile cezaevinin infaz ve koruma amiridir. Bu karakterler yerelde bazı değişikliklerle korunmuştur. Cezaevi müdürü (Nail), sivil yöneticiye dönüştürülerek *Bülbülü Öldürmek* kitabı okuyan, sanat müziği dinleyen naif bir kişiliğe büründürülmüştür ve Memo'nun infaz emrini aldığı anda bunu sorgulayabilecek düşünsel inceliktedir. Polis şefi ise düşüncesinde ve eylemlerinde daha acımasız olan Sıkıyönetim Komutanı Yarbay Aydın'a dönüşmüştür. Bunun yanında iki yeni kişileştirme yapılmıştır. Bunlardan birisi cezaevinin askeri yönetimini temsil eden Jandarma Yüzbaşı Faruk, diğeri görgü şahidi olarak hikâyeye eklenen kaçak asker karakteridir.

Zamanda ve Mekândaki Yerel Değişimler ve Uyumlamalar

Bir hikâye dört boyutlu ortama sahiptir: dönem, süre, mekân ve çatışma düzeyi. Dönem ve süre, hikâyenin zaman boyutunu tanımlar; dönem hikâyenin zaman içerisindeki yeri, süre ise zaman içindeki uzunluğudur. Mekân, hikâyenin fiziksel boyutu ve uzamdaki konumudur. Çatışma düzeyi ise hikâyenin insani mücadeleler hiyerarşisindeki yeridir (McKee, 2011, s. 79). Yeniden çevrimler orijinal filmin ortamını güncelleyen yeni birer yapımdırlar. Bu bağlamda kaynak ve hedef metinler arasındaki değişimlerin sorgulanmasında, zaman ve mekândaki farklılıklara bakmak yerinde olacaktır.

Zamana Bağlı Yerelleştirmeler: Kaynak metinde olaylar şimdiki zamanda, gösterime girdiği 2013 yılında, avukat Ye-seung'un babasına ait Şubat 1997 tarihli mahkeme dosyasını açmasıyla başlar ve davanın yıllar sonra mahkeme salonunda yeniden görülmesiyle ilerler. Bu esnada geçmişe dönüşlerle baba-kızın hikâyesine gidilecek ve Yong-gu'nun idam edildiği 23 Aralık 1997 tarihine kadar geçen sürede olayların nasıl geliştiği anlatılacaktır. Hikâye, engelli babanın suçsuzluğunun mahkeme heyetince kabul edilmesiyle sonlanacaktır.

Yeniden çevrimin anlatısında zamansal bağlamda değişikliğe gidilmiş ve hikâye 14 Temmuz 2004 tarihinde, genç Ova'nın beyaz elbiseler içindeki görüntüleriyle başlamıştır. Ortamda bulunan

televizyondan son dakika gelişmesi olarak duyulan habere göre, Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından alınan kararla idam cezası kaldırılmıştır ve Türkiye’de en son idam cezası 1984 yılında uygulanmıştır. Bu zamansal ve durumsal bildirimle, ekrandaki genç kızın yedi yaşındaki haline dönülerek ilkokul yaşamından bir kesit sunulur. Geçmişin olayları, 23 Nisan 1983 Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı’nın öncesinde başlayarak ilerleyecek ve dolayısıyla milli bayram kutlaması yerel anlatıya eklenecektir.

Zamandaki değişim anlatıdaki olayların farklılaşmasına da sebebiyet verecektir, çünkü Türkiye için bu yıllar siyasi ve askeri açıdan sancılı dönemlere işaret etmektedir. Ordunun ülke yönetimine el koyduğu 12 Eylül 1980 darbesi üzerinden kısa süre geçmiştir ve 6 Kasım 1983 tarihinde yapılacak genel seçimlerin birkaç ay öncesidir. Dolayısıyla askeri otoritenin toplum üzerindeki baskısının ve bireyler üzerindeki gücünün etkisini sürdürdüğü bir siyasal ortam mevcuttur. Bu bağlamda yerleşen anlatıda dönemin atmosferine uygun biçimde düzenlemeler yapılarak askeri yönetimin unsurları hikâyeye dâhil edilmiştir. Zamana bağlı düzeltmeler kültürün diğer alanlarında da yapılmıştır. Örneğin, olay örgüsünün başlangıcını sağlayan Japon anime süper kahraman karakteri Ay Savaşçısı (Sailor Moon) baskılı sarı renkli çanta, yerini İsviçreli çizgi roman ve televizyon karakteri Heidi bulunan kırmızı renkli çantaya bırakmıştır. Çünkü 90’lı yılların başlarında popüler olan Ay Savaşçısı, 80’li yıllarda henüz yaratılmamıştır ve o dönemin Türk toplumunda Heidi karakteri popülerdir.

Mekâna Bağlı Yerelleştirmeler: Yeniden çevrimlerde değiştirilen temel unsurlardan birisi mekânlar, özellikle şehirler ve yapılarıdır. Değişen coğrafya ve kültüre bağlı olarak mekânlarda belirli düzeltmelere gidilmiş, Güney Kore’nin mekânları Türkiye’ye uyarlanırken seçilen yer Ege yöresi, Muğla kentinin kırsal olmuş ve olay yeri göl kenarına taşınmıştır. Bunun dışında cezaevleri, mahkeme salonları, ilköğretim okulu gibi kamusal alanlar, ev gibi özel alanlar da yerleştirilen mekânlardır.

Her iki metinde ana mekân cezaevleridir ve yerleşen hikâyede kültürel farklılıklar açısından oda-hücre-koğuş tanımlamaları çerçevesinde değişimler sağlanmıştır. Kaynak metne göre, Kore cezaevlerinin oda olarak tanımlanabilen dar alanlarına az sayıda mahkûm yerleştirilmekte ve ayrıca mahkûmların tek başlarına tecrit edildiği hücreler de bulunmaktadır. Kaynak metinde cezaevi olmasına karşın, odanın dışarıya bakan pencerelerle birlikte içerisinin aydınlık ve sıcak renklerde olması sağlanmıştır, rahat ve samimi bir mekândır. Odanın içerisinde tuvalet işlevi gören alan oluşturulmuştur.

Oda kapısının üzerindeki iki pencere, Ye-seung'un görevlilerden saklanmasını eğlenceli bir oyuna dönüştürmüştür.

Maktav (2017, s. 35-36), "Türkiye cezaevlerinin tarihi, Türkiye'nin de tarihidir" diyor ve ekliyor: "Cezaevlerinin eleştirel anlamda sinemanın konusu olabilmesi sinemacıların içinde buldukları dönemin toplumsal-siyasi iklimiyle yakından ilişkilidir". 7. *Koğuştaki Mucize*, tam bir cezaevi anlatısı olmasa da baba-kız hikâyesiyle 12 Eylül dönemi adaletine ve cezaevine, Kore yapımı filmin yeniden çevrimiyle bakmaktadır. Türkiye çevriminde hikâye, 12 Eylül döneminde sıkça adı geçen ve mimari yapısıyla E Tipi olarak tanımlanan, koğuş esasına dayalı Muğla E Tipi Kapalı Ceza İnfaz Kurumu'nda yaşanmaktadır. Yerleşen anlatıda koğuştaki kalan mahkûmların sayısı arttırılmış, ancak tüm mahkûmların hikâyeleri anlatıya dâhil edilmemiştir. Koğuşun demir kapısının üzerindeki sürgülü kontrol penceresi, mekânın dışarıyla ilişkisini kesmekte ve dramatik etkinin ağırlaşmasına katkı sağlamaktadır. Koğuşun gün ışığından yoksunluğu, kaynak metnin aksine, ortamın kasvetli ve bunaltıcı olmasını sağlamaktadır.

Ergüden (2007, s. 83) "hapisanede şiddet küfürle, bağırıp çağırmlarla, itip kakmalar, zor kullanmalar, dayaklar, falakalar ve hatta ölümlerle başlamaz" diyor ve ekliyor: "Kapatılmanın ta kendisidir şiddet: Bina, beton duvarlar, demir kapılar, parmaklıklar, kilitler, hücreler, özel görevliler; beden, zaman ve mekân üzerinde tasarruf yetkisi..." Bu kapatılma Yong-gu ve Ye-Soung gibi, Memo ve Ova için de en büyük yoksunluktur. Babasını görebilmek için cezaevi önüne gelen Ova, yüksek hapisane duvarlarının ve tellerinin ardından babasına sesini duyurabilecekse de birlikte olabilmelerine imkân tanınmayacaktır. Ancak yerelde filme eklenen "Lingo Lingo Şişeler" adlı eğlenceli türkünün nakaratı aracılığıyla birbirleriyle haykırışlarda buluşacaklardır. "Baba, buldum seni." söylemi "Ben de seni buldum Ova." şeklinde karşılık bulsa da duvarın arkasında kalma en büyük şiddet olarak görünür kılınacaktır.

Toplumlar arasında kültürel pratiklerdeki farklılıklar, mekândaki gündelik yaşam biçimlerine de yansımakta ve uyku düzeni, duvarda asılı resimler, yenilen yemekler, söylenen şarkılar gibi unsurları başkalaştırmaktadır. Doğu geleneklerinde sürdürülen yer kültürünün yansımalarıyla Koreliler, geleneksel ondol olarak adlandırılan ve sıcak taş anlamına gelen, ısıtmalı zeminleri tercih etmektedirler. Kaynak metne göre de Güney Kore cezaevlerinde mahkûmlar, oturmak ve oyun oynamak gibi gündelik aktivitelerinde odanın zeminini kullanmakta ve şilteler üzerinde uyumaktadırlar. Oda, dar ve sıcak alan olarak görülmekte, yemekler yerde oturularak alçak boylu masalarda yenmektedir. Duvarında cinsel

içerikli posterler yer almaktadır, öyle ki Ye-seung hücreye geldiğinde çıplak bir kadın fotoğrafının üzerini boyayarak Ay Savaşçısı kostümü giydirecek ve mahkûmlar fark ettiğinde “Üşüyebilir diye düşündüm. O yüzden onu giydirdim.” diye çocukça cevap verecektir.

Hedef metinde Türkiye'nin cezaevlerinde görülebilen yaşam biçimi sergilenerek ranza, masa ve sandalyeyle yükseltilmiş hayat biçimi gösterilmektedir. Koğuşun duvarlarında Türk bayrağı, Fenerbahçe Spor Kulübü ve dönemin ünlü şarkıcısı Ferdi Özbeğen'in posterleri gibi yerel semboller yer almaktadır. Kore cezaevi kültüründen farklı olarak koğuşun içerisinde mutfak alanı bulunmakta ve içeride yiyecekler hazırlanmaktadır. Bu nedenle koğuş, yemekler yenip dertleşilen, birlikte içilen, türkü söylenip eğlenilen ve efkâr dağıtılan bir alandır. Dede Efendi'nin ve Neşet Ertaş'ın ezgileri duyulmaktadır ortamda.

Hapishanelerde mahkûmların giymeleri gereken kıyafetler, tarihte ülkeden ülkeye farklı tartışmalara ve uygulamalara temel oluşturmuştur. Hapishane kıyafetleri “tıpkı hapishane mimarisi, kamuya açık ve gizli infazlar, zorunlu hapishane emeği, sınıf ve cinsiyetler arasındaki muamele farklılıkları kadar kültürün bir parçasıdır” (Ash, 2009, s. 9). Bazı ülkeler tek tip kıyafet uygulamasını insan haklarına aykırı olduğu gerekçesiyle terk edip serbest kıyafet uygulamasını tercih ederlerken, bazı ülkeler de sınıfsal ayrımı ortadan kaldırıp daha eşitlikçi bir ortam oluşturduğu düşüncesiyle tek tip üniforma kullanımını benimsemişlerdir. Kore'de mahkûmlar tek tip üniforma ile mahkûmiyetlerini sürdürmekte, mahkeme salonlarına da üniformalarıyla getirilmektedirler. Kaynak metinde tüm mahkûmların üzerinde turuncu renkli üniformaların olduğu ve Yong-gu'nun mahkeme salonuna üniformalı getirildiği görülmektedir. Türkiye'de ise hapishanelerde mahkûmlar serbest kıyafet giymektedirler ve giyim eşyası olarak neleri yanlarında bulundurabilecekleri yönetmelikle belirlenmiştir. Bu nedenle yeniden çevrimde mahkûmlar serbest kıyafetleriyle resmedilmişlerdir.

Olay Örgüsündeki Değişimlerle Farklılaşan Anlatı

7. *Koğuştaki Mucize*, kaynak metindeki engelli baba ve kızının adalet arayışını sürdürmüştür, ancak yenilenen zamanı, mekânı ve karakterleriyle olay örgüsünde değişimler sağlamıştır. Olay yeri yerel kültürün unsurlarından biri olan piknik alanına taşınmış ve kızın ölüm şekli boğulma olarak düzenlenmiş, Memo'ya yöneltilen suçlamalar eksiltilmiş, cinsel suçlama anlatıdan çıkarılmıştır. Yong-gu çocuk kaçıрма, öldürme ve tecavüzle suçlanırken Memo, kızın kayalıklardan göle düşürülmesi ve boğularak ölmesi

suçlamasıyla yargılanmıştır. Görgü şahidi, askerden kaçarak kayalıklara saklanan er olarak değiştirilmiştir.

Olay örgüsündeki değişimlerden bir diğeri Yong-gu/Memo'nun suçsuzluğunun ortaya çıkarılmasında ve mahkemece onaylanmasında görülecektir. Kaynak metinde Yong-gu'nun oda arkadaşlarının sorgulamalarıyla olayın nasıl meydana geldiği -ki aslında soruşturmayı yürüten polisin ve savcının yapması gereken bir eylem olmalıydı- açığa çıkacaktır. Yeniden çevrimde ise resmi otoritenin temsilcisi olan cezaevi askeri ve sivil idaresinin çabası üzerine kaçak erin yakalanmasıyla, yine görgü tanığıyla sağlanacaktır.

Kaynak metinde cezaevi ortamında rutin düzenlendiği anlaşılan eğlence amaçlı gösteriler sırasında Ye-sung gizlice odaya getirilmiştir. Bu gösterilerde Kore dinsel kültürünün parçası olan Hristiyanlık ve Budizm inancının ritüelleri sergilenmektedir. Yerelleştirmede bu unsurlar olay örgüsünden çıkarılmıştır. Yine zorunlu hapishane emeği doğrultusunda mahkûmların üretim faaliyetlerinde yer alması ya da odalarının aranmasını protesto etmek için yangın çıkarılması gibi yan olaylar eksiltilmiş, farklı yan hikâyeler oluşturulmuştur.

Yerel kütürün kodlarıyla olay örgüsünde yapılan değişimlerle anlatı, resmi otoritenin intikam hikâyesi özelliğini korusa da farklı bir sona ulaşmıştır. Düzgün işlemeyen adalet mekanizması nedeniyle, her iki filmde de baba-kızın hapisneden kaçırılması mahkûmların amacı haline gelecek, ancak bu amaca ulaşmak için farklı yollar seçilecektir. Kaynak metinde balon yapıp kaçırma planı başarısız olacak ve hüküm yerine getirilecektir. Adalet ise yıllar sonra mahkeme salonunda aranacaktır. Yeniden çevrimde, yerelin zamanına uyumlayarak yeni bir son yazılacaktır. Emir-komuta zinciri beklenildiği gibi çalıştırılmayacak, sıkıyönetim komutanının değil mahkûmlar ve cezaevi yönetiminin adaleti yerine getirilecek, baba-kızın ülke dışına kaçırmasına aracılık edilecektir. Anlaşılacaktır ki namus kavramına gönderme yaparak masum kızını öldüren ve bir buçuk yıl sonra tahliyesi gerçekleşecek olan Yusuf Ağa, bir başka kız çocuğunun mutluluğu için idam sehpasına yürümeyi tercih etmiştir.

Han (2011), Kore'nin gişe rekorları kıran filmlerinin, ulusal sinema ve Hollywood gişe rekorları kıran filmlerin arasında melez bir form olduğunu söylemektedir. Kaynak film de tür sınımları içerisinde hareket ederek dram ve komedi arasında keskin geçişler yapmakta ve duygu değişimleri yaratmaktadır. Özellikle Ye-seung'un cezaevine getirildiği, odada saklandığı, mahkûmlarla birlikte vakit geçirdiği

sahneler oldukça canlı ve komiktir. Birlikte oyunlar oynarlar, çete liderine okuma yazma öğretirler, danslar ederler. Ayrıca baba-kız için balon yaparak hapishaneden kaçırma denemeleri, sonu başarısız olsa da, esprilidir. Ancak Yong-gu'nun kızından ayrı kalması, şiddete uğraması ya da Ye-Seung'un yalnızlaşması oldukça duygu yüklüdür. Yeniden çevrimde ise değişen karakterler ve olaylarla, koşunun ortamı daha karanlık ve kasvetlidir. Babaannenin ölümü ya da kaçak askerin öldürülmesi gibi eklemelerle, her ne kadar baba kızın birlikteliği sağlansa da, filmin dram duygusu yükseltilmiştir. Dolayısıyla orijinal metnin anlatısı dram-komedyken, yeniden çevrimin duygusu kendine özgü biçimde drama yönelmiştir.

Kültürlerarası Değişimle Yerelde Kurulan Yeni Anlatı

Kaynak filmin senaryosu gerçek bir olaydan esinlenilerek yazılmış ve papaz Jeong Won-seop'un öyküsü ile film arasında benzerlikler kurulmuştur (Lee C. H., 2008; Lee S. G., 2016). 1972 yılında, Chuncheon kentinde bir polis memurunun dokuz yaşındaki kızı, kırsal alanda tecavüz edilmiş ve öldürülmüş halde bulunmuştur. Çizgi roman dükkânını işleten 38 yaşındaki Jeong, kurbanın mağazasını sıklıkla ziyaret etmesinden ötürü cinayetle suçlanmış, sorgu sırasında sert ve zorlayıcı eylemlerle alınan yalan itiraflar ve uydurma delillerle ömür boyu hapis cezasına çarptırılmış, şartlı tahliyeyle serbest bırakılıncaya kadar 15 yıl hapis yatmak zorunda kalmıştır. Birkaç kez yeniden yargılanma isteyen Jeong, asılsız suçlamadan aklandığında artık yetmişli yaşlarındadır. Olay, 2005 yılında ülkenin yakın tarihinde otoriter yönetimler sırasında meydana gelen benzer insan hakları ihlallerini araştırmak için kurulan Hakikat ve Uzlaşma Komisyonu'nun önüne geldiğinde ise polis memurlarının zorlama, işkence, saldırı ve sindirme gibi sert eylemlerle sahte itiraf aldıkları kabul edilmiştir.

Zhang ve Lauer'e göre (2017, s. 693), "kültürün hikâyeleri anlatma, paylaşma ve anlama alışkanlıklarımızı şekillendirdiği evrensel olarak kabul edilen bir gerçekliktir" ve "öykülerin yapıları, iletildikleri ve okundukları koşullar, kaynaklandıkları coğrafi konuma, zaman dilimine ve kültüre bağlı olarak oldukça farklıdır". Güney Kore sineması da ülkenin bu sancılı tarihinden beslenen ve yakın geçmişte yaşadığı kaotik süreçlerle hesaplaşan özgün hikâyeleriyle farklılaşmaktadır. Toplumun tarih boyunca yaşadığı şiddet sarmalı, Güney Kore sinemasının karakteristik özelliği haline gelmiştir (Oylum, 2019).

Darbelerle Artan Askeri Yönetimlerin Gücü

Her ne kadar 1945 yılından sonra Güney Kore, resmi adıyla Kore Cumhuriyeti olarak anılsa da, ülkedeki otoriter yönetim anlayışı ve uygulamaları 90'lı yıllara kadar etkisini sürdürmüştür. Bu süreçte

halkın demokratik yönetim talepleri karşılığını bulmaya başlamış olsa da otoriterlik üzerine kurulan kültürel davranışlar etkisini devam ettirmiştir. Feodal geçmişi dolayısıyla “Kore’de hükümet görevlilerinin kendilerini halkın hizmetçilerinden ziyade, toplumun diktatörleri olarak gördükleri bir anlayış vardır” (Uzun, 2010, s. 28). Bu nedendir ki orijinal metinde küçük kızın ölümünü araştıran hapishane müdürüne, dedektif: “Sadece bir polis kızı değildi, koskoca baş komiserin kızıydı. İçişleri Bakanı bile davanın bir hafta içinde kapanmasını emretti.” diyecektir.

Güney Kore gibi Türkiye de yakın tarihinde istikrarsız dönemler geçirmiş, darbeler ve askeri yönetimlerle demokratik süreçleri kesintiye uğramıştır. 12 Eylül 1980 darbesi de bunlardan yalnızca birisidir ve bu süreçte yönetimi devralan askeri otorite, kişilerin temel hak ve özgürlüklerini güvence altına alması yönünde geliştirilen 1961 Anayasasını yürürlükten kaldırarak, 1982 Anayasasını uygulamaya koymuştur. Tanıl Bora (2020, s. 13), 12 Eylül’ün hâlâ hükmünün sürdüğünü ve üzerinden 40 yıl aktığını ama tortusunun kaldığını söylemektedir. Bora, “12 Eylül’le hesaplaşmanın, bu ülkenin son asrının yüzleşilmemiş başka travmalarıyla da yüzleşmenin anahtarı olabileceğine inanıyorum” diyerek toplumsal barışın sağlanmasında bu yüzleşmelerin önemine göndermede bulunmaktadır. Bu bağlamdaki çabalara bir katkı da sinemadan gelmekte, 12 Eylül öncesi ve sonrası dönemine ilişkin hikâyeler film anlatılarına yansımaktadır. *7. Koğuştaki Mucize* de kaynak metinden farklılaşarak Türkiye’nin bu yakın geçmişine bakmaktadır. Film, kaynak metin gibi babalık ve engellilik temalarıyla birlikte askeri otorite, adalet ve idam cezası gibi kavramlarla, ancak bu kez yerelin unsurlarıyla, 12 Eylül darbesi sonrasındaki askeri yönetimin izlerini takip eden bir anlatıya dönüştürülmüştür.

Yerelleşen anlatıda askeri otorite üstsubay, subay ve er olmak üzere üç kademe temsil edilmiştir. Üstsubay bir yarbaydır ve bölgede askeri yönetimin başıdır, aynı zamanda ölen kızın babasıdır. Yörenin en üst rütbeli askeri olması dolayısıyla, en yüksek karar alıcı olarak görmektedir kendisini. Kararlarının sorgulanmasını istemez. Emrindeki erlerine ellerinde silahla nöbet tuttuğu gibi mangalda et de pişirtmektedir. Kötülüğün ve vicdansızlığın da tek sembolüdür aynı zamanda. Çünkü kızının ölümünden sorumlu tuttuğu kişiyi adil yargılama yapılmaksızın darağacına göndermekten kaçınmamıştır. Bir başka masum kişiyi, asker kaçağını da görgü şahidi olamaması için öldürmekten çekinmeyecektir. İkinci kademedeki yüzbaşı sert görünse de makul olanın ve hepsinden önemlisi sorgulayabilirliğin temsilcisidir. Üstsubayın duyularını gerçeği öğrenmeye kapattığı noktada subay, şüpheli aklın ve gerçeği görünür kılmanın tarafında yer alacaktır. Sivil müdürün “İhtimal küçük bile olsa soruşturmalı mı?” ve

“Bu adamda katil kumaşı yok.” sözleri şüphelenmesi için yeterli olacaktır. En alt kademedeki asker kaçağı er de vicdanın ve gerçeğin tarafındadır. Hikâyenin en masum kişilerinden birisi olan er, gerçeği olduğu gibi ifade etme yönünde tutum alacaksa da sıkıyönetim komutanı üstsubayı tarafından katledilecek ve dönemin vicdanına ilişkin son söz söylenecektir. Neden kaçtığını açıklama fırsatı dahi verilmeyen erin ölümü, askeri yönetimlerin birey üzerindeki gücünün en ağır halini, yaşam hakkına müdahalesini bir kez daha örneklendirecektir.

Darbelerin gerekçeleri, oluşan askeri düzen, koşullar, sivil haklara müdahale gibi konular her zaman tartışma konusu olmuştur. Darbeler ve beraberinde gelen askeri otoriter yönetimler, farklı bakış açılarıyla değerlendirilmiş ve eleştirenler kadar olumlu görenler de ortaya çıkmıştır. Altınay (2009, s. 1247, 1251) militarizmi, “askerî değer ve pratiklerin yüceltilmesi ve sivil alanı şekillendirmesi” şeklinde tanımlayarak, militarizmin “askeri darbelerle olduğu kadar “sivillerin aktif katılımı ve rızasını içeren süreçlerle” yaygınlaştığını belirtmektedir. Altınay’a göre “darbeleri şu veya bu gerekçeyle başarılı bulan araştırmacılar aynı zamanda darbelerin istenmeyen sonuçlarını azımsama eğilimine sahip olmuşlardır. Darbe dönemlerinde yaşanan askerî şiddetten ya hiç bahsedilmemiş ya da önemsizleştirilerek bahsedilmiştir”. Memo, aslında bu önemsizleştirilen şiddetin bir mağdurudur. Çünkü 1983 yılında geçen hikâye, darbe sonrasında ordunun gücüyle davranan askeri yönetim temsilcilerinin, güçlerini kötüye kullanmaları ve sivil hakları askıya almalarını örneklendirmektedir. Yalnız askıya almakla da kalınmaz, bir intikam alma süreci düzenlenir.

Adil Yargılama Hakkı ve Adalet Yaklaşımı

Adil yargılanma hakkı, hukuk devletinin temel anayasal ilkelerinden birisi olarak kabul edilmektedir ve Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi’nin 6. maddesinde düzenlenmiştir. Türkiye’de 1982 Anayasası’nın ilk şeklinde açıkça öngörülmemiş bu hak, ancak 2001 değişikliğiyle ‘hak arama özgürlüğü’nü düzenleyen 36. maddeye girmiştir (Metin & Alp, 2012). Bireyin adil yargılanma hakkı, ancak adil bir soruşturma düzeni ile gerçekleştirilebilecektir. Bu bağlamda kolluk kuvvetleri tarafından baskı altında alınan ifadeler, kötü muameleyle elde edilen suçlayıcı deliller ya da zorlamayla alınan gerçek dışı itiraflar adli soruşturmanın dışında uygulamalardır ve temel insan haklarının ihlali sorununu gündeme getirmektedir.

Kaynak metnin hikâyesi 1997 yılında, Güney Kore demokrasisinin henüz gelişmeye başladığı dönemde yaşanmaktadır. Dolayısıyla filme konu olayların taraflarından birinin kendisini doğru ifade etme ve savunma yeterliliğinden uzak engelli birey, diğerinin ise polis şefi olması adli sürece dâhil olma, yönlendirme ve etkileme açısından güç dengesini eşitsizleştirmiştir. Polis şefinin baskısı üzerine olayı incelemek için yeterli çaba harcanmayıp ayrıntılı soruşturma yapılmamış, şiddet kullanımı yoluyla engelli bireye gerçek dışı itiraf metni imzalatılmış, işlemediği suç kabul etmek zorunda bırakılmıştır. Yıllar sonra avukat kızın babasının suçsuzluğunu kanıtlamak ve itibarının iadesini sağlamak adına davayı tekrar mahkeme kürsüsüne taşıması, anlatının mahkeme salonlarına yönelmesini sağlamıştır.

Hikâyenin bu kısmı Türkiye yapımında eksiltilmiş ve adaletin yıllar sonra da olsa mahkeme salonunda aranma çabası gösterilmemiştir. Dolayısıyla yeniden çevrimde daha az mahkeme sahnesi bulunmaktadır. Dönemin 12 Eylül'ün sonrası olması ve yargılamaların anayasa ve kanunlar çerçevesinde usulünce yapılmaması, zaten mevcut yargılamaların da anlamsızlığına işaret edecektir. Öğretmenin, Memo'nun asılacağı darağacının hazırlıklarını gördüğünde dile getirdiği "Bu kadar çabuk mu?" sorusu da dönemin antidemokratik ve keyfi uygulamalarına bir göndermeyle cevaplanacaktır. Nail Müdür, "Aceleleri var. Genel seçimden önce bitirmek istiyorlar bu işi. İtirazmış, dilekçeymiş, dinleyen yok. Yalandan bir temyiz, hepsi bu." der ve dönemin siyasal ve hukuksal tanımlamasını yapar. Dolayısıyla adaletsiz yargılanma kısmı daha hızlı geçilmiş ve masumiyet, mahkeme salonunda değil ülkeden kaçmakta bulunmuştur. Bu yönüyle iki film adalet kavramına farklı birer yaklaşım sunmaktadırlar. Orijinal film, yıllar sonra da olsa adaleti mahkeme salonuna bırakırken, Türkiye yapımı, hikâyenin sonunu değiştirerek başka bir okuma sunmuştur. Seksen darbesi dönem koşullarında -siyasi bir suç örnekleme olmasa da- adaleti mahkemede aramak yerine, ancak kaçmak çözümünü sunmuştur.

İdam Cezası ve Uygulanması

İdam cezası, son yıllarda ülkelerin insan haklarına karşı tutumlarının bir göstergesi olarak kabul edilmektedir. Uluslararası Af Örgütü'nün (2020, s. 54) raporuna göre, 31 Aralık 2019 itibarıyla dünyadaki ülkelerin üçte ikisinden fazlası ölüm cezasını yasalarından veya uygulamalarında kaldırmıştır ve Türkiye'de bu ülkelerden birisidir. Kanunlarında ölüm cezası olan, fakat en az 10 yıldır hiçbir hükümlüye karşı uygulamayan ülkelerden biri ise Güney Kore'dir. Cho (2008), Güney Kore'de idam cezası verilmekle birlikte, Aralık 1997'de 23 mahkûmun infazından bu yana hiçbir vatandaşın idam edilmediğini

belirtmektedir. Buna karşın Cho, cezaların ilke olarak “infaz edilebilir” olduğuna işaret etmekte ve 1999'dan beri ölüm cezasının kaldırılmasını talep eden yasa tasarısının Ulusal Meclis'e sunulduğunu, ancak tasarının gözden geçirilmesinin ertelendiğini belirtmektedir. İdam cezasını uygulamayan ancak kanunlarından da çıkarmayan Güney Kore'nin bir kültürel ürünü olan kaynak metnin hikâyesi de 1997'de, yani ülkede son idamın fiilen uygulandığı yılda geçmektedir.

Türkiye'nin 2004 yılında ölüm cezasını anayasadan tümüyle çıkarmasında Avrupa Birliği'ne üyelik politikasının etkili olduğu belirtilmektedir. *7. Koğuştaki Mucize*'nin açılış sahnesinde de bu konuya gönderme bulunmakta ve Avrupa Birliği'nin yönlendirmesi ifade edilmektedir. Hikâyenin anlatıldığı 1983 yılında ise darbe sonrasındaki dönemde Türkiye'de idam cezası mevcuttu ve uygulanmaktaydı. Fakat “1984'ten sonra mahkemelerce verilen ölüm cezalarına karşı Meclis, verilen ölüm cezalarının infaz edilmemesi yönünde bir eğilim göstermiştir” (Demirdal, 2018, s. 66) ve sonrasında ceza ülke kanunlarından çıkartılmıştır.

Güney Kore'de idam cezasının varlığını koruduğu gerçeğinden hareketle kaynak metin, bu cezanın suçsuz bireyler için de uygulanabildiğinin ve geriye dönüşü olmayan sonuçlar doğurabildiğinin örneğini sunmaktadır. Ancak *7. Koğuştaki Mucize*, bu sorunu bir yan hikâyeyle aşmaya çalışmış ve vicdani kabulü olmayan bir karakter yaratarak, suçsuz bireye verilen idamın yükünü hafifletmiştir. İdam günü, suçu-suçsuzluğu ya da cezası fark etmeksizin, tüm mahkûmlar bir araya gelerek baba-kızın kaçırılmasına yardım etmişlerdir. Ülkede bulunamayan adalet, ülke dışına taşınmıştır. 12 Eylül 1980 askeri darbesi ve ülkenin darbe komutanlarının sıkıyönetimi altındaki idaresi sırasında yurtdışına çıkan (veya kaçan) önemli sayıda insan olmuştur. Karaca (2001, s. 13), 1989 rakamlarıyla “30 bin siyasi mültecinin başka ülkelere sığındığını” belirtmiştir. Darbe koşullarında demokrasi anlayışının askıya alınması, bu tercihin yapılmasında etkili olmuştur. Filmin Türkiye koşullarında yeniden çevriminin hikâyesi bu örneklemlerden birini sunmaktadır. Bu kez bir siyasi tutuklu değil, engelli bir babadır yurtdışına kaçırılan. Ancak kendi kızını öldürmenin pişmanlığı içindeki bir başka babanın tercihi, engelli bir babanın yaşamını koruyarak hafifletilse de adalet sistemi açısından yeni bir soru oluşturacaktır. Namus kavramına sığınarak işlenen cinayete daha az ceza uygulanırken, kaza sonucu gerçekleşen bir ölümün cezası ne kadar olmalıdır sorusu ortada duracaktır. Ayrıca bir mahkûmun yerine başka bir mahkûmun idam sehpasına yürütmesi 12 Eylül koşullarında inanılır olmaktan uzak olsa da, kendi kızını öldürdüğü için

vicdani kabullenmeyi sağlayamayan Ağa'nın darağacına yürümesi, seyirci tarafından bir nebze de olsa kabullenilir kılınacak ve belki de bu davranış yüceltilecektir.

Babalık ve Engellilik

Zaman, mekân, karakterler ve olay örgüsü değişse de, ikincil metinde değişmeyen şey engelli baba ve kızının sevgisidir. Filmler kendi kültürleri içerisinde farklılaşmakla birlikte bir baba-kızın hikâyesini anlatmaları dolayısıyla, ortak bir duyguyu ifade etmektedirler ve bu duygu tüm kültürel farklılıklardan bağımsızdır. Bu babalar zihinsel engelleri olsa da seven ve sevilendirler. Bedenleri bir yetişkindir ama her daim iyilikle ve masumiyetle yaşayan çocukturlar. Bir başka değişmeyen ise kızını kaybetmenin acısıyla suçlu arayan, sahip olduğu gücünü o yönde kullanan ve başka bir çocuğun canını acıtan babadır.

Filmlerde başka babalık örnekleri de sunulmaktadır. Orijinal metinden cezaevi müdürünün kendi oğlunu bir mahkûmun öldürmesi nedeniyle kaybettiği anlaşılmaktadır. Müdür buna rağmen başka bir mahkûmun suçsuzluğuna inanabilmektedir ve bu mahkûm zihinsel engellidir. Bu örnek yeniden çevrimde yer almaz ama orada da farklı babalık örnekleri vardır. Askorozlu üç çocuğuyla "Hangimiz onun kadar babayız?" ve "Bu koşušta kim onun kadar babalığın farkında?" sözleriyle, Memo üzerinden kendi babalığını sorgular ve sorguladır. Öğretmeni, Ova ile kendi babası hakkında konuşur ve "Hep çok iyi baktı bize." der ama "Senin baban gibi bir kerecik sarılmadı bana" diye de itirafta bulunur. Yeniden çevrimdeki diğer babalar ise kızını kendi kararıyla ve eylemiyle öldüren ama yaptığı hatayı geç de olsa kabullenen bir baba ile çocuğunu koruyamadığını söyleyen bir başka babadır.

SONUÇ

Sinemanın türev üretim biçimi olan yeniden çevrimler, mevcudiyeti bilinen ve tanınan hikâyenin yenilenerek bir kez daha seyre sunulmasını ifade etmektedirler. Evans'a göre (2014) yeniden çevrimler kaynak ve hedef metinler arasındaki farkları gizlemeye çalışmazlar, aksine kaynak metnin anlatisını yeni bir bağlamda yeniden üretirler. Dolayısıyla orijinal filmin kültürel ortamını değiştiren yeni birer yapımdırlar ve yeniden çevrim kelimenin tam anlamıyla "yeniden yapmaktır". Bu bağlamda araştırma, kültürlerarası film çalışmalarının bir örneğini sunmak, Güney Kore kültüründe üretilen film anlatisının Türk kültürüne nasıl uyarlandığını ve yerelde değiştirilen hikâyenin orijinaline göre nasıl farklılaştığını keşfetmek amacıyla yürütülmüştür.

7. *Koğuştaki Mucize*, Türkiye koşullarıyla yenilenirken, *Miracle in Cell No 7*'nin temel anlatısına bağlı kalmakla birlikte, bir o kadar da farklılıklar üreterek özgünleşmiştir. Orijinal hikâye, Türkiye'nin kendine özgü tarihi ve coğrafyasının koşullarına göre yeniden yazılarak, yakın dönem film anlatısına dönüştürülmüştür. Bu bağlamda film, yerel konular ve meselelerin yabancı kaynaklı bir esere nasıl dâhil edilebildiğinin de bir örneğini sunmuştur. İki ülke arasındaki kültürel pratiklerdeki farklılıklar, aynı hikâyenin farklı kültürel zenginliklerle izlenmesine araç olmuştur. Kore yapımı film özgün hikâyesiyle, Türkiye'de yeniden çevrilerek ve yeni bir özgünlüğe sahip olarak tüm dünyanın izleyicisine ulaşabilmiştir.

Orijinal metin, doğrudan Kore hukuk sistemini eleştirmese de otoriter yönetimin baskıcı gücünü kullanarak adil soruşturma yapılmaksızın yargılanan ve idam edilen engelli baba ile kızının hikâyesiyle adalet sistemine bakmaktadır. Film, yıllar sonra avukat olarak davayı tekrar gündeme getirerek bir evladın, babasının suçsuzluğunu kanıtlama ve iade-i itibar kazandırma hikâyesidir. Filmde, otoriterlik koşullarında resmi gücün bireysel intikam aracına nasıl dönüşebildiği resmedilmekte ve özellikle idam cezası ve sonuçlarıyla ilgili sorgulamaların yapılması amaçlanmaktadır. Türkiye çevriminde yargılanma süreci azaltılmış, 12 Eylül döneminde örneklerinin yaşandığı üzere, yurt dışına kaçış hikâyesi şekline dönüştürülmüştür. Ayrıca hikâyenin sonunda gerçekte suçsuz bireyin yerini suçlu olanın alması dolayısıyla, idam cezasının sonuçları ve geri dönüşü olmayan bir yaptırım olma durumunun sergilenişi, film içinde önemsizleşmesine yol açmıştır. Bu yaklaşım günümüzde Güney Kore ve Türkiye arasında idam cezası uygulamalarındaki farklılıklar nedeniyle tercih edilmiş görülmekte ve yeniden çevrim, 12 Eylül koşullarında ülkeden kaçmak zorunda kalan bireylerin gerekçelerini düşünmeye yöneltmektedir.

Her iki film de, medyada genellikle gösterilenin aksine, cezaevi hayatının toplumsal yönlerini olumlu tasvir etmekte, zihinlerde dışlanan suçluları insanlaştırmakta ve vicdani bireyler olarak sunmaktadır. Benzer biçimde cezaevi yönetimleri için de ılımlı yaklaşımların sunulduğu ve insan hakları boyutunda kararları almaya dönük temsiliyetlerin sergilendiği söylenebilir. Ancak intikam alma dürtüsüyle devlet gücünü sınırsız kullanma, gerçeğe karşı gözünü kapama, yargıya güvenmek yerine bulunduğu konumun yetkisiyle hareket etme gibi okumalar, yeniden çevrimde de değiştirilmemiştir.

Son olarak; iki film de yalnız engellilerin ve dezavantajlı kişilerin maduriyetlerini konu almaz, aynı zamanda insan hakları, adalet, hukuk, otorite, babalık gibi kavramları da farklı kültürler içerisinde yeniden düşünmeye ve sorgulamaya yöneltmektedir. Yeniden çevrimin anlatısında kültüre uyumlama sebebiyle

önemli değişiklikler gözlense de, yine bu temalara tutunarak, temelde bir baba-kız arasındaki sevgiyi en saf haliyle sunduğu için evrensel bir anlatıya ulaşmaktadır.

EXTENDED ABSTRACT

The term of remake usually identifies films that takes over the story, dramaturgy, and characters from a source film while usually altering the time and place of the narrative in the original production in order to adapt to the film to different a time period and cultures (Silke, 2012, s. 382). Remakes are one of the narrative forms frequently used by the Hollywood film industry as well as the other country cinemas. Stories that are part of the fast and safe production system and whose universal stories are appropriated locally in line with the desire to be carried to the audience of the country, once again become film narratives. Previously made without copyrights of scenarios, retranslations tend to be produced by purchasing screenplay rights in recent years. Following the adaptations of foreign television series, an important remake culture has emerged in Turkey. Later on, collaborations in this field also shifted into film production. Films, for which screenplay rights purchased from different countries such as South Korea, India, Mexico, Greece and reproduced in local context appeared in cinemas. Thus, they created an alternative source for local cinema production and audience.

In this context, the main purpose of the study is to compare the narratives of the original movies that were produced in different societies and their remakes with a cross-cultural perspective in today's arts environment with the expanding global culture. The objective is to question how the text is changed and how it was culturally localized. Comparative film analysis is an approach that tries to make sense of films by forming associations with others. In this context, the study is a qualitative study and it was created by comparative analysis of texts produced in two different cultures. The South Korean movie referred to as *Miracle in Cell No. 7* (2013) and its remake in Turkey, *7. Koğuştaki Mucize* (2019), were selected as samples. In cross-cultural comparison, these two films were cross-read and the texts were questioned with two main approaches. Firstly, the basic elements that make up the narrative of the film - such as time, space, characters, plot - were questioned comparatively in both films. Afterwards, the similarities and differences at the level of culture and discourse of the texts produced in two versions, original and remake, in societies with different cultural structures and histories in the axis of South Korea and Turkey were analyzed.

Both the source and target texts essentially present a universal narrative, focusing on the love relation between a disabled father and his daughter. However, the film also deals with themes such as justice, oppression of the official authority, the right to fair questioning, and the death penalty. Although there are basic similarities in the narrative of the two films, it can be observed that there are significant differences. The Korean characters of the source text were replaced by personifications of the Anatolian people in the remake. The place has been moved from a Korean city to the Aegean countryside of Turkey. Life in the Korean prison which constitutes one of the major spaces of the movie, has differentiated in line with the reflections of the local culture. The main story in the source text takes place in 1997, the year that the last death penalty was executed in South Korea. In the remake, the story was shifted to 1983, following 12 September 1980 coup d'état.

The main plot of the source text is formed by the stance of the official authority that exerts its power in a vengeful way on its citizens. This narrative was also preserved in the remake, but the plot was changed and a new, local story was created. The plot was changed in a way to emphasize the impossibility of seeking justice in a courtroom given the circumstances of the time and similarly a different ending corresponding with the new plot was written. Prisoners and the prison administration ended up taking initiative to serve justice. For this reason, elements such as the destructive consequences of the death penalty practice, that was strongly present in the narrative of the source text, and the continuation of the pursuit of justice, even after years, have been trivialized in the remake. In this new form, the story has turned into a sample of individuals who fled abroad from Turkey after the 1980 coup. Thus, the appropriation of the source text has become unique, albeit a derivative film narrative.

As a result, artistic productions which also have an intermediary role in the development of inter-communal relations, are an important tool in terms of establishing intercultural relations. Cross-cultural remakes based on exchanges between country cinemas also contribute to the development of these relationships. In the Turkish remake of a father-daughter story originally written in Korea, while being revised within the scope of the local culture, even with alterations, still provides an opportunity to reflect the universal humanitarian values.

KAYNAKÇA

- Altınay, A. G. (2009). Tabulaşan ordu, yok sayılan militarizm. B. Tanıl, & M. Gültekin içinde, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler* (s. Cilt: 9, s.1245-1257). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A new critical history*. USA: Oxford University Press.
- Arslanhan, S., & Kurtal, Y. (2010). *Güney Kore inovasyondaki başarısını nelere borçlu? Türkiye için çıkarımlar*. TEPAV Politika Notu: Türkiye Ekonomi Politikaları Araştırma Vakfı.
- Ash, J. (2009). *Dress behind bars: Prison clothing as criminality*. London: IB Tauris & Company Limited.
- Binark, M. (2019). *Kültürel diplomasi ve Kore Dalgası “Hallyu” Güney Kore’de sinema endüstrisi, K-Dramalar ve K-Pop*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Bora, T. (2020). *40 yıl 12 Eylül*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cho, B. S. (2008). South Korea's changing capital punishment policy: The road from de facto to formal abolition. *Punishment & Society*, 10(2), 171-205.
- Choi, J. (2010). *South Korean film renaissance: Local hit makers, global provocateurs*. Middletown, USA: Wesleyan University Press.
- Çetin, R., & Karadaş, S. (2018). Han Nehri mucizesi: Ekonomik kalkınmada Güney Kore örneği. *İstanbul İktisat Dergisi*(68 (1)), 93-112.
- Çevikoğlu, G. E. (2018). *A case study of Hollywood to Yeşilçam cross-cultural film remakes*. (Yüksek Lisans Tezi) Ankara: İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demirdal, M. B. (2018). Uluslararası insan hakları hukukunda ölüm cezasının kaldırılması ve Türkiye’deki süre. *Politik Ekonomik Kuram*, 2(1), 57-72.
- Durham, C. A. (1998). *Double takes: Culture and gender in French Films and their American remakes*. Hanover: University Press of New England.
- Ergüden, I. (2007). *Hapishane çağı: Kapatılan insan*. İstanbul: Versus Kitap.
- Evans, J. (2014). Film remakes, the black sheep of translation. *Translation Studies*, 7(3), 300-314.
- Grindstaff, L. (2002). Pretty Woman with a gun: La Femme Nikita and the textual politics of the remake. J. Forrest, & L. R. Koos içinde, *Dead ringers: The remake in theory and practice* (s. 273-308). Albany: State University of New York Press.
- Gunter, B. (2018). *Predicting movie success at the Box Office*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Gürata, A. (2006). Translating modernity: Remakes in Turkish Cinema. D. Eleftheriotis, & G. Needham içinde, *Asian Cinemas: A Reader and Guide* (s. 242-254). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Gürkan, H. (2012). Hollywood sinema endüstrisinin “yeniden çekim” filmlere ilgisi ve japon korku filmi ‘Ringu’nun yeniden çekim versiyonu ‘Ring’de kültürel dönüşümü. *Erciyes İletişim Dergisi*, 2(3), 2-22.

- Han, S. H. (2011). Globalization and hybridity of Korean Cinema: Critical analysis of Korean blockbuster films. MA. The University of Texas at Austin.
- Karaca, E. (2001). *12 Eylül'ün arka bahçesinde: Avrupa'daki mültecilerle konuşmalar*. İstanbul: Gendaş Kültür.
- Kim, M. O., & Jaffe, S. (2010). *The New Korea: An inside look at South Korea's economic rise*. USA: American Management Association (AMACOM).
- Kore Enformasyon Ajansı. (2002). *Kore gerçeği*. Ankara: Kore Enformasyon Ajansı.
- Lee, C. H. (2008, November 29). *35-year-old murder conviction tossed*. Korea JoongAng Daily: <https://koreajoongangdaily.joins.com/news/article/article.aspx?aid=2897951> adresinden alındı
- Lee, S. G. (2016, November 25). *[Yargı] Film gibi gerçek bir hikâye '7 numaralı Odadan Hediye'*. Legal Newspaper: <https://www.lawtimes.co.kr/Legal-News/Legal-News-View?serial=106037> adresinden alındı
- Maktav, H. (2017). Türkiye sinemasının cezaevleri. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, 8(1), 7-38.
- Matsumoto, J. (2002, Şubat 08). A Korean detente. Los Angeles Times: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2002-feb-08-et-matsumoto8-story.html> adresinden alındı
- Mazdon, L. (2000). *Encore Hollywood. remaking French cinema*. London: British Film Institute.
- McKee, R. (2011). *Öykü: Senaryo yazımının özü, yapısı, tarzı ve ilkeleri*. (N. Yılmaz, E. Yılmaz, & F. Kınalı, Çev.) İstanbul: Plato Film Yayınları.
- Metin, Y., & Alp, E. (2012). Adil yargılanma hakkı çerçevesinde askeri mahkemeler: sorunlar ve çözüm önerileri. *Süleyman Demirel Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 2(2), 81-120.
- Oylum, R. (2011). *Uzakdoğu sineması*. İstanbul: Başka Yerler Yayınlar.
- Oylum, R. (2019, Eylül 07). Japon işgali, iç savaş, sıkıyönetim: Güney Kore'den geçmişle hesaplaşma filmleri. *Gazete Duvar*. Duvar Gazetesi: <https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/09/07/japon-ismali-ic-savas-sikiyonetim-guney-kore-den-gecmisle-hesaplasma-filmler> adresinden alındı
- Paquet, D. (2009). *New Korean cinema: Breaking the waves*. USA: Columbia University Press.
- Rose, S. (2020, January 31). *Parasite director Bong Joon-ho: 'Korea seems glamorous, but the young are in despair'*. The Guardian: <https://www.theguardian.com/film/2020/jan/31/parasite-director-bong-joon-ho-korea-seems-glamorous-but-the-young-are-in> adresinden alındı
- Silke, A. S. (2012). Crossdressing, remakes, and national stereotypes: The Germany-Hollywood connection. T. Ginsberg, & A. Mensch içinde, *A Companion to German Cinema* (s. 379-404). UK, UK: Blackwell Publishing Ltd.
- Stephens, J., & Lee, S. A. (2018, March). Transcultural adaptation of feature films: South Korea's My Sassy Girl and its remakes. *Adaptation*, 11-1(75-95).

- Thrift, M. (2017, Ağustos 7). *Five great directors who remade their own films – and whether it was worth it*. BFI: <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/five-directors-remade-own-films> adresinden alındı
- Uluslararası Af örgütü. (2020). *Uluslararası Af Örgütü Küresel Raporu: Ölüm cezaları ve infazları 2019*. Amnesty International Ltd.
- Utin, P. (2016). Sliding through genres: The slippery structure in South Korean films. *Journal of Japanese and Korean Cinema*, 8(1), 45-58.
- Uzun, A. M. (2010). *Kore'nin yükselişi: Kozmik dairenin iktisadi sırları*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Verevis, C. (2006). *Film remakes*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Zhang, Y. (2006). Comparative film studies, transnational film studies: Interdisciplinarity crossmediality, and transcultural visuality in Chinese cinema. *Journal of Chinese Cinemas*, 1(1), 27-40.
- Zhang, Y., & Lauer, G. (2017). Introduction: Cross-cultural reading. *Comparative Literature Studies*, 54(4), 693-701.