



Asya Studies

Academic Social Studies / Akademik Sosyal Araştırmalar
Year: 6 - Number: 19 p. 165-178, Spring 2022

Güney Kore'den Türk Sinemasına: 7. Koğuştaki Mucize Filminde Yerleşme Motifleri* *

From South Korea Through Turkish Cinema: Indigenization Features at Miracle in Cell No 7

DOI: <https://doi.org/10.31455/asya.1058815>

Arařtırma Makalesi /
Research Article

Makale Geliş Tarihi /
Article Arrival Date
17.01.2022

Makale Kabul Tarihi /
Article Accepted Date
28.03.2022

Makale Yayın Tarihi /
Article Publication Date
29.03.2022

Asya Studies

Dr. Öğr. Üyesi Bahar Öztürk
İnönü Üniversitesi, İletişim
Fakültesi, Radyo Televizyon ve
Sinema Bölümü,
bahar.ozturk@inonu.edu.tr

ORCID ID

<https://orcid.org/0000-0002-9470-9664>

* "COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri" beyanları: Bu çalışma için herhangi bir çıkar çatışması bildirilmemiştir. Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

* Bu makale, 26-28 Ekim 2020 tarihinde düzenlenen "2. Dijital Çağda İletişim Sempozyumu"nda sözlü bildiri olarak online sunulmuş, özet metin şeklinde yayınlanmıştır.

Öz

Sinema, ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren diğer sanat dallarıyla ilişki içerisinde olmuş ve onlardan etkilenecek gelişmiştir. Sinema perdesine konu olan hikâyeler, romanlardan ya da başka ülkelerin filmlerinden uyarlamalarla seçilmiştir. Türkiye'de uyarlamaların tarihi Cumhuriyet öncesine kadar uzanmaktadır. Birçok film sinemalardan uyarlama biçimi olan yeniden çevrim yöntemi ile yapımcı ve yönetmenler tarafından yeniden çekilerek izleyici ile buluşmuştur. Bu bağlamda, çalışmanın teoriye dayalı bölümlerinde uyarlama, yeniden çevrim ve yerleştirme gibi konulara yer verilmiştir. Bu sayede uyarlama yoluyla yapılan filmlerin yapısal işleyişlerini anlamak amaçlanmıştır.

Bu makalede; yeniden çevrim, uyarlama ve yerleştirme kavramlarından yola çıkılarak Güney Kore'de çekilen "Miracle in Cell No 7" ile Türkiye'de uyarlama olarak çekilen "7. Koğuştaki Mucize" filmlerinin içerik analizi yapılmıştır. Analizde, filmlerin anlatı tekniklerinin, öykü gelişiminin, zaman ve mekân öğelerinin, karakterlerin ve sunumlarının karşılaştırılması yapılmıştır. Çalışmada, çözümleme yöntemlerinden "yapısal ve içeriksel çözümleme" tekniği ile her iki film arasındaki benzerlikler ve farklılıklar tespit edilmeye çalışılmıştır. İki film arasında konu ve olay örgüsü anlamında büyük değişiklikler olmasa da konunun anlatı yapısında farklılıklar söz konusudur. Özellikle Türk versiyonunda senaryoya; yeni karakterler ve olaylar eklenerek film, farklı bir sonla bitirilmiştir. Her iki filmin konusu, karakterleri ve mekânları aynı çerçeveye oturtulmuştur. Ancak bazı sahneler ve diyaloglarda yerleştirilmiş söz ve duygular göze çarpmaktadır. Sonuç olarak Güney Kore'den uyarlanan "7. Koğuştaki Mucize" filminin, Türk kültürüne ve değerlerine göre yerleştirildiğini söylemek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Yerleştirme, Yeniden çevrim, Kore Sineması, Miracle in Cell No 7, 7. Koğuştaki Mucize

Abstract

Since the first years of its emergence, cinema has been in contact with other branches of art and has developed by being influenced by them. The stories that are the subject of the screen are selected from novels or adaptations from other countries' films. The history of adaptation in Turkey dates back to the pre-Republican era. Many films met with the audience by being re-shot by the producers and directors with the remake method, which is a cinematic adaptation method. In this context, subjects such as adaptation, re-conversion and localization are included in the theory-based parts of the study, thus it is aimed to understand the structural processes of films made by adaptation.

In this article; based on the concepts of recycling, adaptation and indigenization. "Miracle in the 7th Ward" movie filmed in Turkey as an adaptation of the Korean movie "Miracle in Cell No. 7". In the content analysis, the narrative techniques of the films, story development, time and space elements, characters and presentations were compared. In this study, the similarities and differences between the two films are tried to be determined by using the "structural and content analysis" technique. There are differences in the narrative structure of the subject. In the Turkish version, new characters and events were added to the script and the movie ended with a different ending. The subject, characters and places of both films have placed in the same frame. However, in some scenes and dialogues, localized words and emotions are striking. As a result, it is possible to mention that the movie "Miracle in the 7th Ward" adapted from South Korea was localized according to Turkish culture and values.

Keywords: Indigenization, Remaking, South Korean Cinema, Miracle In Cell No 7, Miracle in the 7th Ward

Citation Information/Kaynakça Bilgisi

Öztürk, B. (2022). Güney Kore'den Türk Sinemasına: 7. Koğuştaki Mucize Filminde Yerleşme Motifleri. *Asya Studies-Academic Social Studies / Akademik Sosyal Araştırmalar*, 6(19), 165-178.

GİRİŞ

Sinemanın sanat olmaya başladığı ilk dönemlerde özellikle de filmlerin konulu olması ve bir senaryoya dayalı çekimlerin başlaması yönetmen ve yapımcıların diğer yazınsal sanatlarla ilişki kurmasına neden olmuştur. İlk yıllarda birçok eser gerek kopyalama gerek esinlenme yoluyla yönetmenler tarafından kullanılmıştır. Yeniden çevrimi yapılan filmler, yazınsal eserlerden üretilbildiği gibi bir ülkede çekilen filmde başka bir ülkedeki filme de uyarlanabilmektedir. Örneğin; sinemanın sessiz film döneminde çekilen filmlerin bir daha çekilmesi ya da başka bir gözle sinemaya aktarılması da mümkündür. Bir yönetmen, farklı ülke sinemalarından beslenerek bir filmi kendi sinematografik anlayışıyla ülkesine uyarlayabilmektedir. Yeni bir senaryo yazmak yerine daha önce seyirci tarafından beğenilen, izlenme oranı yüksek olan senaryoyu aslına sadık kalarak yeniden çeken yönetmen gişe başarısını da garanti altına almış olmaktadır. Türkiye’de son yıllarda yeniden çevrilen film sayısında artış görülmektedir. Yeniden çekilen filmlerin Türk halkına hitap edebilmesi noktasında filmlerde yerlileştirilmeler yapıldığı dikkati çekmektedir. Bu bağlamda daha çok Güney Kore’de çekilen filmlerin yeniden çekimleri ülkemize uyarlanmaktadır. Güney Kore ve Türk sineması özelinde bakıldığında her iki ülkenin de toplumsal, sosyal ve ekonomik anlamda benzer süreçlerden geçtikleri ve sinemayı bir toplumsal yansıma aracı olarak kullandıkları tespit edilmiştir.

Mutlu Binark; devlet politikasından kültür politikasına kadar Güney Kore’nin yaşamış olduğu tarihsel gelişimi, medya ve iletişim alanıyla bağdaştırmaktadır. Yaratıcı endüstrilerin (sanat, mimari, müzik, sinema, televizyon, moda vb.) ise bir kültürel diplomasi aracı olduğunun altını çizen Binark, özellikle 1990’lardan sonra bilinçli olarak bu içeriklerin üretildiğini ve küresel çapta bir yayılmanın giderek arttığını ifade etmektedir (Binark, 2019) Güney Kore ve Türkiye’de yaşanan darbeler, sansür, siyasi ve toplumsal sorunlar, ekonomik sıkıntılar gibi olumsuzluklar olmasına rağmen her iki ülke sinemasında benzer konuların işlendiği görülmektedir. Türkiye’deki yönetmen ya da senaristlerin Kore dalgasından etkilenmesi, her iki ülkenin de ekonomik, toplumsal ve sosyal açıdan önemli ve benzer süreçlerden geçtiğinin bir göstergesidir. Ülkeler filmlerini diğer ülkelere ihraç ederek ekonomik anlamda ülkelerine destek olmaktadır. Bu noktada Türk dizi ve filmlerde kazanılan başarıları da göz ardı edilmemesi gerektiğini ve yurtdışında Türk yapımı içeriklerin fazlasıyla ilgi gördüğünü söylemek mümkündür. Türkiye, Amerika’dan sonra en fazla dizi ve film ihraç eden ülkeler arasına girmeyi başarmıştır. Daha öncede belirtildiği gibi ülkeler sinema sektöründe birbirlerinden esinlenmekte ve bu durum yönetmenler tarafından sinema perdesine yansıtılmaktadır.

Bu bağlamda makalede; Güney Kore sinemasının tarihsel gelişimine yer verilmiş, bir ülkede üretilen bir filmin diğer ülke sinemalarını da etkilemesi noktasında sinemanın ekonomi politikğine değinilmiş, yeniden çevrim ve uyarlama kavramları açıklanmış ve yeniden çevrimlerin bir sonucu olan yerleşme konusuna açıklık getirilmiştir. Bu kapsamda makale, Güney Kore yapımı olan “Miracle in Cell No. 7” filminin yeniden çevrim ile Türkiye’ye uyarlanan “7. Koğuştaki Mucize” filminin yerlileştirilmesine odaklanmaktadır. Makalede, her iki filmdeki hikâye ve olay örgüsü, karakterlerin benzerlikleri, mekânsal ve zamansal özellikleri, anlatı yapısındaki farklılıklar içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir.

GÜNEY KORE SİNEMASI

Kore, Japonya’nın sömürgeci altında (1910-1945) yıllarca ayakta kalmaya çalışmış, Sovyetler Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri’nin boyunduruğu altına girmiştir. 1948 yılında Kore, Kore Cumhuriyeti (Güney Kore) ve Kore Demokratik Halk Cumhuriyeti (Kuzey Kore) olarak ikiye bölünmüştür. 1950-1953 yılları arasında süren Kore Savaşı ile birlikte aynı halkın insanları birbirlerine düşman olmuşlardır. Otoriter rejimin hâkim olduğu ülkede 1961-1993 yılları arasında yaşanan darbeler, askeri yönetimler, suikastlar, meclis kapatmaları, siyasi parti yasaklamaları, sokak gösterileri, baskı ve sansür, istikrarsız sivil idarelerle dolu bir dönem yaşanmıştır. Bu süreçte; 1987 yılında anayasa değiştirilmiş, halka daha özgür bir ortam sağlanmış, önemli reformlar yapılmış, demokraside sivil yönetim meşrulaştırılmış ve 2000’li yıllara gelindiğinde ise Güney Kore teknolojik açıdan önemli başarılarla imza atmış, ekonomik anlamda güçlenmiş ve demokratik bir ülke haline gelmiştir. Ülkenin Güney ve Kuzey Kore olarak ikiye bölünmesiyle ortaya çıkan siyasal ortam, tüm sanatsal faaliyetlerin üretimini etkilemiş ve engellemiştir. Kore sineması da doğal olarak hem ticari hem de anlatı çeşitliliği bakımından kısıtlanmıştır.

Genel olarak Güney Kore sinema anlayışında özgürlük teması egemen olmuştur. Teknik yetersizliklerin olduğu bu dönemde, çekilen filmlerin çoğu Japonlara karşı kahramanlıkları anlatmaktadır (Scognamillo, 1997). Sinema, Japon işgali sırasında ağır sansüre maruz kalmış, iç savaş zamanında ise o ana kadar mevcut sinema arşivi tamamen yok olmuştur. 1945 yılı öncesinde tek bir uzun metrajlı filmi dahi olmayan Güney Kore sinemasının bugün geldiği noktada yönetmenlerin festivallerden önemli başarılar elde ederek dönmesi büyük rol oynamaktadır (Gökşar, 2010). Binark'a göre (2019) bu başarının temelinde sinemaya verilen değer, kültür ve sanata yapılan destekler bulunmaktadır. 1945 yılında Japonların yenilgisinin ardından Güney Kore sineması, Japon etkisinden kurtulmuş ancak Amerika Birleşik Devletleri'nin (ABD) askerî harekâtı sonrası bu ülkenin kontrolü altına girmiştir. Bu dönemde Kore neredeyse yerli yapım gerçekleştirilememiş, bunun yerine Amerikan filmlerini ithal etmiştir. ABD işgali ve Kore Savaşı'nın başlaması sırasında Choi In-gyu'nun çektiği "Hurrah" filmi kayda değer tek film olmuştur (Baştuğ, 2021). Savaş sonrası dönemde çekilen filmler milliyetçilik ruhu taşımaktadır. Dolayısıyla Kore filmlerinde yabancı kavramlar tamamen dışlanmıştır. Yönetmenler filmlerinde Kore'ye özgü yöresel kıyafetler, kutsal törenler, doğal güzellikler, dinî akımlar ve yeni gelişmekte olan Hristiyanlık, ülkede ortaya çıkan sınıfsal çatışmalar gibi olgu ve konulara yer vermişlerdir. 1980'li yıllarda ülkede yaşanan kısmi demokrasi sonrası özellikle Chun Doo Hwan döneminde film yapım ve gösterimleriyle ilgili yasalar çıkmış ve filmler teşvik edilmiştir. Bu ortam sonrası Güney Kore filmlerinde gözle görülür bir artış yaşanmıştır. 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 (Gündel, 2021).

Kore hükümeti, 1988'de iç piyasayı açarak ithal filmlerin önündeki yerel engelleri kaldırmış, 1990'ların başına kadar ulusal sinema sosyal, politik ve kültürel pratiklerle çalışmıştır. Kore sineması, başlangıcından bu yana, Kore tarihindeki belirli sosyal bağamlardan ortaya çıkan melodramların ve toplumsal gerçekliğin sinemasal geleneklerini geliştirmiştir; Japon sömürgeciliği, Güney/Kuzey ayrımı, askerî hükümetler ve katı sansür vb. Ancak, 1993'te demokratik hükümetin yeniden başlamasıyla, Kore film endüstrisi, bu konularla pek ilgilenmemiştir (Yong Jin, 2010). Daha çok popüler kültüre yönelik ve felsefi yönü ağır basan film yapma eğilimi ortaya çıkmıştır. Özellikle melodram türü filmlerin dikkat çektiği görülmektedir. Bu da ileride oluşacak sinema akımının izlerini taşımaktadır (Standish, 1993).

Güney Kore hükümeti, sanatsal etkinlikler yoluyla yetiştirdiği insanlara kültürel mirası aktararak insanların kendi kültürlerinden beslenmelerini sağlamaktadır. İlkokuldan başlayan sanat eğitimleri sonraki hayatlarında önemli bir katkı sunmaktadır (Yi & Kim, 2005). Bu dönemde ulusal filmlere yönelik bir kültür politikası izlenmiş ve ülkede düzenlenen film festivallerine destekle bulunulmuş sonuç olarak da Güney Kore sinemasında yeni kuşak yönetmenler etkili bir dalga oluşturmuştur (Alam, Acar & Yücel, 2005). 1990-1999 yılları arasında film yapanlara çeşitli destekler verilmiştir. Film stüdyolarının kurulması, sinemayla ilgili atölyelerin oluşturulması, senaryo desteğinin verilmesi, yabancı ülkelerden teknik malzemelerin gelmesi ve uluslararası ortak yapımlar bu desteklerden birkaçını oluşturmaktadır. Geliştirilen atölyeler sayesinde Koreli film yapımcıları uluslararası film festivallerinde yapım atölyelerine katılmış ve sinemanın gelişmesine katkı sağlamışlardır. Bu festivale katılan yönetmenler çeşitli düzeylerde uluslararası başarılar elde etmiştir. Binark'ın (2019) aktarımıyla Kültür Bakanlığı bünyesinde bir kültür endüstrisi bölümü kurulmuş ve bütçesi 5,4 Milyar Kore Won'u (64.574.024,58 TL.) olarak belirlenmiştir. Ayrıca bölümün içinde film ve sinemayı destekleme birimi de oluşturulmuştur. Bu destekler sonrası yönetmenlerin festivallerdeki başarılarının da arttığı görülmüştür.

Uluslararası alanda başarı kazanan ilk Kore filmi, Venice Film Festivali'nde ikincilik ödülü alan "Oasis"tir. Yine "Oldboy" (İhtiyar Delikanlı) ise Cannes Film Festivali'nde ikincilik ödülü olarak Kore sinemasına ikinci büyük başarıyı getirmiştir. Kim Ki Duk, 54. Berlin Film Festivali'nde çocuk fahişeliği hakkındaki filmi Samaria ile en iyi yönetmen ödülünü kazanarak önemli bir başarı sağlamıştır (Akkaya, 2020). Bu yönetmenlerin yapımları, 80'lerin sonlarına denk gelen filmler "Güney Kore Yeni Dalgası" olarak ifade edilmektedir. Kore Savaşı sonrasında doğan, savaş sonrası dönemde, çocukluklarını ve gençliklerini yaşayan yönetmenlerin bakış açısı ilk yönetmenlerden oldukça farklıdır (Tunç, 2020). Güney Kore Sinemasının başarısına verilecek en somut ve güncel örneklerden biri de Parazit filmidir. Parazite (Parazit) filmi 2020 yılında 92. Akademi Ödülleri'nde en iyi senaryo, en iyi film, en iyi yönetmen ve en iyi uluslararası film olmak üzere dört dalda Oscar Ödülü kazanmıştır. Bu ödüllerle birlikte Kore sinemasının özellikleri tartışmalara yol açmıştır.

Kore sinemasının sanatsal özelliklerinin başında gelen çekim açıları ve planlara yapılan düzenleme fotoğraf karelerini anımsatmaktadır. Senaryonun işleyişi ve planlar arası geçiş, sinemasal bir özellik oluştururken izleyicinin kendisini filmin içinde bulmasını da sağlamaktadır. Güney Kore sinemasında yıldız isimler film konusunun önüne geçmemekte ve bu da filmde bir denge ve uyumun sağlanmasını desteklemektedir. Kore sinemasına genel olarak bakıldığında kendilerinden önce var olan ve kullanılan sinemasal kuralları yıktıkları ve kendilerine göre kurallar oluşturdukları anlaşılmaktadır. Gökşar'a göre (2010) Güney Kore'deki sinemacılar sinemayı kendilerine göre yorumlamakta ve bazen aşırıya kaçmaktadırlar. Aşk, nefret, intikam, onur, korku, sevgi, ihtiras gibi insana ait tüm duyguların en aşırı uçları filmlerde işlenmektedir. Bazı filmlerden inanılmaz hayat dersleri çıkarılırken bazı filmlerde de hayretler içinde kalınmaktadır (Akkaya, 2020). Kore sinemasının bu özellikleri ilgiyi üzerine çekmiş ve birçok ülkenin sinema sektörü bu filmlerin benzerlerini uyarlamaya girişmiştir. Bu ülkelerden biri de Türkiye'dir. Türkiye'deki yapımcılar Güney Kore dizi ve filmlerinin benzerini üretmeye çalışmışlardır. Bu bağlamda Güney Kore yapımı olan "Miracle in Cell No 7" filminin Türkçe uyarlaması olan "7. Koğuştaki Mucize" filmlerinin içerik analizine geçmeden önce ekonomi politik, uyarlama, yeniden çevrim ve yerleştirme kavramlarının açıklanması gerekmektedir.

SİNEMANIN EKONOMİ POLİTİĞİ

Ekonomi politik; toplumda var olan kesimlerin üretim esnasındaki sahiplik yapılarını incelemekte ve bu kişilerin toplumsal yapıyı nasıl oluşturduğunu araştırmaktadır. Toplumsal sınıflardan alt yapıyı oluşturanlar, üretim araçlarını yönlendirerek toplumsal oluşumu da şekillendirmektedir (Nikitin, 2006). Ekonomi politik kavramı, genel olarak medyanın diğer sektör veya endüstrilerle olan ilişkisi ve mülkiyet durumuyla ilintilendirilmelidir. Bu bağlamda ekonomi politik kapitalist düzenin ele alınması olarak düşünülmelidir (Aras, 2008). Medyadaki ekonomi politığe bakıldığında ise bu alanda ortaya konan üretimlerin ne türde yapıldığı, ürünlerin izleyici davranışlarını ve gündelik hayatı nasıl etkilediği inceleme konusu olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla medyanın ekonomi politığı, medyanın ortaya koyduğu ürünlerin dağıtım, tüketim ve sosyal ilişkileri anlamına gelmektedir (Bulut, 2009). Ekonomi politik yaklaşımını benimseyenlere göre medya yapıları, kapitalizmin öngörülerine göre şekillenmektedir. Medya kurumları ticari işletme gibi çalışmaktadır. Yapılan haberler, çekilen sinema filmleri vb. eserler her ne kadar kültürel bir yapıya sahipse de onların ekonomik bir değeri bulunmaktadır. Bunlar da bir şekilde üretim koşullarından etkilenmektedir (Öztekin, 2008). Öyle ki Sönmez (2014), medya yapılarının ekonomik kazançla yetinmediklerini bununla beraber ekonomi dışında da imkanların sağlandığını ifade etmektedir. Medya dünyasında ortaya çıkan maddi durumlarla medyadaki pazar ve mülkiyet ilişkileri, ekonomi politığın medyayla ilgilendiği alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Adaklı, 2001). Ekonomi politik, yalnızca siyaset ve ekonomi boyutuyla değerlendirildiğinde yeterince açıklanmayacak bir alandır. Bu yüzden medyanın mülkiyet yapısı ve denetlenmesi asıl odaklanılması gereken alanlardır (Çaplı, 2002).

Bu anlamda sinemanın politığı de söylenenlerden çok bağımsız değildir. Film üretim süreci, kapitalizmin endüstriyel ürünleri gibi düşünülmelidir. Filmler birer metadır (Wasko, 1999). Yaylagül (2009), sinemanın ekonomi politik içindeki yeri için, arz ve talebin belirleyici olduğunu söylemektedir. Bu anlamda izleyici sinemayı kendine uygun bir şekilde tüketmektedir. Sinema aracılığıyla doyuma ulaşması ve sinemayı etkin bir şekilde kullanması söz konusudur. Böylece endüstriye gerektiğinde yön vermektedir (Dağdaş, Nursen ve Yılmaz, 2018). Bu anlamda sinemanın da politik ve ekonomik bir güç olduğu söylenebilir. Öyle ki Ryan ve Kellner (1997), sinemayı politik ve ekonomik bir güç platformu olarak görmektedir. Çünkü sinemadaki pratikler, sosyal gerçekliğin inşa edilmesinde önemli bir işlev üstlenmektedir ve dünyanın nereye evrileceğini toplumsal kurumların ne şekilde ayakta kalacağını öngören kültürel bir olgudur. Bu açıdan ülkelerin birbirinden etkilenmesi olağan durumdur. Bir ülkede ortaya çıkan bir sanat eseri başka ülkeleri de etkilemektedir. Kuşkusuz bu durum yeniden çevrim konusunu gündeme getirmiştir. Böylece yeniden çevrim esnasında hem ekonomik kaygılar hem de kültürel olgular ya değiştirilmiş ya da aslına sadık kalınmış bir şekilde karşımıza çıkmaktadır.

SİNEMADA UYARLAMA KAVRAMI VE YENİDEN ÇEVİRİM

Uyarlama, bir sanat alanındaki biçim ve içeriğiyle ortaya konmuş eseri bir başka sanat dalının kendine özgü diliyle farklı şekillerde anlatma ve aktarma anlamını taşımaktadır. Bir resim veya fotoğraftan senaryo ya da öykü yazmak, bir öyküden tiyatro eseri ortaya koymak ve bir filmde farklı bakış açıları deneyerek yeni bir film ortaya çıkarmak uyarlamanın kullandığı yöntemlerdir. Bu açıdan uyarlamayla, yeni biçim ve içeriklerin ortaya konması farklı sanatların birbirini beslemesi ve gelişmesi de

sağlanmaktadır (Cansız, 2011). Uyarlama, farklı bir sanat anlayışıyla hazırlanmış bir metnin (hikâye, roman vb.) senaryolaştırılmasıdır. Bu çalışma esnasında başka sanat eserlerinin sinema sanatına uyarlanmasıdır (Özön, 2010). Erus'a (2005) göre uyarlama, film ve edebiyat arasındaki ilişkinin sonucu olarak çizgi romanın, hikâyenin ve romanın ya da diğer edebî kaynakların sinemaya aktarılmasıyla gerçekleşmektedir.

Bazin'e göre (2007), bir metne sadık kalınmayacağı gibi bir metinden de çok fazla uzaklaşılmalıdır. Bu ikisinin olması durumunda uyarlamada ayrışmalar meydana gelmektedir. Uyarlama istediği kadar kusursuz olsun orijinal kaynağın verdiği anlamı bulamayacaktır. Çünkü sinemaya uyarlanan çalışmalar kültürel farklılıklar nedeniyle eserin benzerini ortaya koyamamaktadır (Büyükyıldırım, 2005). Uyarlamalar yapılırken eser bazen özelliğini kaybetmektedir. Öyle ki yönetmenin tasarladığından farklı izlenimler edinmektedir. Romanda her şey yazarın bakış açısı ve görüşlerine göre aktarılırken filmlerde ise seyircinin arzu ettiğini seçmesi söz konusu olmaktadır (Monaco, 2001). Uyarlama sırasında, asıl eserden üretilen filmin yapım aşamasında esere sadık kalınmadığı önemli bir değerlendirmedir. Bu açıdan uyarlamaları üçe ayırmak gerekmektedir. Bunlar: serbest, sadık ve birebir uyarlamadır. (Jim & Louis, 2001). Serbest uyarlama, edebiyat eserinin televizyon ya da sinemaya uyarlanması sırasında bunun görsel sanatlara göre uygulanmasıdır. Bu uyarlamada eserden farklı bir yol izleyen yönetmen için serbest hareket etme olanağı bulunmaktadır. Yönetmen başarılı bulduğunu eserin içeriğini, malzemesini, biçimini ya da fikrini kendi zihin dünyasında değiştirerek eseri sinema diline çevirmektedir. Bazen öykü ve öyküdeki karakterlerin özellikleri aynı kalsa da eserin dilsel yapısı ise tamamen değişikliğe uğramaktadır (Cansız, 2011). Sadık uyarlamalarda ise uyarlanan eser ile uyarlanmış olan yapım arasındaki gerçekleşen ilişkide kaynak esere sadık kalmak esastır. Yani edebiyat eserini ölçü alarak onu değişik bir tarzla ve anlatım şekliyle yeniden ortaya koyan bir uyarlama şeklidir. Belki de yönetmen için zor olan ve yapması gereken şey eseri ortaya çıkaran kişinin yerine kendini koyabilmesi ve böylece eserin orijinal şeklini koruyabilmesidir (Kale, 2010). Son olarak birebir uyarlama ise sinemanın doğal imkânlarını göz önünde bulundurmadan eserdeki durumların birebir filme uyarlanmasıdır. Burada eser sinemanın bir adım önündedir ve romana sadık olmak adına sinemanın kendi olanakları adeta dışarıda bırakılmaktadır (Tutumlu, 2002).

Günümüz sinemasında eski dönem filmlerin bazı sahnelerinin yeniden ve sıklıkla tekrar edildiği görülmektedir. Bu filmler içinde en dikkat çekenleri farklı yönetmenlerin kült sahneleri olmaktadır. Yeniden üretilen filmlerin başında kült yönetmenlerin ve popüler kültürün bazı filmleri, ilk filmi; yani ilk metni hatırlatmaktadır. Bu nedenle metinlerarasılığın uygulanan birçok yöntemi; özfilmlerarasılık (autosyntes), montaj filmi (film de montage), geri dönüşümlü sinema (found footage), hatırlama (anamnésé), hazır nesne kullanımı (ready-made) ve yineleme (reprise) gibi farklı sinemasal ifadelerle kendine has yeni bir dil ortaya çıkarmaktadır (Uğur, 2012). Yeniden çevrim filmler, daha önce çekilmiş bir filmin senaryosuna dayanmaktadır. Örneğin; ikinci defa aynı yönetmen tarafında çekilen filmler, sessiz film döneminde çekilen filmlerin yeniden üretimi ve başka ülkelerde çekilen filmler bunlara örnek gösterilebilmektedir (Gürkan, 2012). Filmin uyarlanması bir yeniden çevrimdir. Filmin özü ve önceden üretilmiş oyuncular, mizanseniz izleyicisi ve ticari geliriyle bir bütünlük sağlamaktadır (Büyükyıldırım, 2005). Sinemada yönetmen ve yapımcılar, birebir uyarlamalar yaparken kaynak eserde farklı teknikler kullanmaktadırlar (Bazin, 2007). Bu da hikâyenin ya da filmin bir sonraki sürümü için daha fazla malzemenin kullanıldığını göstermektedir. Bu durum, yeniden çevrilen film için tahmin edilemeyen riskler oluşturabilmektedir. Bu nedenle gerek yeniden çekimi gerçekleşen yapımlarda gerekse yeni filmlerde toplumsal anlam ve değer yargıları gizli veya açık bir şekilde işlenmektedir. Yeniden üretilen bu yapımlar toplumun kültüründen etkilenmektedir (Gürkan, 2012). Özellikle Hollywood sinemasının sıkça başvurduğu yeniden yapımlarda kendi kültüründen öğelerin bu yeni filmlerde sıkça gösterildiği görülmektedir. Hollywood, Avrupa ve Uzakdoğu'yu örnek alarak yeniden çevrimlerle, "yerleştirerek" ya da "Amerikanlaştırarak" filmleri genellikle kendi iç pazarına sunmaktadır (Rotha, 2000). Hollywood'un aradığı şey genelde özgün bir öykü, senaryosunun sağlam olması ve tekrar edilebilecek olmasıdır. Bu mantık esas alınarak senaryoda bazı değişiklikler yapılarak ve farklı karakterler eklenerek film, piyasaya sunulmaktadır (Gürkan, 2012). Yapımcılar eleştirilenlerden de destek alarak yeniden çevrim filmlerin sinemaya saygınlık katacağına inanmaktadır. Böylece her türlü eser ya da yapıt, sinemacılar için yeniden çevrim için kaynak oluşturmaktadır (Erus, 2005).

Avrupa sineması, ilk dönemlerde ağırlıklı olarak edebiyat alanından yararlanmışır. 1910'lu yıllarda Hollywood sinemasının büyük yapımcıları, Avrupa'da yapılan bu filmleri yeniden çekmektedir. Bu anlamda Victor Hugo, Lev Nikolayeviç Tolstoy, Dostoyevski ve Dickens'ın yapıtları birçok defa

sinemaya uyarlanmış ve yeniden çekilmiştir. Bir diğer aktarım türü ise gerçek olay ve efsanelerden uyarlama yöntemidir. Kitlesel olaylar, doğal afetler ya da toplumu ilgilendiren efsane ve mitler her zaman sinemacıların ilgisini çekmektedir. Gerçek bir olaydan esinlenen Titanik Gemisi'nin batışı buna örnek gösterilmektedir. Bir başka aktarım türü ise çizgi roman ve roman kahramanlarından yapılan uyarlamadır. Çoğunlukla ikinci sınıf filmler için bir uyarlama kaynağı olan çizgi romanlar, oyuncu kalitesi ve gişe başarısıyla çocuklar için çekilen eserler olmaktan çıkmaktadır. Günümüzde başarılı yapımların üretildiği filmler görsel etkileriyle ve devamlarının yapılmasıyla öne çıkmaktadır. Örneğin; önceleri çizgi roman karakteri olan Süpermen'in devam filmlerinin çekildiği görülmektedir. Bir diğer uyarlama türünün televizyon kaynaklı olduğu bilinmektedir. Özellikle, 1980'lerden sonra sinema için televizyondaki diziler birer yapım örneği olmuştur. Televizyon dizilerinin zamanla beğeni kazanması bu dizilerin sinema filmi olarak karşımıza çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Uzay Yolu (Star Trek) filmi Gene Roddenberry tarafından önce televizyon dizisi olarak çekilmiş ardından da sinema filmi olarak izleyicilerin karşısına çıkmıştır. Bununla beraber televizyondaki çizgi film ve canlı gösterilerde bu durumdan etkilenmiştir (Nowlan'dan akt. Büyükyıldırım, 2005). *“Uyarlamalar yapılırken çeşitli çevrim şekilleri bulunmaktadır. Bunlar; sessiz filmde sesli filme uyarlama, sesli filmlerin başka yönetmenler tarafından yeniden çekilmesi, bir filmin kültürel formatının değişmesi, komik ve parodi şeklindeki uyarlamalardır”* (Eberwein, 1998: 29). Özetle, yeniden çevrim; ilk filmin yeniden restorasyonu gibi düşünülmekte ve ilk filmin eksik yönlerinin yeni versiyonda tamamlandığı anlaşılmaktadır (Mazdon, 2000).

YENİDEN ÇEVİRİMİN BİR SONUCU OLARAK YERLİLEŞTİRME

Yerlileştirmeyle ilgili farklı bakış açıları bulunmaktadır. Giovanni Scognamillo, bu bakış açılarını üçe ayırmıştır. Bunlar: Gerçek uyarlamalar, Türkçeleştirilen konular ve yerlileştirilen temalardır (Scognamillo, 1973). Sesin sinemaya gelmesiyle birlikte Türkiye'deki izleyiciye ulaşmak adına yönetmenler yerlileştirme konusunda öncülük etmişlerdir. Başlangıçta sınırlı da olsa farklı yönetmenler yabancı filmleri yerlileştirmeye çalışmıştır. Bu yapılırken dışardan gelen filmlerin arasına yerli sanatçı ve oyuncuların eklenmesi şeklinde gerçekleşmiştir. Böylece yerli sanatçıların çekimleri ve şarkıları film arasına yerleştirilmiştir (Gürata, 2000). İlk deneme 1931 yılında “Çanakkale Geçilmez” isimli filmle yapılmıştır. Anthony Asquith'in “Tell England” filminin içine yerel sahneler konularak ilk yerlileştirme çabaları başlamıştır (Özön, 2010). Yabancı filmlerin Türkiye'ye getirilmesi 1. Dünya savaşı sonrasında gerçekleşmiştir. Sayı olarak yabancı filmlerin en üst sırasını ABD ve Mısır sineması almıştır (Özön, 2010). Böylece Türkiye'de popüler olacak yerli sinemanın (Yeşilçam) temelleri de atılmıştır. Mısır filmlerinin benzerini yapmaya çalışan yapımcılar sayesinde Mısır filmleri de Ortadoğu'nun Hollywood'u olarak büyümüştür. Yerlileştirmenin büyük çoğunluğunu Mısır sineması oluşturmaktadır (Yılmazok, 2007). Türkiye'de emekleme döneminde olan sinema için Özön (2010), taklit ve kolaycılığa başvurarak sinema anlayışına sahip olmayan bir ortamın doğduğunu söylemektedir. Ona göre sinemanın nasıl yapılacağı bilinmediğinden tesadüfi bir sinema anlayışı hakim olmuştur. Aynı şekilde Kirel'de benzer bir yorumda bulunarak Yeşilçam sinemasının Hollywood filmlerine öykündüğünü ve bu filmleri taklit ederek yerlileştirmeye çalıştığını söylemektedir (Kirel, 2005). Onaran'a göre filmler, Türkiye'de yaşayanların ahlakına uygun şekle getirilmekle birlikte, Mısır filmlerinin de yurda girmesiyle yeni bir melodram furçası başlamıştır (Onaran, 1994). Melodram türü filmlerinin genel beğeni kazanması ve “Avare” filminin başarısı bu ortamın doğmasında etkili olmuştur. Lakin uyarlamalar sadece bir taklit olarak görülmemelidir. Yerlileştirme ve uyarlamaların yerli sinemaya bir nitelik kazandırmasıyla bu tür filmler bizim kültürümüzün bir parçası haline gelmiştir (Akbulut, 2008). Mısır'dan gelen bu filmler 1942 yılında çıkan bir yasayla yasaklanınca filmlerin yerlileştirilmesi de hız kazanmıştır (Özön, 2010).

Son yıllarda dizi ve sinema sektöründe sık sık uyarlamalara başvurulduğu görülmektedir. Türkiye'de filmleri yerlileştirilen ülkelerin başında Güney Kore gelmektedir. Güney Kore başta olmak üzere farklı ülkelerde başarılı olan yapımlar Türkiye'de yeniden uyarlanmıştır. Çok az kişi tarafından bilinmesinin rağmen devam eden süreçte birçok başarılı yapım yerlileştirilmiştir. Güney Kore yapımı olan ancak yerlileştirilen, yerli dizi şeklinde televizyonlarda gösterilen bazı dizileri şu şekilde sıralanabilir: “Hayat Şarkısı”, “Seviyor Sevmiyor”, “Mayıs Kraliçesi”, “İlişki Durumu Karışık”, “Tatlı İntikam”, “Çilek Kokusu”, “Paramparça”, “Yüksek Sosyete”, “No:309”, “Kiraz Mevsimi”, “Güneşi Beklerken” (Binark, 2018). Çoğu zaman yerli dizi olarak algılanan yapımların çoğunlukla yerlileştirildiğini söylemek mümkündür. Diziler dışında yabancı filmlerin de Türkiye'ye uyarlanıp yerlileştirildiği görülmektedir. Güney Kore yapımı olan “Senden Bana Kalan (Baekmanjangja Ui Cheot Sarang)”, “Evim Sensin (Nae

Meorisokui Jiwoogae)", "Sadece Sen (O jik Geu dae man)" ve "7. Koğuştaki Mucize (Miracle in Cell No. 7)" bunlardan sadece birkaçını oluşturmaktadır. Bu yapımların izleyici oranlarına bakıldığında; "Evim Sensin" filmi (2012)¹ 2 milyon 703 bin 241, "Sadece Sen" (2014) 470 bin 134, "Senden Bana Kalan" (2015) filmi 289 bin 778 ve "7. Koğuştaki Mucize" (2019) 5 milyon 362 bin 622 kişi tarafından izlenmiştir (Baştuğ, 2021). İzleyici sayısına bakıldığında çok sayıda sinemasever tarafından izlendiği anlaşılmaktadır. Günümüzde Güney Kore yapımlarına artan ilgi, dizi ve film sektöründe yapım açısından çeşitlenmeye vesile olmuştur. Yerlileştirilen dizi ya da filmlerin Türkiye'de ilgiyle karşılandığı görülmektedir. İzleyici sayıları, bölümlerin uzun soluklu olması, izlenme oranları gibi ölçümler izlenilirliği ispatlamaktadır. Bu bağlamda, "Miracle in Cell No 7" filminden uyarlanan "7. Koğuştaki Mucize" filmi gerek kültürel öğeleri gerekse diğer özellikleriyle incelenmeye değer görülmüştür.

"MIRACLE IN CELL NO 7" VE "7. KOĞUŞTAKİ MUCİZE" FİLMLERİNİN ANALİZİ

Makalenin bu bölümünde, Kore yapımı "Miracle in Cell No 7" filmi ile bu filmin yeniden çevrimi; Türk yapımı "7. Koğuştaki Mucize" filmlerinin çözümlemesi yapılırken, yapısalıcı içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Amaç; her iki filmin birbiriyle örtüşen ve ayrışan özelliklerini ortaya koymak ve böylelikle "7. Koğuştaki Mucize" filminin bir yeniden çevrim olarak ne kadar yerli olduğunu tespit etmektir. Her iki film, bir filmi oluşturan temel unsurlar olan, karakterler, zaman, mekan, olay örgüsü ve anlatı teknikleri çerçevesinde karşılaştırılmıştır.

"Yapısalıcı eleştiri, eserin bağımsız bir yapı, bir bütün olduğu anlayışından hareket etmekte ve eserin açıklanmasının ancak kendi yapısıyla mümkün olduğu görüşünü benimsemektedir. "Biçimci eleştiri" veya "nesnel eleştiri" olarak da adlandırılan yapısalıcı eleştiriye göre, her filmin kendine has bir yapısı bulunmakta ve bu yapı çeşitli parçaların bir biçimde birleştirilmesiyle oluşmaktadır. Gösteren ile gösterilenin göstergeye işaret ettiği yapısalıcı çözümlemeye film, kendi içinde bütünlüğü olan tamamlanmış bir yapı olarak ele alınmaktadır" (Atabek ve Atabek, 2007: 79). Yapısalıcı analiz, bir filmin yapısına yönelik olarak geliştirilmiş nesnel bir çözümleme yöntemidir. Sadece filme odaklanılan bu çözümleme türünde, filmi oluşturan parçalar; konu, tema, olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân ve anlatım biçimleri ele alınır. Ayrıca filmin ortaya çıkmasını sağlayan bu parçaların nasıl bir araya getirildiği ve nelerden faydalandığı ayrıntılı bir şekilde incelenmektedir. Bu analiz aracılığıyla, yönetmenin konuyu ele alış şekli, film öğelerini nasıl işlediği ve biçimlendirdiği çözmeye çalışılmaktadır. Örnek olarak seçilen filmler incelenirken, her iki filmdeki ortak ve farklı unsurlar ortaya konmuş, yeniden çevrim bağlamında bir filmin yeniden çekilirken uğradığı değişiklikler ve yerlileşme serüveni karşılaştırmalı olarak sunulmuştur.

7. Koğuştaki Mucize Filminin Künyesi ve Konusu

2019 yılında vizyona giren, yönetmenliğini Mehmet Ada Öztekin'in yaptığı, senaryosunu Kubilay Tat'ın yazdığı, yapımcılığını Sinan Turan ve Saner Ayar'ın üstlendiği, görüntü yönetmenliğini Torben Forsberg'in yapmış olduğu filmin oyuncularını; Aras Bulut İynemli, Nisa Sofiya Aksongur, Deniz Baysal, Yurdaer Okur, İler Aksum, Celile Toyon, Mesut Akusta, Sarp Akkaya, Hayal Köseoğlu'dur. 2 saat 12 dakika olan filmin müziklerini ise Hasan Özsüt düzenlemiştir. CJ Entertainment şirketinin dağıtımını yaptığı film, 90.122.26171 TL. gişe hasılatı yapmış ve toplam 5.362.622 seyircisiyle tüm zamanların en çok izlenen ilk 10 filmi arasına girmeyi başarmıştır.

7. Koğuştaki Mucize, bir baba-kızın hikâyesini konu edinen bir dram filmidir. Filmin başkahramanı Mehmet Koyuncu, filmdeki adıyla Memo zihinsel engelli biridir. 7 yaşındaki kızı Ova ile aynı zeka yaşına sahip bir babanın uğradığı haksızlık karşısında adalet arayışını konu edinen bir filmidir. Hikâye, 1983 yılında Muğla'nın bir kasabasında geçer. Memo, çobanlık yaparak ailesini geçindirmektedir. Bir gün Ova, bir dükkânın vitrininde bir çanta görür ve babasından çantayı almasını ister ama babasının çantayı alacak kadar parası olmadığından alamaz ve o çantayı bölgenin sıkıyönetim komutanı kendi kızına alır. Olay örgüsünü başlatan bu çanta meselesidir. Memo, kızı Ova ve Fatma Nine kendi hallerinde yaşarken, 23 Nisan günü küçük bir kız çocuğunun ölümüyle hayatları alt üst olur. Ölen küçük kız sıkıyönetim komutanının kızıdır ve onun ölümünün sorumlusu olarak Memo görülür. Olay, bölgenin sıkıyönetim komutanının ailesi ile birlikte ormanda piknik yaptığı ve Memo'nun orada koyunları otlattığı sırada gerçekleşir. Çocuklar Memo'yu görür ve onunla oynamaya başlar. Komutanın küçük kızı Memo ile yakalamaca oynarken çıktığı kayalıklardan düşer ve kafası kayaya çarptıktan sonra denize düşer. Memo peşinden denize atlayarak onu çıkarır ama kız ölmüştür. Kızını Memo'nun kollarında

¹ İzleyici oranları <https://boxofficeturkiye.com/> sitesinden 15.01.2021 tarihinde alınmıştır.

ölü gören komutan Memo'nun kızını öldürdüğünü düşünür ve onun idam edilmesini ister. Memo, her ne kadar suçsuz olduğunu anlatsa da kimse ona inanmaz. İşkence ve kötü muamele gören Memo, mahkemeye çıkarılır ve idam cezasına çarptırılır. İdam cezasına çarptırılan Memo'nun yakınları adaletin sağlanması için uğraşırken, Memo ve kızı Ova'nın tek isteği birbirlerine kavuşabilmektir. Arkadaşları ve ailesi Memo'nun suçsuz olduğunu bilir ve onu kurtarmanın yollarını ararlar. Filmin sonunda, koğuştan bir mahkumun Memo'nun yerine idam edilmesiyle, baba-kız kavuşur.

Miracle in Cell No 7 Filminin Künyesi ve Konusu

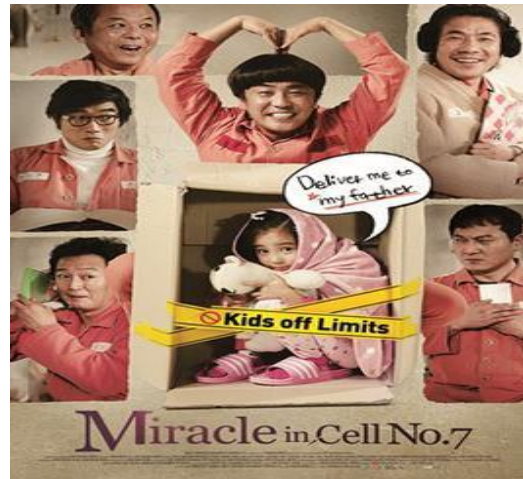
2013 yılında vizyona giren, yönetmenliğini Lee Hwan-kyung'un yaptığı, senaryosunu Lee Hwan-kyung, Yoo Young Ah, Hwang-sung Kim, Kim Yeong-seok'un yazdığı, yapımcılığını Kim Min-ki ve Lee Sang-hun'un üstlendiği filmin oyuncuları; Ryu Seung-ryong, Kal So-won, Park Shin-hye, Oh Dal-su, Jung Jin-young, Park Won, Kim Jung-tae, Jung Man-sik, Kim Ki-cheon'dur. 2 saat 7 dakika olan filmin müziklerini ise Lee Dong-jun düzenlemiştir. Next Entertainment World Co. Şirketinin dağıtımını yaptığı film, 80,3 milyon dolar gişe hasılatı yapmıştır. 12.8 Milyon sinema seyircisi sayısı ile Güney Kore'de en çok izlenen filmler arasında 7. sırada yer almıştır.

Filmin başkahramanı Yong-gu, kızını çok seven zihinsel engelli bir babadır. Film, 1997 yılında geçmektedir. Yong-gu, engeli olmasına rağmen kızı Ye-sung ile birlikte mutlu bir şekilde yaşarken Yong-gu işlemediği bir suçla yargılanmakla karşı karşıya kalır. Filmde her şey Ye-sung'un dükkânda gördüğü sırt çantasını satın almak istemesiyle başlar. Bir gün çantayı almak için dükkâna gittiklerinde çantayı başka bir adamın kendi kızına aldığını görürler Yong-gu onu engellemek ister ama başaramaz. Ertesi gün sırtında o çantayla o kız yanına gelir ve kız onu çantanın satıldığı başka bir mağazaya götürmek istediğini söyler. Yong-gu kızın peşinden giderken kısa bir süre sonra aniden kız yere düşer, başına tuğla düşmüştür. Yong-gu şaşırıp kalır ama hemen ilk yardım eğitimi bildiğinden kızı suni teneffüs yapmaya başlar. Bu sırada oradan geçen bir kadın olayı yanlış anlar ve polisi çağırır. Yong-gu cinayetle ve tacizle suçlanır. Ölen kızın babası da Ulusal Polis Ajansı'nın baş komiseridir. Yong-gu'ya idam cezası verilir ve hapsedilir. Hapishanede beş mahkumla Yong-gu bir hücreyi paylaşır. Bir gün, Yong-gu hapishane çete lideri So Yang-ho'nun hayatını kurtarır. So Yang-ho minnettarlığını elinden geldiğince göstermekte ve Yong-gu'ya her şekilde yardım etmektedir. Yong-gu kızını görmek istediğini So Yang-ho'ya iletir. Beş tutuklu bir mucize gerçekleştirmek için plan yapmaya başlarlar. Ye-sung'u hapishaneye getirmeyi başarırlar ve baba-kız hücrede yaşar ama hapishane yetkilileri tarafından durum fark edilir. Ancak hapishane müdürü Yong-gu'nun suçsuz olduğunu anlar ve kızıyla görüşmesine izin verir. Hatta Yong-gu idam edildikten sonra müdür, kızı evlatlık olarak alır. 5 mahkum ve hapishane müdürü Yong-gu'nun masumiyetini kanıtlamak için ellerinden geleni yaparlar. Fakat baş komiser Yong-gu'yu kızına zarar vermekle tehdit edince, cinyeti kendi yaptığını söyleyerek idama mahkûm edilir. Yong-gu, Ye-sung'un doğum günü olan 23 Aralık'ta ölüm cezasına çarptırılır. Filmde, zamansal olarak bugüne gelinir ve Ye-sung genç bir avukat olarak babasını işlemediği bir suç için savunur. Babasının yıllar sonra iade-i itibarını almasını sağlar.

Resim 1: 7. Koğuştaki Mucize Film Afişi

Resim 2: Miracle in Cell No 7 Film Afişi

Kaynak: <http://www.beyazperde.com>



7. Koğuştaki Mucize ve Miracle in Cell No 7 Filmlerinin Anlatı Yapısı ve Olay Örgüsü Üzerinden Karşılaştırılması

Her iki filmin, konu bakımından aynı olduğu, olay örgüsü açısından ise farklı olduğu görülmektedir. Her iki filmin başlangıç sahnesi, küçük kızların genç kız olmuş görünüşleriyle açılır. 7. Koğuştaki Mucize filminin açılış sahnesinde Ova, üzerinde gelinliğiyle makyajını yaptığı sırada, odada açık olan televizyondan son dakika gelişmesi olarak verilen haber anonsu ile Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından idam cezasının kaldırıldığı duyulmaktadır. Ova, bu haberi duyunca düşüncelere dalar ve önündeki çekmeceyi açarak hatıra olarak sakladığı bir tabakaya bakar. Miracle in Cell No 7 filminde ise, babasının davasını kazanmış genç bir avukatın haklı gurur ve mutluluğu izleyiciye gösterilmektedir. Her iki filmin açılış sahnesinde hafif buruk ama yine de mutluluk duygusu verilmek istenmiştir. Açılış sahnelerinden sonra, Miracle in Cell No 7 filminde mahkeme salonunda yıllar süren duruşmayı artık sonlandırmak isteyen Ye-sung babasını savunurken görülür ve daha sonra flashbackle geçmişe gidilir; baba ile kızın bir dükkanın vitrinde Sailor Moon adlı çizgi filmi izlediği sahneye geçilir. 7. Koğuştaki Mucize filminde ise açılış sahnesinin hemen ardından flashbackle kızın küçüklüğüne gidilir ve sınıfta Ova'ya öğretmeninin kırmızı kurdele taktığı sahneye geçilir.

Her iki filmde de olay örgüsü, küçük kızların bir dükkanın vitrininde gördükleri çantayı satın almak istemeleriyle başlar. Küçük kız, "Heidi'li çanta" diye koşarak vitrinin önüne geçer, baba da aynı sözleri söyleyip vitrinin önüne koşar. Baba Memo satıcıya ücretini sorar, kafasından hesap yapmaya çalışır. Kız "Çok pahalıymış" der. Satıcı "Olduğu zaman verirsin" der ama Memo, "Babaannem kızar" der. Aynı sahne, Kore versiyonunda da görülür. Diyaloglar nerdeyse aynıdır. Türk versiyonunda 'Babaanne' figürü Türk kültürünü yansıtan bir göstergedir. Kore versiyonunda baba kız baş başa yaşamaktadır, yanlarında kimse yoktur. Küçük kızın annesinden hiç bahsedilmemektedir. Ancak 7. Koğuştaki Mucize filminde küçük kızın annesinin hayatta olmadığı seyirciye yansıtılmaktadır. Her iki filmde çantayı satın almak istediklerinde başka bir adamın kendi kızına çantayı aldığı görülür. Çantayı paylaşamazlar ve her iki sahnede de küçük bir arbede çıkar.

Her iki filmin olay örgüsü de iki babanın, kızlarının beğendiği çantaları onlara verebilme uğruna çantaya sahip olan başka bir kızın peşinden gitmesi ve kızın, kaza sonucu hayatını kaybetmesiyle başlar. 7. Koğuştaki Mucize filminde Memo'nun çantayı satın alamadığı için küçük kız Seda'yı öldürdüğü düşünülerek (Seda kayalıklarda koşarken dengesini kaybedip kafasını kayalıklara çarpar ve denize düşer) cinayetten yargılanmaya başlaması, Miracle in Cell No 7 filminde ise Yong-gu'nun Ye-Sung'un peşinden giderken kızın aniden yere düşüp orada ölmesi, olay yerinden geçen bir kadının ihbar etmesiyle, küçük kıza tecavüz ve cinayetten yargılanması her iki filmin öykülerinin aynı şekilde başladığını göstermektedir. Her iki filmde de babalar, kızları hayata döndürmek uğruna çaba sarf etmiş ama başarılı olamamışlar, zihinsel engelli oldukları için de kendilerini doğru ifade edemediklerinden kendilerini düzgün bir şekilde savunamamışlardır. Aslında hiçbir kötü niyetleri ve amaçları yokken böylesine korkunç bir olayla yargılanmak ve suçu resmen zorla üstlerine almak, üstelik kendi kızlarının kimsesiz kalacaklarını da bilerek hapisaneye düşmeleri iki filmde de seyirciye verilmek istenen benzer duyguları içermektedir. Yerleşme noktasında Türk yapımı olan filmde baba kız diyaloglarında görülen duygusallık, Ova'nın babaannesi, öğretmeni ve babasıyla olan sahnelerdeki konuşmalar izleyiciyi yoğun bir duygu boşalmasına sürüklemektedir. Kore yapımı filmin anlatım dilinde ise komik ve eğlenceli diyaloglara yer verilmesi duygusallığı ağır olan filmin dramatik etkisini biraz da olsa hafifletmektedir. Ancak genel olarak bakıldığında, Kore yapımı olan filmin öyküsünün daha gerçekçi olduğunu söylemek mümkündür. Konu, daha ayakları yere basan bir senaryo üzerine inşa edilmiş ve tamamen realiteye dayandırılmıştır. Babanın idam edilmesi realist bir sonudur. Ayrıca her iki filmde iki babanın da tutuklanma sahnesinde sadece kızlarını düşünmeleri ve 'eve gitmem gerek, eve gidebilir miyim, kızım merak eder' şeklindeki diyaloglar aynıdır.

Aynı işkence sahnelerinin olduğu iki filmde de hem hapisane müdürü tarafından hem de koğuştaki mahkumlar tarafından iki babaya da işkence edilmesi benzerlikler arasındadır. Hatta iki filmde de işkence sahneleri, filmin başrol oyuncularının başlarına çuval geçirilerek tuvalet-banyo gibi bir yerde gerçekleştirilmektedir. Aynı şekilde suçların zorla üstlerine atılması ve zorla belgeleri imzalatma sahneleri de benzer sahnelerdir. Suçu işlemedikleri halde suçlu durumuna tehdit ve iftira ile düşürülüyorlar. Yine benzer olan sahne ve diyaloglardan baba ve kız arasındaki eğlenceli iletişim şekli örnek olarak verilebilir. 7. Koğuştaki Mucize filminde Ova, "Lingo Lingo" diye seslenir, babası Memo da "Şişeler" diyerek tamamlar. Miracle in Cell No 7 filminde ise Ye-sung "1-2-3" diye içinden sayarken, babası üçte kızına döner, jest ve mimikleriyle komiklikler yaparak onu güldürür. Türk yapımı filmde, "Lingo Lingo Şişeler"

repliği aslında Kilis yöresine ait eğlenceli bir türkünün sözleridir. Bu anlamda bir yerlileştirme olgusundan söz edilebilir.

7. Koğuştaki Mucize ve Miracle in Cell No 7 Filmlerinin Karakterler, Zaman-Mekân ve Anlatım Biçimleri Üzerinden Karşılaştırılması

Her iki filmde başkarakterlerin büyük benzerlikler taşıyan iki karakter olduklarını söylemek mümkündür. Baba rolündeki iki karakter de zihinsel engelli ve bir kız çocuğu sahibidir. Genel olarak iki filmdeki yan karakterlere bakıldığında yine benzerlikler olduğu söylenebilir. Ancak yan karakterlerin bazıları uyarılma ve yerlileştirme kapsamında değişikliğe uğramıştır. İki filmde de yan karakterlerin hepsi birlik olup her iki babaya da yardım etmektedir. Karakterin kişilik özellikleri de benzerlik göstermektedir. Ancak yerlileştirme bağlamında iki film arasındaki karakterlerde farklılıklar mevcuttur. Örneğin; 7. Koğuştaki Mucize filminde, koğuşta bulunan mahkûmlardan biri hafızdır. Koğuştan başka bir mahkûmun intihara meyilli olduğunu öğrenince, ona kendi canına kıymaması ile ilgili nasihatler verirken Nisa suresinin Türkçe mealini okur. Hafız bazı sahnelerde yine din temalı söylemlerde bulunur. Bu sahneler filmde din olgusuna da yer verildiğini göstermektedir. Kore yapımı olan filmde din ile ilgili çok fazla görsele ya da diyaloga rastlanmamaktadır ancak birkaç sahnede dini simgeleyen öğeler bulunmaktadır.

7. Koğuştaki Mucize filminde, Ova'ya babaannesi destek olmaktadır, babaannesi onu hiç yalnız bırakmaz. Annelik görevini babaanne üstlenmiştir. Babaanne, Ova'nın öğretmeninden kendilerine yardımcı olmasını ister. Miracle in Cell No 7 filminde ise Ye-sung yalnız kalmıştır. Her şeyi kendi kendine halletmek zorundadır. Ye-sung bakımevine yerleştirilir. Ye-sung okulda öğretmeninden kendisine yardım etmesini ister. İki film arasındaki fark ise, Türk yapımında küçük kızın yanında hep birileri varken, Kore yapımında kız, tek başına her şeyin üstesinden gelmeye çalışmaktadır. Ancak Ova'nın babaannesi bir süre sonra ölür ve öğretmeni Ova'yı yanına alır, Ova yine yalnız kalmaz. Bu durum; Türklerin bir çocuğu ne olursa olsun yalnız bırakmayarak, ailevi değerlere verdiği önemi vurgulamaktadır. Ova'nın, Ye-sung gibi bakımevine gönderilmemesi bir yerlileştirme göstergesidir.

7. Koğuştaki Mucize filmindeki hapisane sahnelerinden birinde gece olmuştur. Memo, yatağında uzanmış pencereden gökyüzüne bakar. Askorozlu (koğuş ağası) yatağından kalkıp tuvalete doğru gider. Akşam yemekte bağlama çalıp türkü söyleyen mahkûm da yatağından kalkar. Bağlamasını alırken istemeden ses çıkarır. Memo dikkat kesilir. Mahkûm bağlamanın içinden bıçak çıkarır. Askorozlu'nun peşinden tuvalete gider. Askorozlu'ya bıçak çeker. "Sen beni tanımazsın. Beni Hüseyin ağa gönderdi" der ve Askorozlu'ya saldırmaya çalışır. Memo, onu kurtarmak için bıçaklı adama saldırır. Memo'ya bıçak saplanır. Askorozlu adamı öldürmeye çalışır, Memo engeller. Koğuştakiler gelir ve saldırganı yakalar. Memo "Günah günah, yapma, öldürme" der. Askorozlu "Sen nasıl bir adamsın" der. Koğuşta Memo yatağına yatırılır. Mahkûmlar olayı konuşur. Bıçağın bağlama ile geldiğini konuşurlar. Memo'nun canını düşünmeden Askorozlu için feda etmesi konuşulur ve böyle bir adamın suçlu olamayacağı kanısına varırlar. Askorozlu, "Can borcum var, kızını koğuşa getireceğiz. Kızını görecek" diyerek Memo'nun kızına kavuşması için plan yapmaya başlarlar. Askorozlu, görüş günü kendi karısını çağırır. Koğuştan bir adamına da içeri bir çocuk sokacağını söyler ve talimatı verir. Askorozlu'nun iki adamı Memo'nun evine gider. Ova'ya "Lingo Lingo" diye seslenirler, Ova, "Şişeler" diyerek adamların yanına gelir. Adamlar, "Seni babana götüreceğiz" diyerek Ova'yı alırlar. Askorozlu'nun karısı ile birlikte kız hapisaneye gider. Ova, çay dağıtan servis arabasının içinde perdeli bölümde gizlenerek koğuşa götürülür. 7 numaralı koğuşun kapısı açılır. Pencereden dışarı bakan Memo ekrana gelir. Çay servisi arabasının içinden Ova çıkar. Herkes şaşkınlıkla gülerken Ova'yı izler. Ova "Baba" der. Memo, şaşırır, "Ova" der ve baba kız birbirine sınımsız sarılırlar. Bu sahnede koğuş üyelerinin dayanışma içerisinde, birlik ve beraberlik ile baba-kızı bir araya getirmesi sonucu seyircide katarsise erişim sağlanmıştır. Dolayısıyla filmdeki karakterlerle seyirci arasında da bir özdeşlik kurulmuştur.

Miracle in Cell No 7 filminde de bu sahneler ve diyaloglar neredeyse aynıdır. Kore yapımındaki filmde, Yong-gu'nun, koğuş ağasının düşmanı tarafından bıçaklanacağı sırada onun önüne atılması ve kendisinin bıçaklanıp koğuş ağasının hayatını kurtarması ve koğuş ağasının ona yardım etmek istemesi Türk versiyonuyla aynı niteliktedir. Ancak küçük bir farklılık vardır. Kore yapımında bıçaklanma sahnesi mahkûmların hava almak için çıktığı yerde tüm mahkûmların gözü önünde gerçekleşirken, Türk yapımında ise bıçaklanma sahnesi sadece 7 numaralı koğuştakilerin önünde gerçekleşir. Kore yapımında olayın herkesin gözü önünde gerçekleşmesi, gelecek sahnelerde Yong-gu'nun kızına kavuşması için tüm mahkûmların hep birlikte ona yardım edeceğinin bir göstergesidir. Yong-gu'nun idam edilmemesi için hapisanedeki tüm mahkûmların imza kampanyası başlatması örnek sahnelerden biridir. Yine Yong-gu ve kızı hapisaneden kaçacaklarken herkesin onlara yardım etmesi de örnek olarak gösterilebilir. Birlik beraberlik içinde hareket eden ve suçsuz olduğunu bildikleri birinin idam edilmesine razı olmayan bir topluluk mevcuttur. Aynı duygular, 7. Koğuştaki Mucize filminde koğuştaki mahkûmlar ve hapisane müdürü için de geçerlidir. Ayrıca Miracle in Cell No7 filminde baba kızın koğuşta buluşma sahnesinde de küçük bir farklılık vardır. Küçük kız Ye-sung, hapisanedeki mahkûmlar için düzenlenen yılbaşı eğlencesinde sahnede şarkı söylemektedir. O sırada kimse

fark etmeden kız sahneden ayrılır ve küçük bir karton kutuya girip el arabasında koğuşa götürülür. Kızın organizasyon bitmeden geri dönmesi ve servis aracına yetişmesi gerekirken, yetişemez ve Ye-sung koğuşa kalır. Mahkumlar onu saklamaya çalışır. Türk yapımında da aynı şekilde kızı saklamaya çalışırken Memo, kızın yerini söyler. Memo'nun, yalan söyleyemeyen, yardımsever, saf, temiz, melek gibi bir kalbi olduğunu herkes görür. Dolayısıyla zihinsel engelli de olduğundan böyle birinin cinayet işleyemeyeceği aşikârdır. Ayrıca Memo'nun suçsuz olduğunu, kızıyla Tek Gözlü Dev olarak adlandırdıkları bir dağın içinde saklanan kaçak asker kanıtlayabilecektir. Çünkü o asker, küçük kızın denize düşerek öldüğüne şahit olan tek kişidir. Ancak sıkıyönetim komutanı, bu olayın cezasını Memo'ya çekirtmek istediğinden, kaçak askeri şahit olduklarını anlattığı sırada kendi tabancasıyla vurup öldürür ve kaçmaya kalktığı için onu vurduğunu söyleyerek olayı örtbas eder. *Miracle in Cell No 7* filminde de olay, Yong-gu'nun mahkum arkadaşları tarafından aydınlatılmaya çalışılmaktadır. Hep birlikte olayın olduğu gün ne yaşandıysa canlandırma yaparak çözmeye çalışırlar. Bu sahneye kadar küçük kızın ne şekilde hayatını kaybettiği seyirciye gösterilmemektedir. Bu canlandırmalar sonucunda kızın nasıl vefat ettiğini seyirci de anlamış olur. Küçük kızın aslında yerdeki donmuş suya basıp kaydığı ve düşerken elini kaldırdığında bir ipin ucunda duran tuğlaya elinin dolanması sonucu kafasına tuğla darbesi alarak yere düştüğü ve yerden de kafasının arkasına darbe aldığı ortaya çıkar. Yong-gu'nun ilk yardım bilgisine sahip olmasından dolayı kan dolaşımını sağlamak için kızın pantolonun düğmesini açtığı, suni teneffüs ve kalp masajı yaptığı sahneler flashbacklerle gösterilir. Olayın kanıtlanamaması ve baş komiserin Yong-gu'yu kızı Ye-sung'a zarar vermekle tehdit etmesi sonucu Yong-gu suçu üstlenir ve idam cezasından kendini kurtaramaz.

Yong-gu ve Memo karakterlerinin idam sahneleri birbirinden tamamen farklıdır. Çünkü yerli filmde Memo idam edilmez ve Türkiye'den komşu ülkeye kaçırılır. Filmin geçtiği dönem itibariyle de zaten delil karartmalar, sıkıyönetim zamanında yaşanan yargılamalar, ast-üst ilişkileri vurgulanmaktadır. Genel olarak bir dönem filmi havası da verildiği söylenebilir. Kore yapımı filmde ise, 23 Aralık günü yani Ye-sung'un doğum gününde Yong-gu idam edilir. Ye-sung'un üzülmemesi için koğuştakiler parti düzenler. Baba, kızına Ay savaşı çantasını hediye eder (çantayı koğuştaki arkadaşları alır), arkadaşları Yong-gu'nun sırtına bir şeyler yazarlar, şakalaşırlar, aslında vedalaşırlar. Bu kadar basit ve eğlenceli bir dille anlatılan idama gitme sahnesinin izleyiciyi çok daha derinden etkileyeceğini söylemek mümkündür. Yong-gu'yu idama götürürlerken Ye-sung yine "1,2,3" diye sayar ve Yong-gu koşarak gelir kızına sarılır, bu son sarılışları olur. Kore yapımı filmde, gerçekliğin ön planda olduğu bir senaryo ve daha realist bir son görülmektedir. Her ne kadar zihinsel engelli birini bu şekilde yargılamak çok gerçekçi olmasa da filmin mutlu sonla bitirilmemesi daha realist bir yapım olduğunu gözler önüne sermektedir. 7. Koğuştaki Mucize filminde ise Memo'nun yerine koğuştan bir başka mahkûm (Yusuf) idama götürülür. Bu durumun gerçekleşmesini sağlayan hapisane müdürü ve hapisane komutanıdır. Çünkü onlar Memo'nun suçsuz olduğuna inanır ve baba ile kızın kavuşmasına vesile olurlar. Bu noktada Yusuf'un Memo'nun yerine geçerek idama yürümesi tamamen bir yerleşime özelliği taşımaktadır. İdam giden Yusuf ile Hafız arasında geçen diyaloglarda dini temsil eden cümleler sarf edilmektedir. Ağırıklı olarak din temalı diyaloglar filmin yerleşmesine neden olmaktadır. Film, sadece hikâye açısından uyarılma gibi gözüke de hikâye dışında eklenen her şeyin filmi başka bir filme dönüştürdüğünü söylemek mümkündür. Yusuf'un, Memo'nun yerine idam edilmesi çok basit bir olaymış gibi yansıtılsa da aslında plan ve programla yürütüldüğü görülmektedir. Hapisane müdürü, Yusuf'un hapisanede çıkan kargaşada firar ettiğini belirten bir belgeye mühür vurur. Böylece idam edilen Yusuf'un firari olduğu resmi kayıtlara geçer. İdam edilen kişinin de Memo olduğu kayıtlara düşülmüştür. Yusuf'un ölümüne kendi rızasıyla gitme arzusu ise kendi kızını başkalarına inandırarak öldürmesinden ve bu yüzden kendini cezalandırmak istemesinden kaynaklanmaktadır. Böylece hem kendi kızı ile diğer dünyada buluşacak hem de bu dünyada Memo ve Ova'yı kavuşturacaktır. Filmin sonunda, seyirciyi yine katarsise ulaştıran sahnede Ova ve Memo kavuşur. Memo, askeri araçla hapisane müdürü ve komutanı tarafından evine getirilir. Memo, askeri aracın arkasından kafasını uzatarak, "Lingo lingo" diye haykırır, Ova, "Şişeler" diyerek babasına doğru koşar ve baba kız birbirine sınıksız sarılır. Her iki filmin sonu birbirinden tamamen farklı olmasının yanı sıra Türk yapımı olan filmin genelinde yerleşime olgusu göze çarpmaktadır.

Genel olarak her iki filmde zamansal farklılıklar mevcuttur. Kore versiyonu filmde olay örgüsü şimdiki zamanda, yani filmin gösterime girdiği dönemde ilerlemektedir. Ancak film, Avukat Ye-sung'un babasına ait Şubat 1997 tarihli mahkeme dosyasını açmasıyla başlar ve 23 Aralık 1997'de Yong-gu'nun idam edilme tarihine kadar geçmişten sahnelerle devam eder. Filmin sonunda ise davanın görüldüğü yer ve zamana dönülür. Türk yapımı filmde ise zamansal açıdan çok büyük farklılıklar vardır. Öykü, 14 Temmuz 2004 tarihinde başlar ancak şimdiki zamanda devam etmez, Ova'nın ilkökul çağına yani 1983 yılına dönülür. Türkiye'de 1980'li yıllar siyasi ve askeri açıdan önem arz etmektedir. Filmin zamanına bakıldığında Türkiye'de ordunun yönetime el koyduğu 12 Eylül 1980 darbesi üzerinden birkaç yıl geçtiği görülmektedir. Ayrıca Türkiye'de idam cezası 1984 yılından sonra kaldırılmıştır. Bu durum seyircide zamansal gerçeklik algısını da oluşturmaktadır. Yine filmde vurgulanan tarihlerden birisi de 23 Nisan 1983 Ulusal Egemenlik ve

Çocuk Bayramı'dır. Milli bayram kutlamasına yer verilmesi filmde anlatı yapısını yerleştirmektedir. 7. Koğuştaki Mucize filminde askeri otoritenin bireyler üzerindeki etkisinin sürdüğü siyasal bir ortam hakimdir. 1980 darbesinin izlerinin görüldüğü filmde dönemin atmosferine uygun düzenlemeler yapılmış ve seyirciye yansıtılmıştır. Bu açıdan yeniden çevrimi yapılan film zamansal anlamda yerleştirilmiş ve zamansal değişimle birlikte her iki filmdeki olaylar farklılık göstermiştir. Zamansal değişikliklere diyaloglar da eklenmiştir. Her iki filmde karakterler arasında geçen diyaloglara bakıldığında yine yerleşmenin tespiti söz konusudur. Daha önce de değinildiği gibi baba-kız birbirlerine "Lingo Lingo Şişeler" şeklinde seslenirken yerleşmenin izleri görülmektedir. Bir başka örnek ise Kore yapımı olan filmde hapishane bir okula benzetilirken, Türk yapımı olan filmde hastane benzetmesi yapılır. Bu doğrultuda senaryodaki metinlerde ve sahnelerde de değişiklikler söz konusudur. Uyarlama yapılan aslında sadece hikâyedir ki o bile değişikliğe uğramıştır.

İki filmi mekânsal açıdan incelemek gerekirse, Türkiye'ye uyarlanan filmde mekan olarak Muğla'da bir Ege kasabası tercih edilmiştir. Ayrıca cezaevleri, mahkeme salonları, ilköğretim okulu gibi kamusal alanlar ile birlikte Ova ve Memo'nun yaşadıkları ev yerleştirilen mekânlar arasındadır. İki film arasında mekân açısından çok fazla bir değişiklik görülmemiştir. Hapishane ana mekândır. Diğer mekânlar ise değişiklik göstermektedir. Ancak Kore versiyonunda ana mekan olan hapishanenin, Türk yapımı filme kıyasla daha soğuk, bakımsız, hijyenik olmayan, penceresiz, karanlık, rahatsız ve mahkumların zor sığıdığı dar odalardan ibaret olduğu göze çarpmaktadır. Ayrıca koğuşların iç mimarisi de farklılık göstermektedir. Türk versiyonda ranzalar, masalar, sandalyeler kullanılırken Kore yapımında mahkûmlar yerde yatmayı, oturmayı ve yemek yemeyi tercih etmektedir. Türk yapımı filmde, koğuştaki duvarlara asılan Türk bayrakları, Ferdi Özbek ve Fenerbahçe posterleri yerleşmenin örnekleridir. Ayrıca Kore yapımında hapishanede giyilen tek tip üniforma uygulaması da farklılıklardan birisidir. Türk versiyonda mahkûmlar kıyafet konusunda serbest bırakılmışlardır. Bu farklılık da bir yerleşimdir.

Son olarak, her iki filmin son sahnelerinde çok büyük farklılıklar tespit edilmiştir. *Miracle in Cell No 7* filminde, baba-kız kavuşamaz ancak kızı, babasının yıllar sonra avukatlığını yapar. Babasının suçsuz olduğunu ispatlamasıyla kız kendi dünyasında babasıyla kavuşmuş olur. Son sahnede duruşmayı kazanan Ye-sung, dışarı çıktığında babası ve kendisinin küçüklüğünü balona binmiş gökyüzünde sonsuzluğa uçarlarken hayal eder. Küçük bir kızken babasıyla balona binip gökyüzüne çıktıklarında hapishane duvarlarındaki tel örgülere takılarak uçamadıkları ve yakalandıkları günün acısını çıkarır gibi gökyüzünde mutlu bir şekilde süzülürler. 7. Koğuştaki Mucize filminde ise Memo ve Ova tekne ile denizde maviliklere doğru yol alırlar. Balon ve deniz, sonsuzluk ve özgürlüğü imgelemektedir. Her iki filmin de mutlu bittiğini söylemek mümkündür. Ye-sung davayı kazanmanın haklı gurur ve mutluluğunu yaşarken, Ova babasından hiç ayrılmayacak olmanın sevinci içerisinde.

SONUÇ

Sinema ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren diğer sanat dallarından etkilenmiştir. Edebiyattan tiyatroya kadar geniş bir yelpazede kendine yer edinmiştir. Nitekim ülkeler de birbirinden etkilenmiş, örneğin Hollywood'da çekilen bir film uyarlama yoluyla başka bir ülkede yeniden çekilmiştir. Hollywood'dan Bollywood'a, Avrupa'dan Türkiye'ye, Arjantin'den Mısır'a kadar aynı filmler yeniden üretim ile tekrar çekilmiştir. Yeniden çevrim, kültürlerarası bir etkileşimi ortaya koymaktadır. Filmlerin yeniden çekilerek farklı kalıpların dışına çıkılması, sinemasal metinlerin uyarlama yapılarak zenginleştirilmesi, farklı ülkelerin kültürel, ekonomik, siyasi, sosyal yönlerinin filmlere yansıtılması yeniden üretimin bir sonucudur.

Bir uyarlama şekli olan yeniden çevrim, biçimsel olarak bir yeniden yaratımdır ve biçim, her aktarma denemesinde değişikliğe uğramaktadır. Kimi zaman yeniden çevrim, ilk filmin önüne geçmekte, ikinci olma özelliğini yitirmekte, ekonomik alanda daha büyük bir başarı elde edebilmektedir. Yeniden çevrimler, aynı yönetmen tarafından iki kere çevrilen filmler, sessiz filmlerin sesli çevrimleri, aynı karakterlerin yeni maceralarına dayanan devam filmleri, daha önceki Hollywood filmlerinin yeniden çevrimleri ya da Hollywood dışındaki sinemalardan yaptığı yeniden çevrimleri gibi daha önce var olan bir senaryoya dayanan filmler olmaktadır. Farklı ülke sinemalarından yapılan yeniden çevrimler, farklı konulara adım atmak için denenmiş ve sınanmış ekonomik girişimler olmaktadır. Yeniden çevrim sayesinde yapımcılar gişede daha önce başarılı olmuş bir filmi üreterek ticari açıdan risk almamaktadır.

Son yıllarda artan film uyarlamaları, sinemada yeniden çevrim ve yerleştirme kavramlarını da gündeme getirmiştir. Yerleştirme, aslında Türk sinemasında 1960'lı yıllardan beri kullanılan bir kavramdır. Batı'da çekilen ve büyük beğeni toplayan filmlerin Türkçeleştirilerek yeniden çekimi yapılmış ve hatta bazı filmler birkaç yönetmen tarafından oyuncular değiştirilerek defalarca çekilmiştir. Türkiye'de çekilen filmlerin senaryosunda, uyarlama yapılan senaryodan çok daha farklı sinemasal metinler görülmektedir. Daha gelenekçi, manevi değerlerin, millî duyguların ön planda olduğu ve Türkçe betimlemelerin yer aldığı, duygusal anlamda seyirciyi çok daha fazla etkileyen filmlerin üretildiğini söylemek mümkündür.

Bu çalışma kapsamında, Kore sineması, uyarlama, yeniden üretim ve yerleşme kavram ve konularına yer verilerek Miracle in Cell No 7 ve 7. Koğuştaki Mucize filmlerinin yapısal eleştiri perspektifinden içerik analizi yapılmıştır. Analiz sonucunda iki film arasında konu ve olay örgüsü anlamında büyük değişiklikler olmasa bile konunun anlatı yapısında farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Güney Kore yapımı olan filmde Türkiye'ye uyarlanan filmin, yeniden çevrim noktasında değişikliğe uğradığı sonucuna varılmıştır. Yeniden üretimi yapılan senaryoya, yerleşme anlamında yeni karakterler, diyaloglar, masalsi anlatılar, metaforlar, dinî imgeler ve daha derin duygular eklendiği görülmüştür. Bu açıdan, yeniden çekim sürecinin gerçekleştirilmesi esnasında kaynak alınan eserin değiştiği ve yeni biçim içinde tekrar sunulduğu söylenebilir.

Yazarlık Katkısı

Bu çalışma tek yazarlı olarak yürütülmüştür.

Etik Kurul Onay Bilgileri

Bu çalışmanın verileri doküman incelemesi tekniği ile toplanmıştır. Bu sebeple etik kurul onayı gerektirmemektedir.

KAYNAKÇA

- Adaklı, G. (2001). Yayıncılık Alanında Mülkiyet ve Kontrol. (Editörler: G. Adaklı, B. Keşanlıoğlu ve S. Çelenk). *Medya Politikaları* İçinde. Ankara: İmge Kitabevi.
- Akbulut, H. (2008). *Kadına Melodram Yakışır / Türk Melodram Sineması'nda Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Akkaya, A. (2020, Eylül 30). *Geçmiş Hatalardan Beslenen Kore Sineması*. <https://sanatkaravani.com/https://sanatkaravani.com/gecmis-hatalardan-beslenen-kore-sineması/> adresinden 12.12.2021 tarihinde erişildi.
- Alam, M.; Acar, M. ve Yücel, F. (2005). *Güney Kore Sineması: Aynı Filmede Birçok Türü Bir Araya Getirebilen Bir Sinema*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi, Panel ve Sunum Yıllığı.
- Aras, Ö. (2008). Türk Basınında Mülkiyet ve Sahiplik Yapısı Bağlamında Özelleştirme Uygulamaları: Ciner Medya Grubu, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), (Danışman: Prof. Dr. Nazife Güngör), Ankara: Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atabek, G. S. ve Atabek, U. (2007). *Medya Metinlerini Çözümlemek*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Baştuğ, B. (2021, Eylül 29). <https://www.besiktas.com.tr/https://www.besiktas.com.tr/yazarlar/bugurcan-bastug/gecmisten-gunumuze-guney-kore-sinemasinin-yukselisi/233> adresinden 12.12.2021 tarihinde erişildi.
- Bazin, A. (2007). *Karışık Sinemanın Savunulması, Sinema Nedir?* (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm.
- Binark, M. (2018). Romantik Düşler Fabrikası Kore Dramalarından Kore Hükümetinin Kültür Politikasına. *Varlık Dergisi*, Ağustos, 85(1331), 75-80.
- Binark, M. (2019). Güney Kore Hükümetlerinin Kültür Politikaları ve Sinema. M. Binark içinde, *Kültürel Diplomasi ve Kore Dalgası "Hallyu"*. Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Bulut, S. (2009). Giriş. (Ed. S. Bulut). *Sermayenin Medyası Medyanın Sermayesi* İçinde (s.). Ankara: Ütopya.
- Büyükyıldırım, E. (2005). *Çağdaş Hollywood Sinemasında Avrupa Filmlerinin Yeniden Çevrimi*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), (Danışman: Yrd. Doç. Dr. Nejat Ulusay), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Cansız, A. B. (2011). Edebiyat Eserlerinden Romanın Sinema ve Televizyona Uyarlanması ve Değişen Anlatım Dili, (Basılmamış Uzmanlık Tezi), (Danışman: Zeynep Arzu Demirel), Ankara: T.C. Radyo ve Televizyon Üst Kurulu.
- Çaplı, B. (2002). *Medya ve Etik*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Dağdaş, E.; Nursen, A. ve Yılmaz, Ç. (2018). Sinemanın Ekonomi Politikası: 2016 Verileri Üzerine Bir Değerlendirme. *TRT Akademi*, 3(5), 186-218.
- Eberwein, R. (1998). Remakes and Cultural Studies. (Editörler: A. Horton ve S. Y. McDouga). *Play it again, Sam* İçinde (s. 0-0). ABD: University of California Press.
- Erus, Z. Ç. (2005). *Romandan Sinemaya Uyarlamalar: Teori ve Tarihine Kısa Bir Bakış, Amerikan ve Türk Sinemalarında Uyarlamalar*. İstanbul: Es Yayınları.
- Gökşar, Ö. A. (2010). Kore Sineması ve Hollywood ve Yeniden Çevrim'e Yöneliş: Siwora-The Lake House Filmlerinin Karşılaştırılması. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), (Danışman: Doç. Dr. Nigar Pösteki), Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Gündel, N. (2021). Zamanın ve Mekânın Dönüşümüyle Güney Kore Sinemasından Türk Sinemasına Yeniden Çevrim: Miracle in Cell No.7 (2013) ve 7. Koğuştaki Mucize (2019) Filmleri. *Selçuk İletişim Dergisi*, 14(4), 1696-1726.
- Gürata, A. (2000). Türkiye’de Mısır Sineması. *İletişim*, 0(7), 173- 194.
- Gürkan, H. (2012). Hollywood Sinema Endüstrisinin “Yeniden Çekim” Filmlerle İlgisi ve Japon Korku Filmi ‘Ringu’ nun Yeniden Çekim Versiyonu ‘Ring’de Kültürel Dönüşümü. *Erciyes İletişim Dergisi*, 2(3), 2-22.
- Jim, G. ve Louis, L. (2001). Writing, Understanding Movies, Ontairo, Pearson Education Canada. *Education Canada*, 0(0), 405-409.
- Kale, Ö. (2010). Edebiyat Sinema İlişkisi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 3(14), 266-275.
- Kırel, S. (2005). *Yeşilçam Öykü Sineması*. İstanbul: Babil Yayınları.
- Mazdon, L. (2000). *Encore Hollywood: Remaking French Cinema*. London G: BFI Publishing.
- Monaco, J. (2001). *Sinema ve Roman, Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev. E. Yılmaz). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Nikitin, P. (2006). *Ekonomi Politik*. Ankara: Eriş Yayınları.
- Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması*. İstanbul: Kitla Yayınları.
- Oylum, R. (2020, Eylül 29). www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar. [gazeteduvar.com.tr: https://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/12/28/oscar-koreye-ugrar-mi](http://www.gazeteduvar.com.tr/yazarlar/2019/12/28/oscar-koreye-ugrar-mi) adresinden 20.09.2021 tarihinde erişildi.
- Özön, N. (2010). *Türk Sineması Tarihi 1896-1960*. İstanbul: Doruk Yayıncılık.
- Öztekin, H. (2008). Haber Üretim Sürecinde Medyanın Ekonomi Politikği: Star Gazetesi Örneği. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0(32), 129-144.
- Rotha, P. (2000). *Sinemanın Öyküsü*. (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Ryan, M. ve Douglas, K. (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Ankara: Ayrıntı Yayınları.
- Scognamillo, G. (1973). Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar. *Yedinci Sanat İçinde* (s.61-73).
- Scognamillo, G. (1997). *Dünya Sinema Sanayii*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Sönmez, M. (2014). Düünden Bugüne Türkiye’de Medyanın Ekonomi Politikği. (Editörler: E. Arslan ve B. Çoban). *Medya ve İktidar İçinde* (s. 86-102). İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Standish, I. (1993). Korean Cinema and the New Realism: Text and Context. *EastWest Film Journal*, 2(7), 54-80.
- Tunç, E. (2020, Ekim 30). www.beyazperde.com. <https://www.beyazperde.com/dosyalar/sinema/dosya-3981/> adresinden 20.10.2021 tarihinde erişildi.
- Tutumlu, R. (2002). Anlatı Biçimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), (Danışman: Yrd. Doç. Dr. Süha Oğuzertem). Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü.
- Uğur, U. (2012). Sinemada Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık Uygulamaları. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), (Danışman: Doç. Dr. A. Muhammet Bayraktaroglu), Isparta: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Wasko, J. (1999). The Political Economy of Film. (Editörler: T. Miller ve R. Stam). *A companion to Film Theory İçinde* (s. 221-233).
- Yaylagül, L. (2009). Sinemanın Ekonomi Politikği. (Ed. S. Bulut). *Sermayenin Medyası Medyanın Sermayesi: Ekonomi Politik Yaklaşımlar İçinde* (s. 149-185). Ankara: Ütopya.
- Yılmazok, L. (2007). Türk Sinemasının Ulusal Karakterini Etkileyen Öğeler ve Seyirci-Sinema İlişkisi, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), (Danışman: Prof. Dr. Sami Şekeroğlu), İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yi, S. D. ve Kim, H. S. (2005). A Movement Toward Eastern Ethnocentric Art Education: The Value of Korean Art and Cultural Heritage. *Art Education*, 2(58), 18-24.
- Yong Jin, D. (2010). Critical Interpretation of Hybridisation in Korean Cinema: Does the Local Film Industry Create “The Third Space”? *Javnost-The Public*, 1(17), 55-71.