Cinayet'i Eve Getirmek: Yabancı TV Dizileri, Uyarlama Çalışmaları ve Kültür[*]

Sevilay Çelenk[**]

Öz

Yerli televizyon draması Türkiye televizyonlarının en dikkat çekici üretimleri arasındadır. Türkiye'de, televizyon drama üretiminin kırk yılı aşkın tarihinde, tarihsel ya da edebi kaynaklardan ve yabancı televizyon dizilerinden yapılan uyarlamalar ve yeniden yapımlar yerli programcılığın toplam üretiminin kayda değer bir kısmını oluşturur. Yabancı televizyon dizilerinden yapılan uyarlamalar ya da yeniden yapımlar orijinal programdan çeşitli bakımlardan farklılık gösterir. Bu farklılıklar önemli ölçüde kültürel boyuttan kaynaklanır. Uyarlamaların ya da yeniden yapımların karşılaştırmalı analizi genellikle kültürün kendi sınırlarını, özgüllüklerini, kutsallaştırdığı değerlerini ve tabularını görebilmek bakımından oldukça ilginç ve ufuk açıcıdır. Yabancı bir televizyon programının yerli versiyonunu yeniden üreten yapımcıların, örneğin "Türk aile yapısına uygunluk" gibi ya da "paylaşılan değerler" gibi tartışmalı kültürel ve ahlaki referansları dikkate almaları beklenir. Bu makale, Türkiye televizyonlarının uyarlama ve yeniden yapım tecrübesini tarihsel bir perspektifle kısaca ele alıyor ve Danimarka televizyon dizisi *Forbrydelsen*'in (*The Killing/Cinayet*) Türkiye uyarlamasını analiz ediyor. Sözü geçen Danimarka dizisi, "polis işlemleri" adı verilen bir alt türün örneği olup, 2011 yılında Amerikan kablo şebekesi AMC için de *The Killing* adıyla yeniden üretilen bir dizidir. Bu çalışma aynı televizyon hikâyesinin sözü edilen Danimarka, ABD ve Türkiye örneklerinin ilk sezonlarından beşer bölümü karşılaştırmalı olarak inceliyor. Analiz uyarlama süreçlerinin *Cinayet*'i eve getirirken, anlatısal, türsel ve kültürel kodları kullanarak, suç ve adalet algısının ve kültürün inşasına nasıl katıldığını açıklamaya çalışıyor.

Anahtar Sözcükler: Uyarlama, yeniden yapım, uyarlama çalışmaları, kültür, polisiye, Türk televizyon dizileri.

---

[*] Geliş tarihi: 18/05/2018 • Kabul tarihi: 08/06/2018

[**] Ankara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümündeki görevinden, 6 Ocak 2017 tarihinde yayımlanan 679 Sayılı KHK ile ihraç edilen "barış akademisyeni." sevcelenk@yahoo.com

Bringing the Murder Back Home: Foreign TV Series, Adaptation Studies and Culture[*]

Sevilay Çelenk[**]

Abstract
Domestic television series constitute one of the most remarkable products of Turkish television programming industry. Over the forty years of television drama production in Turkey, adaptations from historical or literary sources, and from foreign television series become a significant part of total production output of domestic programming. Adapted versions of television dramas from foreign television series differ in certain aspects from the original show. The differences mainly arise from cultural factors. The findings of comparative analysis of television series adapted from a foreign original are often quite interesting and seminal in seeing the ways how culture defines its own boundaries, peculiarities, sacred values, and taboos. Television producers who make the domestic version of a foreign television series, are expected to take into account the controversial cultural and moral references such as compatibility with the "national family structure," the shared values and so on. The paper briefly details the experience of Turkish television with adaptations within a historical perspective, and it analyses the Turkish adaptation of Danish television series *Forbrydelsen*. The mentioned Danish series which is a sample of police procedural genre was also remade for American cable network AMC in 2011. The paper aims to comparatively examine five episodes from each first seasons of these three television series that based on the same story. The analysis explains how the adaptation processes participate in construction of culture, and in the perception of crime and justice by effectively using the narrative, generic and cultural differences.

Keywords: Adaptations, remakes, adaptation studies, culture, detective story, Turkish television series.

---

[*] Received: 18/05/2018 • Accepted: 08/06/.2018
[**] "Peace academic" dismissed from her post at Ankara University Department of Radio, Television and Cinema with the statuary decree no. 679 which is published on January 6th, 2017

Cinayet'i Eve Getirmek: Yabancı TV Dizileri, Uyarlama Çalışmaları ve Kültür

Alfred Hitchcock televizyona dair ünlü sözünde, "televizyon cinayeti eve, ait olduğu yere geri getirdi" der.[1] Bu cümlenin altında yatan düşünce oldukça etkileyicidir. Zira bu düşünce televizyonun ayırt edici özelliğini Hitchcock'un incelik ve gizlerini çok iyi bildiği bir şeye, "cinayet"e bağlar. Cinayeti evle ilişkilendirmek, eve ait bir şey olarak değerlendirmek bize Hitchcock'un yazar ve yönetmen olarak kariyeri hakkında da bir şeyler söyler. Hitchcock'un kariyeri ev, villa ve malikâne gibi her tür özel mülkün mahremiyetinde işlenen cinayetleri araştırmaya adanmış bir kariyerdir. Hitchcock'un filmlerinde araştırdığı cinayetlerin birçoğu bu mekânlarda işlenmiştir ya da bu özel mülklerle ilişkili bir boyuta sahiptir. Bir yandan da Hitchcock anlatılarında özel ikametgâh, aile üyelerini ya da tek tek kişileri içine alarak dış dünyadan tecrit eden kapalı mekânlar değildir. David Coon'un (2012) *Arka Pencere* ve *Sapık* filmlerini, gerilim inşası, uzamlar ve sınırlar bağlamında incelediği makaleden de anlaşıldığı üzere, Hitchcock filmlerinde özel ve kamusal arasındaki sınırlar sıklıkla kasıtlı bir biçimde bulanıklaştırılmıştır.

Kısaca söylenirse bu ünlü söz, Hitchcock özellikle ima etmiş olsun ya da olmasın, cinayetin kültürel doğasına da işaret eder, çünkü ev ya da özel mülk, kültürün ikamet ettiği asli mekânlardan biridir. Kültür kişileri ilk olarak "ev"de kollarına alır ve yetiştirmeye başlar, kuşkusuz içinde yaşayanlarla birlikte evin kendisi de aynı zamanda kültürün yeniden inşasına katılır.

Kültür kavramını bu yazıda Stuart Hall (1997: 2) tarafından tanımlandığı biçimiyle, "toplumsal olarak paylaşılan anlamlar" olarak anlıyor ve öyle kullanıyorum. Bu tür bir kavrayış bakımından kültür bir toplumda anlamların üretildiği ve iletildiği bütün pratikleri, dilleri, yolları, hayat tarzlarını ve süreçleri ifade eder. Hall aynı zamanda kültürün tanımında "paylaşılan anlam"a yapılan vurgunun, üzerinde anlaşılmış tek bir kültür olarak da

[1] Birçok yerde dile getirilen bu söz bazen Hitchcock'un genel olarak televizyonu tarif etmek üzere kullandığı bir söz biçiminde aktarılır ki, bu durumda şöyle ifade edilir: "Television has brought back murder into the home–where it belongs." Bazen de televizyon için yaptığı mini dizinin/şovun yayını öncesinde basına verdiği demeçte özel olarak bu dizi için söylediği ifade edilir. Bu durumda ise aktarılan ifade şöyledir: "It (tv show) would bring murder into the American home, where it has always belonged."

kavranmaması gerektiğini belirtir. Bu noktada her toplumda herhangi bir konuya ilişkin pek çok farklı çatışan ya da paylaşılan anlamın bulunduğunu ve bunları yorumlamanın ya da temsil etmenin de birçok yolu olduğunu anlatır.

Marianne Baudin de, Sigmund Freud'un uygarlık kuramı ile tartışma içinden kültür üzerine psikanalitik bir perspektifle düşündüğü makalesinde, "kültürü insana kucak açan yer" olarak tanımlar. Baudin (2006: 83-84) "Burada asıl sorun (kusurlu, hatta nefret edilen ama vazgeçilmez olan) bir benzerler grubuna ait olunduğunun görülmesi ve bu şekilde insanın kendisinin bir kalıt kaynağına dönüşmesidir" der. Yazara göre, insan sonluluk ve bunun karşısındaki çaresizlikle başa çıkabilmek için yaratıcılık ipini kendi eline alır ve kendini bir köken yerine koyar. Baudin, kültürün kucak açan yer olması eğretilemesini sürdürerek, karşı kültür olmadan canlı kültürün de olmayacağını belirtir. Hall'ün toplumsal anlamlandırma bakımından kaçınılmaz olduğunu söylediği çatışma ve mücadele Baudin tarafından da vurgulanır. O da kültürü aynı zamanda bir çatışma, özellikle ruhsal çatışmalar alanı olarak tanımlar.

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren dünya ölçeğinde yaygınlaşmaya başlayan televizyon, bir yandan paylaşılan anlamları görünür kılarken, bir yandan da toplumsal anlam mücadelesini ve ruhsal çatışmaları açığa vuran bir kültürel temsil ortamıdır. Televizyon aynı zamanda ev ve toplumsal hayat ya da "içeri" ve "dışarı" arasındaki karşılıklı kurucu ilişkiyi dolayımlayan ve aralarındaki zaten bulanık olan sınırı iyiden iyiye aşındıran en önemli kitle iletişim araçlarından biri olmuştur. Bu ilişki televizyon içerik ve formatlarının küresel ticarete konu olmasıyla birlikte, uluslararası düzlemde de etkileşimler yaratan bir nitelik kazanır.

Hitchcock'un sözlerinin esin verici bir diğer boyutu cinayetin seyirlik bir olgu olarak "cazibesiyle" ilişkilidir. Başka evlerde, diğer bir deyişle başkasının "mahremiyet alanında" işlenen cinayetler, televizyon aracılığıyla kendi mahrem alanımıza, eve taşınır. Gazetelerden romana birçok anlatı mecrasında okunmaya ya da sinema salonlarında izlenmeye doyulamayan polisiye veya suç öykülerinin neredeyse vazgeçilmez öğesi olan "cinayet," televizyon sayesinde ait olduğu yere, evin tekinsizliğine geri döner.

Suç ve cinayet, ev ve aile, kültür ve toplum ilişkisini yeniden düşünmeye çalışan bu makale bakımından Hitchcock'un sözlerinin esin verici boyutu önemlidir. Ayrıca bu sözün başlığa taşınması, ünlü yazar ve yönetmenin televizyonun ilk yıllarına damgasını vuran *Alfred Hitchcock Sunar* (*Alfred Hitchcock Presents)* adlı televizyon antoloji dizisinin,[2] televizyon gerilim ve cinayet dizilerine öncülük etmiş olmasıyla da ilişkilidir. Bu nedenle

[2] Her bölümde başka bir öykünün farklı karakterlerle işlendiği ve konunun bir sona bağlandığı mini dizi türündeki anlatı yapısı.

yazının girişi, televizyonda suç, cinayet ve polisiye öyküleri tarihinin neredeyse televizyonun tarihi kadar eski olduğunu hatırlatmak yanında, Hitchcock'a olan vefa borcunu da dile getirmeye çabalayan bir giriş olarak değerlendirilirse amacına ulaşmış olacaktır.

Bu yazıda, 2007 yılında Danimarka televizyonunda yayımlandığı tarihten sonra dünya çapında büyük üne kavuşan bir dedektif dizisini kültürel bir sorunsal etrafında incelemeyi amaçlıyorum. *Forbrydelsen* (*Cinayet*) isimli bu dizi üç sezon sürmüş olan bir televizyon dizisidir. Dizide ayrıksı karakteriyle dikkat çeken Sarah Lund isimli kadın dedektifin görev aldığı cinayet olaylarındaki araştırma süreçlerinin hikâyesi anlatılmaktadır. *Forbrydelsen* polisiye türünün polis işlemleri (*police procedural*) olarak adlandırılan alt türüne olduğu kadar, cinayet sinemasının anlatısal kodlarına da dayanan bir televizyon dizisidir. Bununla birlikte, dizinin klasik tür kalıplarını aşan melez bir yapısı vardır. Hikâye, *police procedural*, gerilim (*thriller*), aile dramı ve politik aksiyon türlerinin sürükleyici ve dengeli bir bileşimi içinde anlatılır. *Forbrydelsen*, internet üzerinden bir üne kavuştuğunda uluslararası televizyon endüstrisi bu zengin malzemeyi dikkatten kaçırmamıştır. Dizinin Amerikan, İngiliz versiyonlarından sonra Türkiye'de de yeniden yapım hakları satın alınmış ve dizi *Cinayet* adıyla yeniden yapılmıştır (*remake*).

Cinayet bir yeniden yapım olarak oldukça ilginç bir örnektir. Türkiye bakımından uzak ve oldukça yabancı bir coğrafyaya ait bu dramanın yeniden yapımında kültür, bilhassa mahremiyetin, evin, ailenin ve yaşam tarzlarının içinden şekillendiği kültür, iş başındadır. Diyalogların sahne bazındaki belirleyici eksenlerinin ve temel hikâye çizgilerinin geniş ölçüde korunduğu bu hikâyenin Türkçe versiyonunda yine de oldukça yerel bir atmosfer yaratılabilmiştir.

Bu dizi ve *remake*'leri üzerine düşünmeye başladığımda, dizinin sadece orijinal versiyonu değil, Amerikan ve İngiliz versiyonları da dikkatimi çekmişti. Bunlardan da birini seçerek üçlü bir karşılaştırma yapmanın, yerel örneği anlayabilmek bakımından daha da verimli bir analiz imkânı sunacağı açıktı. Bu düşünceyle, çalışma kapsamında, orijinal versiyon yanında Amerikan örneği *The Killing*'i de izleyerek, biri orijinal olan bu üç farklı örneği, televizyonun kültürel olanı inşası ve anlamlandırma sorunsalı etrafında analiz etmeye çalıştım.

Kültürel atmosfer ve yerellik inşasını daha iyi anlayabilmek için esas olarak yerli versiyon üzerinde durmuş olsam da dizinin Türkçe versiyonunun farkını anlayabilmek için gerek orijinal eserle gerek Amerikan versiyonuyla karşılaştırma yapmanın makaleye daha zengin bir bakış açısı kazandıracağını düşündüm.

Çalışmada her üç örnekte de sadece birinci sezonun ilk beş bölümünü inceledim. Çünkü dizinin

Türkçe versiyonu olan *Cinayet* beşinci bölümde sona ermiş bir dizidir. Birinci sezonu bile tamamlayamayan bu örneği yine de incelemeye değer bulmamın nedeni aslında bu beş bölümde uyarlamanın kültürel damgasının yeterince görünür olmasıdır. Hatta bu, bazen tek bir kritik sahnede bile görsel ve dilsel (sözel) olarak dışa vurulan bir damgadır. Yine de elbette kültürel farkı ve toplumsal anlamlandırmayı en iyi biçimde görünür hale getiren şey, tek tek sahnelerden çok inşa edilen filmsel atmosferin bütünüdür.

Dizinin Türkiye'de beşinci bölümde ekranlara veda etmesinin nedeni, yerli televizyon dramasının o dönem izleme ölçümleri etrafında sürüklendiği bir krizle ilişkilidir. Dizinin, Ocak 2014'te Kanal D'de yayınlandığı dönemde, Türkiye'de drama üretiminde "nitelikli" örnekler bakımından dikkat çekici bir gelişme söz konusuydu. Türk dizileri bir *soft power* (yumuşak güç) olarak konumlanacak ölçüde Ortadoğu'dan Latin Amerika'ya önemli bir ihracat kalemini oluşturmaya başlamıştı. Fakat bu dönemde aynı zamanda ülke içinde televizyon izleyici ölçümlerinin AGB Nielsen'dan alınması ve izleyici ölçüm panelinin dönüşümüne bağlı olarak bazı olumsuzluklar da yaşanmaktaydı. Televizyon izleme davranışı ölçülen gruplarda eğitimli ve gelir düzeyi yüksek A-B grubu yanında daha düşük gelir ve eğitim düzeyindeki izleyicileri içeren C-D grubundan deneklerin de panele alınmasıyla, "eğitim" önemli bir değişken olmaktan çıkmıştı. Bu gelişmeyle birlikte, klişe öyküler ve abartılı entrikalar içeren birçok dizi ayakta kalırken, genel izleyici kategorisinin az ilgi göstermesi nedeniyle kimi nitelikli ve büyük prodüksiyonun ekranda tutunamaması olgusuyla karşılaşılmıştı. Başarılı oyunculuklar ve güçlü bir polisiye atmosfere rağmen *Cinayet* de bu eğilim sonucunda beşinci bölümde ekranlara veda etti.

Çalışmada, *Cinayet* dizisi orijinal örnekle ve Amerikan versiyonuyla karşılaştırma temelinde incelenirken, uyarlama bir metnin bir yandan orijinale sadakati (*fidelity*) sürdürürken bir yandan da kültürel anlamda yerelliği yeniden nasıl ürettiği de değerlendiriliyor. Bu anlamda da "cinayeti eve getirmek" bir çift anlamlılık kazanıyor. Zira orijinal dizi bir yandan büyük bir aile dramını, acısı evde ve aile tarafından yaşanan korkunç bir cinayeti anlatıyor. Öte yandan da Danimarka televizyonunun kültürel dünyasında başlayan bir dizinin ve burada temsil edilen bir cinayetin Türkiye ekranlarına getirilmesi söz konusudur. Bu minvalde de ev, bir ulusun evidir. Cinayetin bu yeni evde öyküleştirilmesi bu evin sosyolojik ve kültürel dokusuyla uyumlulaştırılması anlamına gelir.

Uyarlama Çalışmaları ve Televizyon

Orijinal bir eserin başka dillerde ya da başka mecralarda yeniden üretimi konusu uyarlama çalışmaları (*adaptation studies*) alanının ince-

leme konusudur. Uyarlama çalışmaları *remake, adaptation, reversioning* gibi ayrımlar çerçevesinde bu üretimleri farklı saiklerle inceleyen bir çalışma alanıdır. Uyarlama alanında en yaygın bilinen örnek roman, tiyatro oyunu, hikâye gibi yazılı eserlerin sinema filmlerine uyarlanmasıdır (*adaptation*). Ancak uyarlamanın uzun tarihi içinde sinema filmlerinden televizyona, televizyondan sinema filmlerine hatta ilk kez sinema ve televizyonda yapılan eserlerin romana dönüşü de söz konusudur. Sinema ve televizyon alanında bugün artık çok yaygın bir diğer olgu da "*remake*"lerdir. *Remake*'in yaygın bir biçimi, bir ülkede üretilen orijinal bir sinema ya da televizyon eserinin başka ülkelerin sinema endüstrisi tarafından kendi dilinde yeniden üretimidir. Örneğin bu kapsamda, Uzakdoğu ya da Güneydoğu Asya ülkelerinde üretilen ve başarılı bir senaryoya sahip filmleri İngilizce konuşan ülkelere ve diğer Batılı ülkelerin seyircilerine ulaştırma amacı çerçevesinde Hollywood'da yapılan *remake*'ler vardır. Ancak *remake* aynı ülkede eski eserlerin yeniden çevrimini de kapsar. Türkiye'de sinema filmleri ve televizyon dizilerinin eski örneklerinin yeniden çevrimleri yakından bildiğimiz bir olgudur.[3]

Adaptasyon çalışmaları içinde zaman zaman *reversioning* olarak adlandırılan durum da yabancı film ve televizyon dizilerinin seslendirilmesi ya da altyazılı olarak yayımlanmasıdır. *Reversioning*'i bu anlamda *remake*'den oldukça farklı bir çeviri işi olarak değerlendirebiliriz. Çünkü burada oyuncular, yerel mekânlar veya coğrafya kullanımı bağlamında bir yeniden yorum söz konusu değildir. Yeniden yorum boyutu dikkate değer biçimde çevirinin inceliklerine kalmaktadır. İzleyici seslendirme veya altyazıyla izlediği bu dizi ya da filmleri yabancı bir coğrafyayı anlatan öyküler olarak izlemektedir. Hongmei Sun'ın (2011: 161) belirttiği gibi bu tür bir çeviride yapılan şey, kültürel farklılıktan kaynaklanan ihtiyaçlara cevap üretmesi amacıyla, metnin dilsel boyutunda "kültür-yüklü ifade ve deyişler"in yerele tercümesinden ibarettir.

Bu noktada söylenmesi gereken, yabancı bir orijinal söz konusu olduğunda yeniden üretimin her biçiminin bir çeviri işi olduğudur. Ancak bu çeviri işinin hiç bir zaman basit bir çeviri işine eşitlenemeyeceği ve her zaman bir kültürel uyarlama anlamına geleceği de açık-

[3] Bu tür yeniden yapımlar (*remake*) bakımından iyi bir örnek *Fatmagül'ün Suçu Ne*? isimli Vedat Türkali'nin yazdığı orijinal film senaryosunun aynı isimle üç sezon devam eden bir dizi olarak televizyon için yeniden üretimidir. Dizi 2010-2012 yılları arasında Kanal D'de yayınlandı. Diğer bir örnek de Türkiye'de televizyonun ilk yıllarında beş bölüm olarak yayımlanmış ilk yerli dizilerden biri olan ve Halit Ziya Uşaklıgil'in *Aşk-ı Memnu* adlı eserinden uyarlanan dizinin, ikinci kez uyarlanmasıdır. Bu dizi yıllar sonra 2008-2010 tarihleri arasında üç sezon süren bir *remake* olarak Kanal D televizyonunda yayınlanmıştır. Reşat Nuri Güntekin'in romanından uyarlanan ve ilk kez 1987 yılında TRT'de yayınlanan *Yaprak Dökümü* adlı mini dizinin de görece yakın bir dönemde *remake*'i yapıldı. Dizinin yeniden yapımı 2006-2010 yılları arasında Kanal D'de yayınlandı.

tır. Örneğin çevirmen ve uyarlayanın yaptığı işler arasındaki farkı Lauro Maia Amorim (2003: 198) şöyle ayırt eder: "uyarlayanlar çevirmenlerden çok farklı bir rol oynarlar: Uyarlayanların sadece eserleri belirli bir izleyici için yenileyerek üretmeye yönelik bir profesyonel beceriye sahip olmaları değil fakat aynı zamanda yer yer yazarın söylemsel rolünü de almaları beklenir." Bundan da öte Constantine Verevis (2006: vii*) remaking*'i hem esnek hem de karmaşık bir durum olarak tanımlar. Yazar bu işi yapan kişiye, endüstrinin, eleştirmenlerin ve izleyicilerin hem çeşitli imkânlar tanıdığını hem de onları sınırlandırdığını söyler. Bu imkânlar ve sınırlılıklar endüstrinin, eleştirmenlerin ve izleyicilerin birbirleriyle ilişkili rollerinden ve pratiklerinden kaynaklanır. Özetleyecek olursak, seslendirme ve altyazıyı bir tarafa bıraktığımızda, hem esnek uyarlamalar hem de *yeniden yapımlar (remake)* çeviri sayesinde mümkün olmalarına rağmen, çeviri işinin sınırlarının dikkate değer ölçüde ötesine geçerler. Bu bakış açısıyla, bu yazıda teknik olarak *Forbrydelsen*'in "yeniden yapım"ı olan yerli dizi *Cinayet* ile dizinin Amerikan versiyonu *The Killing* için yeniden üretimin bu karmaşık boyutlarını en iyi biçimde ifade edecek olan sözcük olarak "uyarlama" kullanılıyor.

Uyarlama çalışmaları alanında, yabancı bir orijinalden uyarlanan eserler sıklıkla ve öncelikle kültür sorunsalı etrafında değerlendirilmektedir. Bu odaklanma büyük ölçüde, kültür endüstrileri teorileri, kültür emperyalizmi veya bağımlılık teorileri tarafından şekillendirilmiştir. Bu durum televizyon içeriklerinin hatta genel olarak medya içeriklerinin uluslararası alandaki akışını başta ABD olmak üzere gelişmiş Batı ülkelerinden daha az gelişmiş olan ülkelere doğru tek yönlü bir akış olarak gören yaklaşımların medya çalışmaları alanında 1970'lere kadar hakim olmasıyla ilişkilidir.[4] Bu çalışmalarda, Joseph Straubhaar'ın (1991: 40) belirttiği gibi, küresel medya pazarına hakim olan tek yönlü akışın sadece haber içeriklerini değil aynı zamanda televizyon eğlence programları, filmler, müzik ve reklamlar gibi popüler kültür ürünlerini de kapsadığı öne sürülmektedir.

1960'lar ve 1970'lerin ikinci yarısında, kültür emperyalizmi tezi etrafındaki tartışmalar alanda hâkimiyetini sürdürürken, İngiliz Kültürel Çalışmalarının tartışma gündemine önemli bir meydan okumayla çıkmış olduğu da bilinmektedir. Hall'ün, Raymond Williams'ın kültür tanımı üzerine girdiği tartışmada tanımladığı gibi, Kültürel Çalışmalar yaklaşımı için;

> … kültür teorisi bütün bir yaşam biçiminin unsurları arasındaki ilişkilerin incelenmesi olarak tanımlanır. "Kültür" ne bir pratik ne de basitçe antropolojinin belirli biçimlerinde yükselme eğiliminde olduğu gibi toplumların "adetler ve gele-

[4] Bu konuda bkz. Boyd-Barrett, 1977; Mattelart, 1979; Schiller, 1976 ve 1989.

> nekleri"nin tanımlayıcı bir toplamıdır. Kültür *bütün* sosyal pratikler aracılığıyla örülmektedir ve bu deneyimlerin birbirleriyle olan ilişkilerinin toplamıdır (Hall, 1980: 61).

Kültürün çok daha geniş bir tanımını benimsediğinden, Kültürel Çalışmalar, kültürün bağlamdan kopuk herhangi bir incelemesini reddeder. Medya tüketiminde bağımlı bir konumda oldukları düşünülen izleyici kesimleriyle ilgili genel kabullerin sorunlu olduğundan hareketle, direniş pratiklerine önem atfeder. İzleyicinin medya ürünlerini seçme ve okuma gücünü ve yeteneğini tanımak, kültürel karşılaşmanın farklı biçimlerinin olabileceğinin kabulünü de beraberinde getirir. Bu aynı zamanda "karşıakış" (*contra-flow*) olasılığının da farkına varmak anlamına gelmektedir. Nitekim Oliver Boyd-Barrett de, Straubhaar'ın *World Television* (2007) adlı çalışmasına referansla, "toplumlar arasındaki yapısal etkileşimin kolonyalizm, emperyalizm ve bağımlılığı da kapsamak üzere çeşitli olası biçimlerinin bulunabileceğini" açıklar ve "asimetrik karşılıklı bağımlılık ilişkilerinin giderek önem kazandığını" öne sürer (2009: 406).

Uyarlama alanında yeni yönelimleri değerlendiren çalışmalarda, orijinale sadakat meselesinden eleştirel bir uzaklaşmanın görüldüğü ifade edilmektedir. Bu çalışmalarda orijinal bir eserden yapılan uyarlamadaki yeniden yorum çabasının dikkate alınması ve bunun yeni bir eser ortaya çıkardığının dikkatten kaçmaması gerektiğine vurgu söz konusudur. Örneğin Kamilla Elliot, uyarlama çalışmaları literatürünü tartışırken, uyarlama çabasının kendisine, uyarlama işini teorize etmekten daha az önem verildiğinden söz eder. Yazar yorumlamanın değerinin teorileştirmeye kıyasla göz ardı edildiğinden yakınan görüşleri de dile getirir. Elliot ayrıca, Geraghty ve Chair gibi bu konuya kafa yoran isimlerin, uyarlamalarda orijinal kaynağa sadakati dikkate almayı reddettiklerini ve bunları yeni birer eser olarak gördüklerini hatırlatır. Kültürel çalışmalar yaklaşımına bağlı akademisyenlerin de orijinale bağlılık olarak *fidelity*'i estetik, sosyal ve araçsal (medya) hiyerarşiler yaratması nedeniyle reddettiğini ifade eder (2013: 22-23).

Eleştirilere rağmen, özellikle *remake*'lere odaklanan kimi çalışmalarda bu yeniden üretimi çeviri çalışmaları literatürü içinden geliştirilen *fidelity*, *fertility* ve *localisation* kapsamında tartışan çalışmalar da sürdürülmektedir (Mandiberg, 2008). Üstelik *remake*'lerin ya da uyarlamaların kültürel mahiyetini kavramak bakımından bu üç kriter etrafında düşünmenin oldukça zihin açıcı olduğunu da kabul etmek gerekir. Stephen Mandiberg'in tanımladığı biçimiyle, orijinale sadakati ifade eden *fidelity* ile *fidelity*'nin imkânsız olduğunu ya da ötesine geçildiğini ima eden *fertiliy* (üretkenlik) ve çeviride orijinal ya da hedef kültürle uygunluğu ifade eden *locality* (yerellik) kavramları, çeviri çalışmalarının uyarlama çalışmalarına sunduğu uygun kav-

ramsal araçlar olmuştur (2008: 5). Bu üçlü kavram seti aynı zamanda kaba bir *fidelity* kriterine eleştirel bir mesafe koyulduğunu da gösterir. Mandiberg sözü edilen çalışmasında Cicero, Steiner, Benjamin ve Derrida'ya referansla, *fidelity*'nin, dolayısıyla mükemmel çevirinin imkânsızlığı kadar yerelleştirme (*localization)* meselesinin de en eski çalışmalardan yakın dönemli çalışmalara kadar çeviri çalışmaları alanında tartışılmakta olduğunu gösterir (2008).

Özetlenecek olursa, televizyon uyarlamalarına ya da *remake*'lere odaklanan yakın tarihli çalışmalar, uyarlamaların artışını kültürel emperyalizmin bir göstergesi olarak değerlendirmekten oldukça uzaktır. Bu çalışmalarda, her medyanın doğasında bulunan dilsel ve kültürel dinamiklere dikkat çekerek (Altarac: 2007: 244), uyarlamaların kendi kültürel dokusunu ve yerelliğini üretmekten kaçamayacağını saptayan önemli bir vurgu değişikliği söz konusudur.

Mireia Aragay (2005: 11-12) uyarlamaların tarihinin sinemanın tarihi kadar eski olmakla birlikte yirminci yüzyılın ortalarına kadar uyarlamalar üzerine teorik ve eleştirel tartışmanın gelişmediğini öne sürer. Yazarın çalışmasında üniversitelerin film bölümleri gibi, film ve edebiyat çalışmaları alanının da, Birleşik Krallık ve ABD'de, 1960 ve 1970'lerde İngiliz Edebiyatı bölümleri içinden geliştiği belirtilir. Bu nedenle bu alanlar egemen yeni eleştiri ile liberal hümanizmin temel varsayımlarını miras almıştır. Yazar bu yaklaşımların edebiyat eserlerini bütünlüklü, kendi kendine yeten, bütün anlamı sayfalardaki sözcüklerde hazır olarak bulunan ve (tamamıyla pasif bir) okuyucu tarafından kavranacak değişmez bir öz taşıyan eserler olarak görmeye dayandığını hatırlatır. Bu yaklaşımlar yazara göre aynı zamanda, metinlerin kaynağı ve merkezi olan tümüyle bağımsız bir tanrı-yazar olduğu varsayımına da sahiptir. Edebi eserin anlamı böylelikle, ancak dikkatli ya da daha doğru bir ifadeyle "saygılı" bir yakın okumayla ortaya çıkarılacaktır.

Aragay sözcükleri tanrı-yazardan kaynaklı kutsal-tanıklar gibi gören bu yaklaşımın çeviri karşıtı bir duruşu ima ettiğini ve 1970'lere kadar Walter Benjamin'in çalışmasındaki sanat eserinin halesi (aura), biricikliği, geleneğe tanıklıktan gelen değeri gibi görüşlerini (illaki Benjamin'in 1968'de İngilizceye çevrilen bu eserine dayanmamakla birlikte) yankıladığını da belirtmeden edemez. Burada edebiyatın filme tercümesine ve performansa bir direnç söz konusudur. Bununla birlikte Aragay çalışmasında edebiyat uyarlamalarının düşük bir sanat formu olan sinemaya saygınlık getirebileceğine ilişkin görüşleri de aktarır. Bu görüşler, edebiyat uyarlamalarının işçi sınıfıyla sınırlı sinema izleyici kitlesini, orta sınıfları da kapsayacak biçimde genişletilebileceğini öne sürer. Zira uyarlamalar, gerçekçi anlatılara ve klasik dramaya ilişkin orta sınıf beğenilerine hitap edecektir. Yazar tüm bunların yine de edebiyat ve sinema arasında

birini orijinal olması bakımından değerli diğerini de kopya olarak görmeyi getirdiğini de aktarır. Yazarın burada altını çizdiği şey uyarlama çalışmalarında bu nedenle *fidelity*'nin uzunca bir zaman merkezi kategori olmasıdır. *Fidelity* söylemi böylelikle uyarlama çalışmalarında katı ve değişmez bir tutamak oluşturur (2005: 11-12).

Aragay, çeviri çalışmalarının uyarlama alanında etkisini tartıştığı yazısında bu alandaki yeni yaklaşımlara bağlı olarak edebiyattan filme yapılan uyarlamalarda metinlerarasılık, diyalojizm ve uyarlamanın çift yönlü etkisinin tanınmasına değinir. Bu bağlamda filme uyarlanan eserin kendisi de bu filmin ışığında dönüşüme uğrayacaktır. Uyarlama doğrusal değil döngüseldir, bellek çift yönlü çalışmaktadır ve geri dönecek bir orijin artık yoktur. Yazar, tüm bu nedenlerle uyarlamanın bir yeniden üretim (*reproduction*) değil, yeniden yaratım (*recreation*), yeniden yazma (*rewriting*) olduğunu belirterek tartışmayı tamamlar (2005: 30).

Tek başına *fidelity*'nin uyarlamaların değerini belirlemek bakımından sorunlu olduğu açıktır. Orijinale sadakat, orijinalin kendisinin sorunsallaştığı bir eleştirellik bakımından artık önemini yitirmiş görünmektedir. Bu çerçevede Iain R. Smith uyarlama çalışmalarında, kaynak ve uyarlama arasında örtük (*implicitly*) bir hiyerarşi kuran ve değişmez bir asıl metni varsayan, metinselliğin durağanlığı nosyonuna meydan okumayla birlikte, metinlerarası ödünç almalar (*intertextual borrowings*) ve melezliğin sonsuz döngüsüne doğru bir ilgi kayması olduğundan söz eder (2009: 1). Yazar bu çerçevede Robert Stam'in, uyarlama çalışmalarına yeni bir enerji kazandırmanın da ötesine geçtiğini düşündüğü denemesinden şu görüşleri hatırlatır: "Film uyarlamaları … metinlerarası göndermeler ve dönüşümlerin, sonsuz bir geri dönüşüm, başkalaşım ve değişim süreci içinde, açık bir köken olmaksızın, başka metinler üreten metinlerin hâlihazırdaki anaforuna yakalanmıştır" (Stam, 2000: 66, akt. Smith, 2009). Nitekim Smith'e göre kökenin ya da orijinalin belirsizleştiği bu durum uyarlama çalışmalarının ürkütücü aşil topuğu olagelen *fidelity* söyleminden kopuş anlamına gelmektedir. Romandan filme yapılan uyarlamalar konusunda görüşlerini açıklarken Smith, bu tür *fidelity* eksenli çalışmaların orijinallik ve edebi değer konusunda problemli bir kavrayışa dayandığını belirtir.

Cinayet dizisinin farklı versiyonları etrafındaki bir inceleme, uyarlamanın kültürel bağlamını değerlendirirken aslında *fidelity, fertility ve locality* kriterleri eksenindeki bir tartışmayı da kaçınılmaz olarak sürdürecek ve katkıda bulunacaktır. Genel olarak televizyon uyarlamaları, özel olarak da suç/cinayet dizilerinin yeniden yapımları ortak kültürel kabulleri, farklı sosyokültürel çevrelerde işleyen kültürel kodları ve uzlaşımları karşılaştırmak bakımından çok verimli içeriklerdir. *Remake*'lerin/uyarlamaların sunduğu bu elverişli ze-

min, televizyonun kültürel mahiyetini kavramak bakımından da çok kıymetlidir. Makalede daha esnek uyarlamalar kadar *Forbrydelsen*'de gördüğümüz türden yeniden yapımların da (*remake*) kültürel anlamda bir uyarlama olduğu ve kültürün bu yeniden üretimleri, "özgün" ve "yerel" üretimler olarak damgaladığı tezi savunulmaktadır.

Yerli Televizyon Draması ve Uyarlamalar

Türkiye'de televizyon dramasının uzun bir tarihi vardır. Günümüz Türkiye televizyon endüstrisinde yerli drama üretimi toplam üretim içinde en önemli kalemi oluşturur. Televizyon drama üretiminin kırk yılı aşkın tarihinde, yerli edebiyat eserleri kadar yabancı televizyon dizilerinden yapılan uyarlamalar da bu toplam içinde önemli bir ağırlığa sahip olmuştur.

Yabancı dizilerden yapılan uyarlamalar arasında ilk tipik örnek olarak, 2001 yılında Show TV'de yayınlanmaya başlayan ve 2002 yılında da bir süre Star TV'de yayını devam eden *Dadı* (*The Nanny*) dizisi sayılabilir. *Dadı*'nın senaryosu orijinal eserin Türkçeye bire bir çevirisini takip ediyor, sadece karakter, yer ve yemek adları Türkçeleştiriliyor ya da olay örgüsüne kimi küçük kültürel müdahaleler yapılıyordu. Show TV'nin *Dadı* ile sağladığı başarı, sonraki yıllarda birçok başka yabancı dizinin de Türkçe olarak yeniden yapılmasını teşvik etmişti. Bu diziler arasında *Emret Bakanım* (*Yes Minister), Umutsuz Ev Kadınları (Desperate Housewives), Tatlı Hayat (The Jeffersons), Kavak Yelleri (Dawson's Creek), Cumaya Kalsa (According to Jim), Doktorlar (Grey's Anatomy), Derviş Galip (Monk), Küçük Sırlar (Gossip Girl), Medcezir (The OC), Bir Kadın bir Erkek (Un Gars - Une Fille), Aslı ile Kerem (Dharma and Greg), Evli ve Çocuklu (Married with Children), İntikam (Revenge), Cinayet (Forbrydelsen)* sayılabilir. Uyarlamalar, *remake*'ler ya da orijinal bir öyküden esinlenmeler içeren serbest uyarlamalar bugün de televizyon yayın kuruluşlarının vazgeçilmezleri arasındadır. Bu yapımlar arasında oldukça başarılı olanlar bulunduğu gibi, Avustralya yapımı ve 30 yılı aşkın geçmişi olan *Neighbours* adlı dizinin *remake*'i olarak üretilen yerli günlük dizi örneğinde olduğu gibi, ekranlarda tutunamayanlar da vardır. 2017 yılında Fox TV'de yayınına başlanan *Komşular* adlı bu dizi birkaç bölüm sonra sona ermiştir.

Orijinal örnekleri çok başarılı olan bazı dizilerin tutmamasının önemli bir nedeni Türkiye'de televizyon dizileri alanındaki rekabetçiliğin ilk yayın gününden itibaren *rating* durumunu mercek altına alması, dizinin daha ikinci bölümünde iyi bir başlangıç yapmadığı kanaati oluşunca da hızla final yapma psikolojisine girilmesidir. Yapımcı firmalar da televizyon yayın kuruluşları da dizilere belirli bir şans tanıma konusunu gündemlerine hiç almıyorlar. Türkiye'de sosyal medyadan anlaşıldığı kadarıyla

geniş bir izleyici kitlesi olan *Forbrydelsen* adlı Danimarka dizisinden uyarlanan *Cinayet* de maalesef bu ikinci gruba dahil olmuş ve Ocak 2014'te yayınına başlanan dizi beş bölüm sonra sona ermişti. Kısa ömrüne rağmen *Cinayet* dizisi televizyon uyarlamalarının kültürel olanın yeniden üretimi, evrensel tema ve öykülerin yerelleştirilmesi, kültürün kendini güvenceye alması ve sınırlarını müzakere etme gibi noktalardaki etkileşimleri analiz etmek bakımından verimli bir kaynak sunuyor.

Sözü edilen yeniden yapımlar ve uyarlamalar orijinal örnekten çeşitli biçimlerde farklılaşır. Bu farklılık öncelikli olarak -bütün bir sosyal pratiğe nüfuz eden ve o pratikler aracılığıyla örülen anlamında- kültürel olana dair bir farklılıktır. Bu nedenle yabancı televizyon dizilerinin yeniden yapımları kültürel özgüllükleri, "biz" ve "onlar"ı tanımlayan içerme ve dışlama pratiklerini gözlemleyebilmek adına oldukça verimli yapımlardır. Bu yapımlar kendimize ilişkin yerellik ve sahicilik algısının mahiyetini kavramak adına da ipuçlarıyla doludur. Bundan da öte televizyon dizilerinin uyarlamalarına ilişkin karşılaştırmalı analizlerin bulguları, kültürün kendi sınırlarını, özgüllüklerini, kutsal değerlerini ve tabularını, tanımlama ve kayırma yollarını görmek bakımından oldukça ilginç ve üretken bir kaynaktır. Türkiye yerli dizi birikimi düşünüldüğünde bu uyarlamaların, Türk aile yapısı ve değerlerine ya da genel ahlaka uygunluk gibi çatışmalı kültürel ve "ahlaki" değerler konusunda ne söylendiğini değerlendirmek bakımından da önemi vardır. Çünkü bu yabancı dizilerin her birinin yeniden yapımında televizyonun kültürel olanla ilişkisini ve yerliliği tanımlama ya da ulusal kültürün sınırlarını müzakere etme bakımından ilginç müdahaleler söz konusudur.

Televizyon için yapılan *remake*'ler konusunda, Türkçe literatürde kültür ve toplumsal anlamlandırmaya odaklanan çalışmalar mevcuttur. Ayrıca daha öncesinde, Türk sineması üzerine de bu konuda yapılmış çalışmalar vardır. Örneğin Ahmet Gürata, bir çalışmasında *remake*'lerin melez ve metinlerarası doğasını analiz etmiştir. Gürata'ya göre *remake*'lerin en dikkat çekici özelliği, Türkiye'de modernizmin tarihsel ve sosyal güçlerinin müzakeresi ve yorumlamasını içermeleridir. Gürata, incelediği filmlerin bir yandan Türkiye'nin kentsel kültürünün ve manevi değerlerinin homojen bir görünümünü sunuyormuş gibi görünürken, bir yandan da orijinal eserde tarif edilen bazı değerlere direnişi de harekete geçirdiğini belirtir (2006: 252).

Televizyon çalışmaları alanında bu çerçevede yaptığım bir incelemede ben de, dizilerden önce, *relaity* şov türündeki bir format uyarlamasını kimlik, milliyetçilik ve kültür meselesi etrafında incelemiştim. Söz konusu çalışmada öncelikle, küresel ölçekte dolaşıma giren televizyon programlarının yaygın bir biçimde kültürel bir asimilasyon kaygısıyla akademik çalışmala-

ra konu edildiğini tartışmıştım. Oysa bu yaklaşım uyarlamaların zengin potansiyelini açıklayamıyordu. Uyarlanan programlar, adeta kültürün mührünü taşır gibi, belirgin bir yerellik üretmekteydi. Esasen çok yönlü bir toplumsal ve kültürel etkileşim nedeniyle, format uyarlamalarının bundan kaçması da mümkün değildi. Kimi örneklerde uyarlanmış program orijinalden kültürel olarak önemli ölçüde farklılaşıyor ve hatta fazlasıyla "milli/"yetçi" bir karakter bile kazanıyordu (Çelenk, 2009).

Bu tür bir tartışmayı yine küresellik, yerellik veya kü-yerellik tartışmaları ekseninde ve dizilerle ilişkili olarak sürdüren yakın tarihli çalışmalar da vardır. Örneğin İbrahim Er (2016) *Monk* adlı ABD yapımı komedi suç dizisini (*comedy crime*) Türkçe uyarlaması *Galip Derviş*'le karşılaştırmalı olarak incelemiştir. Er, çalışmasında ulusötesi televizyon uyarlamalarında, görsel işitsel bir metnin içerdiği ses izi, diyaloglar/sözler ve görüntülerin farklı semiyotik biçimler aracılığıyla nasıl yeniden şekillendiğini, anlamlandırıldığını ve yönlendirildiğini ele almıştır. Başka bir çalışma yine kültürel anlamlandırma meselesi etrafında *Desperate Housewives* adlı ABD dizisini, *Umutsuz Ev Kadınları* adlı yerli uyarlamasıyla karşılaştırmalı olarak incelemiştir (Özkent, 2017). Bir diğer incelemede de uyarlama hakkının satın alındığı lisanslı bir üretim söz konusu olmaksızın, yabancı bir orijinalden serbestçe uyarlanan ya da esinlenen diziler tartışılmıştır. Ayşegül Kesirli Unur'un (2015) yaptığı bu çalışmada, ABD dizisi *Zengin ve Yoksul*'dan serbestçe uyarlanarak Türkleştirildiği (*Turkified*) öne sürülen *Kuzey Güney* adlı yerli dizinin öyküsü bu diziyle karşılaştırmalı olarak incelenmektedir. Bu tür çalışmaları küresel kültür ve yerel kültür tartışması yanında, uyarlama çalışmalarının zengin literatüründen yararlanarak çoğaltmak, televizyonun bir medya olarak ayırt edici niteliğini anlamak bakımından da oldukça önemli.

Bu tartışma ve bilgiler ışığında, makalenin devamında, üç farklı ülkenin televizyonlarında anlatılan ve Danimarkalı yazar Peter Brandete Nielsen'in öyküsünden geliştirilen bir cinayet hikâyesini, uyarlama çalışmalarının eleştirel birikiminden yararlanarak ve kültürel bağlamı sorunsallaştırarak, incelemeye başlayabiliriz.

Bir Cinayet Hikâyesi

Bu yazıda incelenen *Cinayet*'in orijinal Danimarka versiyonu *Forbrydelsen* Kopenhag Merkez Polis Bürosu'nda geçen ve Sarah Lund isimli dedektifin ana karakter olduğu bir polisiye dramadır. *Forbrydelsen* 2007'de Danimarka Ulusal Televizyonu DR1'de yayınlanmaya başladıktan sonra dünya ölçeğinde oldukça yüksek bir popüler başarı yakaladı. Dizinin ilk iki sezonu çok sayıda ülke televizyonu tarafından satın alınmıştı.[5] *Forbrydelsen* ayrı-

[5] Bu konuda *Wikipedia*'da "The Killing (Danish TV Series)" başlığı altında dizinin uluslararası başarısını detaylandıran verilere ula-

ca online dizi yayını yapan web siteleri aracılığıyla tüm dünyadan milyonlarca izleyiciye ulaştı. Yapımcı Søren Sveistrup tarafından hayata geçirilen bu dizi Danimarka televizyonunun uluslararası alanda o güne kadarki en popüler çıktısını oluşturmuş ve diziyi 2011 yılında yayınlanan *Bron/The Bridge* (*Köprü*) gibi başka başarılı İskandinav dizileri takip etmişti. Orijinal dizi ortalama 57 dakikalık 40 bölümden oluşuyordu ve üç sezon sürmüştü.

Forbrydelsen'in 2011 yılında yapılan ABD versiyonu Amerikan kablo televizyonu AMC'de yayınlanmaya başlandı. Dizi ABD'de dört sezon olarak yayınlanmıştı ve dördüncü sezonun yayını 2014 yılında Netflix'te oldu. Dizi 45 dakikalık bölümlerden oluşuyordu.

Orijinal hikâye, kolejden mezun olduğu gün, mezuniyet partisi sonrasında ortadan kaybolan ve korkunç bir cinayete kurban gittiği anlaşılan bir genç kızın katledilmesi sürecine ve katilin kimliğinin araştırılmasına odaklanıyor. Dedektif Sarah Lund olay günü Stockholm'e nişanlısının yanına taşınma hazırlıkları yapmaktayken ve işyerindekilerle de vedalaşmışken yeniden göreve çağrılır. Lund, bir süre direnmesine rağmen bu vakayı yerine gelen dedektife bırakıp gitmeye razı olmaz. Bu, bir yandan öldürülen genç kızın ailesi, bir yandan Sarah'nın kişisel öyküsü ve yerel bir politikacının seçim kampanyasından çeşitli isimlerin karıştığı bir cinayet hikâyesidir. Dolayısıyla *Cinayet* adlı dizi, evlilik, toplumsal cinsiyet, yas, öfke, yerel siyaset, politikacı etiği ve politikanın yozlaşması gibi birçok konuyu kültürel bağlamlarıyla değerlendirmeye de imkân tanımaktadır.

Kültür Her Yerdedir: Coğrafya/Mekân

Dizinin Danimarka versiyonu *Forbrydelsen* Kopenhag'da, ABD versiyonu Seattle'da ve Türkçe versiyonu İstanbul'da geçer. Her üç dizide de kızlarını korkunç bir cinayete kurban veren aile, bahçe içindeki müstakil bir evde oturmaktadır. Danimarka ve ABD versiyonunda aileler daha üst-orta bir sosyoekonomik pozisyona sahip ailelerdir. Buna karşılık Türkiye'de bu aile daha çok alt orta ya da orta tabaka bir aile olarak sunulmaktadır. Her üç evde de erkekler, işyeri sahibi olan ve nakliye işiyle uğraşan aile babalarıdır. Üçü de aynı işle iştigal ediyor olmalarına rağmen İstanbul'da yaşayan aileyle ilişkili olarak göreli dar gelirli aile fikrini oluşturan birçok unsur vardır. Yalnızca İstanbullu anne, evin geçimine katkıda bulunmak üzere evde pasta börek gibi hamur işleri yapmakta ve aynı evde yaşayan kız kardeşiyle birlikte bu ev imalatını pastanelere satmaktadır. Ev içi dekorasyon ve aile üyelerinin kılık kıyafeti de bu göreli

şılabilir. Başlık altında referans ve link verilen çok sayıda eleştiri yazısı ve değerlendirme de dizinin uluslararası başarısı hakkında daha geniş bir fikir edinmeye yardımcı olacak nitelikte.
(Bkz. https://gir.im/https://en.wikipedia.org/wiki/The_Killing_(Danish_TV_series) (Erişim tarihi: 10.05.2018)

refah eksikliğinin göstergelerini oluşturur.

Türkiyeli ailenin evinde halılardan perdelere, mutfak raflarından salondaki nesnelerin üzerini örten dantellere kadar görsel anlamda orta tabaka bir zevki yansıtan bir dekorasyon söz konusudur. Sınıfsal olarak daha yukarıda yer alan bir ailenin evinde antika bir yemek masası üzerine yerleştirilmiş bir dantel örtü, "seçkin" bir vintage kültürünü dışavuruyor biçimde algılanabilir. Oysa koltuklardan mutfak raflarına kadar her yerdeki "sıradan" mobilyanın üzerine yayıldığında, aynı nitelikteki dantel örtüler artık halk tarzı bir beğeninin dışavurumudur. Bu dışavurumda Bourdieu' nün tarif ettiği gibi, sınıf ve "fark" ilişkisinin karmaşık dışavurulma biçimlerini ve farkın göstergeleri olan nesnelerin toplumsal/kültürel kullanımlarının farklı anlamlar yarattığını görebiliriz. Örneğin Bourdieu, tek başına pirinç kategorisinin, pirinç pilavı ile kepekli pirinçten yapılan pilav ya da körili pilav biçiminde kullanımlarıyla anlamının dönüştüğünü, bunların -ne fiyatı ne de harcanan zamanı filan hesaba katmaksızın- farklı sınıfsallıkları tanımladığını, diğer bir deyişle sınıfsal farkı "kültürel" olarak kurduğunu anlatır. Bourdieu'ya göre;

> ...belirli bir sınıfla ilişkilendirilmiş ürünleri bir kenara bırakacak olursak ürünlerin çoğu toplumsal değerlerini, toplumsal kullanımları içinde kazanır. Sonuç olarak bu konuda sınıf farklılaşmalarını bulabilmenin tek yolu, akademik bilinçaltının soyut sınıflandırmaları açısından belirgin tek anlamlılıkları sorun yaratmayan kelimeler ya da şeyleri, tam bir anlam kazandıkları toplumsal kullanımlarıyla değiştirerek, araştırmanın en başında işin içine dahil etmektir (Bourdieu, 2017: 38-39).

Üstelik yabancı örneklerde ailelerin evinde görece daha "modern" bir dekorasyon varken, Türkiyeli ailenin evinde bu tür bir orta ya da alt orta sınıf beğeni düzeyinin dışa vurulması basit bir tercih değildir. Kültürel farkı kuran bu tercih aynı zamanda baskın televizyon kültürünü de dışa vurmaktadır. Kültür bir yandan televizyonda yeniden üretilirken, bu üretim bir yandan da televizyon kültürünün kodları ve sessiz uzlaşımları tarafından şekillendirilir. Şöyle ki, üniversite öğrencisi biricik kızlarını vahşi bir cinayet sonucunda kaybeden bir ailenin derin acısının izleyici empatisini kazanması için bu ailenin Türkiyeli ailelerle en geniş paydada buluşması gerekir. Bu dizide bu payda karınca kararınca yaşayan, kendi halinde bir orta sınıf aileyle sağlanır. Bin bir güçlükle yetiştirilmiş tatlı, güzel, çalışkan bir genç kızın trajik katli, herkesi derinden yaralama gücüne sahiptir. Danimarka ve ABD versiyonlarında ailelerin nakit sıkıntıları olsa bile yaşadıkları bir alt orta tabaka hayat standardı değildir. Ortalamanın biraz üstünde görünen bir hayat tarzı söz konusudur. Aslında belki de bu ülkeler bakımından bir ortalamayı, orta



Fotoğraf 1: Orijinal ve uyarlama versiyonlarında oynayan oyuncular: Soldan sağa; Sarah Lund (Sofie Gråbøl), Sarah Linden (Mireille Enos), Zehra Kaya (Nurgül Yeşilçay)

sınıf halini temsil eden bu standart, Türkiye'ye geldiğinde düşürülmesi gereken bir standarttır. Annenin evde börek yapması kadar, üzerine geçirdiği ve önünü sıkı sıkıya kapattığı hırkalar da bu sınıfsal farkı kuran göstergelerdir. Bu anlamda kültür her yerdedir. Mutfak dantellerinde olduğu kadar aile üyelerinin beden dilinde de.

Bununla birlikte, ABD versiyonunda da okulda geçen bir sahnede öğretmen sorgulanırken dedektif Sarah'nın selefi, öldürülen genç kız için "Rosie diğer saygın ailelerin çocukları gibi değildi tabii. Nakliyecinin kızı" der. Gonca ise başarılı olduğu için zengin çocuklarının gidebildiği o okulda bursla okuyan bir öğrencidir. Yeri gelmişken, ABD dizisinde Rosie ve Türkiye dizisinde Gonca olarak adlandırılan maktulün adının, orijinal dizide Nana Birk Larsen olduğunu da belirtelim.

Kadın Dedektif

Dizinin ana karakterinin adı orijinal dizide Sarah Lund'dur. Amerikan versiyonunda isim Sarah Linden'e dönüşür ki bu, bir tür özel isim çevirisi olarak düşünülebilecek denli orijinal isme yakındır. Dizinin Türkçe versiyonunda ise komiserin adı Zehra Kaya'dır (Bkz. Fotoğraf 1). Ön isim orijinal olanla fonetik bir benzerliği sürdürürken, soy isimde bu kez Türkçe versiyonda bir kadın polisi güçlü ve dayanıklı göstermek için uygun bir isim olan Kaya seçilmiştir.

Sarah Lund, pek az konuşan, belirli bir çekiciliği olmakla birlikte klasik güzel kategorisine girmeyen, içe dönük, otuzlu yaşların ikinci yarısındaki bir karakterdir. Amerikan versiyonunda Sarah Linden daha genç ve sarışındır. Bir kadın polis için fazlaca narindir. Özel bir isim olmakla birlikte, "Linden" soyadı, İngilizce'deki anlamına da uygun olarak ıhlamur çiçeklerini hatırlatır. Fakat bu narinliğine rağ-

men yeri geldiğinde güçlü ve cesur olduğunu da gösterir. Nurgül Yeşilçay tarafından canlandırılan Zehra Kaya da, Sarah Lund'dan farklı olarak oldukça feminen, klasik bir güzelliğe sahip genç bir kadındır. Zehra diğer iki karakterden daha konuşkan, daha dışa dönük ve beden yapısı olarak da daha dolgundur.

Orijinal eserdeki kadın karakter Sarah Lund, Janet McCabe'in (2015: 29-30) belirttiği üzere, bir diğer Nordik polisiye dizi olan *Köprü*'de de (*Bron/The Bridge*) rastladığımız Saga Norén gibi, dik başlı, güçlü fakat son derece kusurlu, sosyal ilişkilerden biraz kopuk yaşayan o sessiz kadın detektif kahramanlardan biridir. Bu bakıma hiç de benzersiz değildir. Üzerinden çıkarmadığı eski püskü el örgüsü kazağıyla, hiçbir yere ait olmayan, bağımsız bir kadın detektif tipidir. McCabe onun da diğer birçok çağdaş İskandinav suç ve polisiye anlatısında yer alan kadın kahramanlar gibi, psikolojik olarak karmaşık bir karakter olduğunu söyler. Bu kadınların çelişkileri ve paradoksları artık sadece teorik incelemeye ayrılmış ve onun bulup çıkaracağı bir şey değildir. Derin biçimde bu kadınları üreten temsilin dokusuna gömülüdür. Onlar cinsiyet politikaları, öznellikler, temsil ve iktidar üzerine söz söyleme çabasındaki bir hikâye anlatıcılığı biçimi ve bir televizyon formatı aracılığıyla ve bunun içinden üretilen, metinsel/metne ait kadınlardır (*textual female*). Bu nedenle daha karmaşık, daha kusurlu ve çatışmacıdırlar. Bu kadın kahramanlar eski dedektiflerin bazı özelliklerini alır ve buna yenilerini eklerler. McCabe bu kadınların çatışmalar ve paradokslar nedeniyle ulusal sınırları da kolaylıkla aşabilen temsili tipler olduğunu ve İskandinavya dışındaki medya uzamlarına seyahat ederken feminist söylemin genişletilmesini sağladıklarını da ifade eder (2015).

Gerek ABD dizisi, gerek yerli örneğimizde de kadın detektifler birbirlerinden farklılıklarına rağmen bu çelişkili varoluşu, uyumsuzluğu ve sosyal ilişkileri sürdürmedeki beceri eksikliğini sürdüren karakterlerdir. Hikâyeler bu ortak özellikler üzerine inşa edilir ve ortak hikâye bir kültürel coğrafyadan diğerine taşınırken farklılaşmalar içerir.

Her üç versiyonda da kadınlar daha önce sözü edildiği gibi, nişanlılarının yanına taşınmak üzere yurtdışına gitme hazırlığı yaptıkları dönemde, görev bölgelerinde işlenen bir cinayet nedeniyle gidişlerini ertelemek durumunda kalırlar. Ancak ev eşyalarının nakliye işlemi tamamlanmıştır. Sarah Lund evini nakliye firması aracılığıyla İsveç'e, Sarah Linden Seattle'dan Sonomo'ya (Kaliforniya), Zehra Kaya Bakü'ye gönderir. Cinayet nedeniyle kendisi eşyalarının ardından gidemeyen Sarah Lund, oğluyla birlikte annesinin yanına, Sarah Linden bir kadın arkadaşının yanına ve Zehra Kaya yalnız yaşayan babasının yanına taşınır. Basit bir fark gibi görünse de bunun kültürel bir anlamı vardır: Türkiye'de boşanmış bir genç kadın oğluyla birlikte yalnız yaşa-

yabilir, ancak onun yalnız yaşayan yaşlı bir annesi olması o kadar da yaygın bir şey değildir. Yaşlı bir anne varsa, bekâr kızıyla birlikte aynı evde oturması ve bu kadar meşgul bir genç kadının annesi olarak torununa göz kulak olması beklenir. Fakat yalnız, aksi ve komik bir karakter olarak çizilen babanın yalnız yaşaması, kültürün kodlarına daha uygundur. Bu nedenle dedektif Zehra'nın orijinal öyküdeki gibi yalnız yaşayan bir annesi değil, yalnız yaşayan bir babası vardır.

Her üç hikâyede de tayin olan dedektifin yerine gelen ve görev devri yapılacak olan kişi bir erkektir. Orijinal dizide bu karakter biraz kaba, biraz ağır anlayan ve biraz "hödük" biridir. Amerikan versiyonunda tam tersi hazır cevap, yakışıklı ve bitirim bir karakter vardır. Cinsiyetçi şakalar yapar. Türkçe versiyonda ise bu karakter daha ziyade fazlasıyla rahat bir karakter olarak tanımlanabilir. Belirli bir hazırcevaplığı ve pratik zekâsı da vardır. Yakışıklıdır ve o da cinsiyetçi bir karakterdir. Bu karakterler arasındaki nüansların tek başına kültürel, yerel bir anlamı olmasa da dizinin orijinal versiyondan koruyarak tekrar ettiği hikâye çizgileri içinde yerel karakteri yaratabilecek diyalog farklılıkları bu farklardan türetilir.

Hikâyenin Serimlenmesinde Değişen Öykü Çizgileri ve Nesneler

Forbrydelsen, *The Killing* ve *Cinayet*'in incelenen ilk beş bölümünün karşılaştırılmasından neredeyse her sahnede kültürel farkın dışavurumu saptanabilir. Ancak bu yazının sınırları içinde sadece belirli sahnelere değinilmekle yetinilecektir.

Dizinin açılış sahnesi paralel kurgulanmış iki sahneden oluşur. Ormanda koşturan yaralı, korkmuş genç bir kadın ve paralel kurgu ile kadın dedektifin sabah saatleri. Her iki sahnede de olayların kültürle uyumlandırılması söz konudur. Dizinin Danimarka versiyonunda ormanda üzerinde yırtık bir gecelik, iç çamaşırı gibi bir şeyle koşturan yarı çıplak bir kızdır bu genç kız. Amerikan versiyonunda üzerinde bir külot ve uzun kollu bir tişört vardır. Türkiye versiyonunda ise üzerinde kot pantolon, tişört ve hırka bulunan bir genç kızdır.

Sarah Lund (Danimarkalı) evinde uyanır. Zehra Kaya evinde uyanır. Sarah Linden (Amerikalı) ise ormanda koşmaktadır. Üç sahnede de dedektifler, iş yerlerinden gelen ve bir cinayeti bildiren birer telefonla olay yerine giderler. Olay yeri olan metruk bir binanın önünde kendilerini karşılayan bir polis memuru içerideki olayla ilişkili bilgi verir ve eşlik etmesinin gerekip gerekmediğini sorar. Kadınlar eşlik etme fikrini kabul etmez ve tek başlarına içeri girerler. Metruk bir binanın karanlığında tedirgin yürürler. Danimarka ve ABD versiyonlarında bu sahne *film noir* loşluğunda bir sahnedir. Türkiye versiyonunda ise televizyon izleyicisine bir sinema filmi loşluğu uygun görülmemiş ve sahne görece aydınlık tasarlanmıştır. Kadın dedektif-

(ler) metruk bina içinde yavaş yavaş ilerler. Sahne bittiğinde ise bu olayın, bulunduğu şehirden ve işinden ayrılacak olan dedektife sürpriz bir veda partisi yapabilmek için tasarlandığını anlarız.

Bir ceset bulacağını zannederek ilerleyen Danimarkalı dedektif Sarah, metruk binanın uzun koridorlarının sonunda bir yerde nihayet üzeri örtülü bir şeye rastlayıp örtüyü kaldırdığında veda hediyesini görür. Saklanmış arkadaşları gürültülü kahkahalarla sürprizi açığa vurur. Örtünün altından Viking başlığı tipinde bir polis kasketi giydirilmiş çıplak bir şişme kadın bebek çıkar. Kızıla çalan sarı saç örgüleri vardır. Göğüsleri kıllarla kaplıdır. Kocaman bir penisi vardır. Sarah Lund'un karakterine uygun bir "taşaklı" kadın olduğu düşünülebilir bunun. Danimarka versiyonu bakımından bunun ima ettiği bir şey de Danimarka toplumunun bu tür bir işyeri şakasını gerçekçi bulabilecek ve hoşgörü gösterebilecek bir toplum olmasıdır. Kadın dedektif ayrıca izleyici beğenisine emanet edilirken gereksiz yere kırılganlaştırılmamıştır.

ABD versiyonunda yine polis kasketli ama dalgalı uzun saçlı, seksi ve üzerinde mor külot olan kocaman bir şişme bebek vardır. Penis yerine kadın polisin belki feministliğine vurgu yapan ama yine de onunla özdeşleşecek bir Amerikan seyircisi için itici olmayan bir mor külot ve seksi bir bebek uygun görülmüştür hediye olarak. En ilginci Türk versiyonudur. Erkek dünyasındaki bir kadın polisin varlığını göz ardı eden ve bu anlamda özel bir cinsiyet vurgusu içermiyor gibi görünen bir hediye söz konusudur. Evet, belki cinsiyetçi bir şaka reddedilmiştir; ama bunun ardındaki temel motif, muhafazakâr televizyon izleyicisinin yakınlık hissetmeyeceği bir şakanın da reddedilmiş olmasıdır. Zehra'ya hediye olarak saatli bombaya benzeyen bir saat hediye edilmiştir.

Maktulün Bedensel Bütünlüğü ve Tecavüz Olayı

Dizinin önemli bir diğer sahnesi, kayıp kızın cesedinin bulunduğu sahnedir. Bir göletten çıkarılan arabanın bagajındaki ceset, Danimarka versiyonunda yarı çıplak, ABD versiyonunda da çıplağa yakındır. Türk kızının cesedi tamamen giyiniktir. Danimarka versiyonunda cesedin ilk bulunduğu andan itibaren tecavüz emareleri olduğu belirtilir ve daha sonraki sahnelerde dedektif ve amirleri arasında geçen konuşmadan Nana'nın defalarca, oral ve anal tecavüze uğradığı anlaşılır.

ABD versiyonunda tecavüzden büyük bir ihtimal olarak söz edilir. Ama ceset suda kaldığı için tecavüz bulgusuna rastlanmayabileceği belirtilmektedir. Türk versiyonunda ise ceset başında yapılan konuşmada Gonca'nın tecavüze uğramadığı kesin bir dille söylenmektedir. Burada yine kültür, cinayetin "kirini" örtmekte ve onu eve getirmenin hazırlığını yapmaktadır. Bu ev öncelikle Gonca'nın evidir; vahşice katledilmiş "tertemiz", gencecik bir kız, hiç değilse tecavüzden korun-

muş biçimde evdeki anılarda yerini alacaktır. Bu ev aynı zamanda ekran başındaki izleyicinin evidir. Gonca'nın ölümündeki vahşetin izleyicide yarattığı derin acı için de bir tesellidir. Evinin mahrem alanında bir cinayete tanıklık eden Türkiyeli televizyon izleyicisine, genç bir kızın katledilmiş olmasının yanında tecavüze uğradığını da söylemek biraz fazla bulunmuş gibidir.

Cinayet dizisinin bir aile dramının/melodramının polisiye türüyle iç içe ilerlediği bir öyküsü vardır. Sarah Benyahia melodram araştırmalarında "suç türünün melodramla kesiştiği noktalarda şiddetin kamusal alandaki değil, aile içindeki etkileri incelenir" der (2014: 124). Bunu aslında anlatı kurgusu için de söylemek mümkündür. Şiddetin sergilenmesi ya da sergilenmemesi ve dozu belirlenirken aile yapısı, ailenin kültürel kavranışı ve şiddetin biçiminin aile üzerindeki etkileri gözetilir. Danimarka ve ABD versiyonlarında cinayete kurban giden genç kızın ayrıca tecavüze uğramış olması, olayın izleyici gözündeki vahametini tırmandırırken, Türkiye versiyonunda tecavüz adeta şiddet kurbanı masum bir genç kızla ve onun ailesiyle özdeşleşmeyi kıracak bir "fazlalık" olarak hikâyeden dışlanmıştır.

Tecavüz ve cinayetin ilk zanlısı (üç dizide de), öldürülen genç kızın belirli bir yakınlığının olduğu ve önemsediği bir öğretmendir. *Danimarka* dizisinde cinayetle ilişkili olarak suçlanan öğretmen Rama, Hintlidir. Amerikan dizisinde Ahmad öğretmen Somalilidir. Türkiye versiyonunda etnik kimliğe özel bir vurgu olmamasına rağmen, nedense dizide öğretmenin Kürtçe bildiğini ima eden bir sahne vardır ve öğretmen "Bizim oralardan" diye söz eder Kürtçe konuştuğu insanlardan.

Suç yatkınlığının etnisiteyle ilişkilendirilmesi, zanlıların ya da finalde kimliği öğrenilen gerçek suçluların azınlık gruplarının mensupları veya siyahlar olması geleneksel popüler türlerde neredeyse temel bir uylaşımdır. Bu uylaşımın incelediğim her üç örnekte de şu ya da bu şekilde sürdürüldüğü görülüyor.

Ailenin Hafta Sonu Kızlarıyla İrtibatsızlığının Gerekçeleri

Hikâye devam ederken Nana'nın öldürülmemiş olsaydı ailesinden ayrı bir eve çıkmak istediği, Rosie'nin şehir dışında üniversite okumak istediği ve Gonca'nın Erasmus programı aracılığıyla yurt dışına gitmek istediği anlaşılmaktadır. Her üç hikâyede de bu durumu kızlarının iki gündür ortalarda olmadığını henüz bilmeyen anne ve babanın konuşmalarından anlarız. Annelerin üçünü de bozuk bulaşık makinası nedeniyle mutfağı su basması sonucu işe gitmiş olan eşlerini yardıma çağırmalarıyla başlayan gündüz sahnesinde tanırız. Bulaşık makinasını geçici bir şekilde tamir eden erkekler, makina çalışır çalışmaz fışkıran suda ıslanmakta ve bu komik hal kadınların kahkahayla gülmelerine

yol açmaktadır. Suyla ıslanan ve kahkahalarla provoke olan erkekler de bir tür cezaymış gibi kadınları sımsıkı kucaklamakta ve daha sonra sevişme başlamaktadır. Yabancı versiyonlarda bu sahneler sevişme de dahil erkeğin kadını mutfakta yere yatırmasıyla gerçekleşirken, Türkçe versiyonda, Tahir karısını kucaklayarak yatak odasına çıkarır. Dizinin Amerikan versiyonunda karı koca kapının önünde ve çalışanların görebileceği mesafede uzun uzun öpüşmekten de imtina etmezler vedalaşırken. Erkeklerin tekrar işe dönmelerinin hemen ardından eve kadın dedektif ve selefi gelir. Ormanda bulunan babaya ait bir kart ve kanlı giysiler onları bu eve getirmiştir.

Annelere öncelikle, olay yerinde eşlerinin adı yazılı bir kart bulunduğu için, eşlerinin geceyi nerede geçirdiği gibi sorular sorulur. Danimarkalı kadın biraz yukarıdan ve çok güvenli bir tavırla, kocasının kendisiyle birlikte olduğunu söyler. Amerikalı kadın için de durum aşağı yukarı böyledir. Türkiye versiyonunda ise anne hemen kaygılanır. Ne olduğunu sorar. Çabuk kaygılanmak, serinkanlılığını yitirmek ve beden dilinin bu heyecanı yansıtması hem kültürel hem de yine sınıfsal olarak anlam yüklüdür.

Danimarka dizisinde dedektifler tam çıkmak üzereyken Lund önce kırmızı bir bisiklet ve sonra da Nana'nın duvardaki fotoğrafını görür. Amerikalı dedektif Linden de evde pembe bir bisiklet fark eder. Zehra ise sadece Gonca'nın duvarda asılı bir fotoğrafını görür. Her üçü de anneye derhal bir kızlarının olup olmadığını sorar. Tıpkı polis meslektaşlarının hazırladığı veda partisinde olduğu gibi burada da "eşya/nesne" değişmiştir. Kırmızı ya da pembe bisikletli bir genç kız orta sınıf İstanbul'da yaşayan bir ailenin kodlarına çok uygun değil gibidir. Duvarda asılı bir fotoğraf yeterli görülmüş ve ailenin bir kızının olduğu bilgisi olay çizgisine sadece buradan dahil edilmiştir.

Türkiye dizisinde farklı olan diğer şey de öldürülen kızın ailesinin Kosovalı oluşudur. Kızlarından iki gün haber alamamalarının nedeni ailenin iki küçük çocuklarını alarak bir sünnet düğünü için Kosova'ya gitmiş olmalarıyla ilişkilidir. Gonca okulda bir parti olduğunu söyleyerek onlarla gitmemiş, Cuma günü ailesiyle vedalaşmıştır. Annesi hafta sonu onu aradığını ama ulaşamadığını ve şarjının bittiğini düşündüğünü söylemektedir. Gonca'nın o gün okul çıkışı eve geleceği düşünülmektedir. Danimarkalı aile deniz kıyısına gitmiştir hafta sonu için. Amerikalı aile de hafta sonu kamp yapmaya gitmiş ve bütün aileler kızlarıyla en son Cuma gecesi görüşmüştür. Danimarkalı ve Amerikalı aileler de kızlarına ulaşamamış fakat telefonunun kapalı vs. olduğunu düşünerek telaşa kapılmamıştır. Türkiye'de yaşayan bir aile içinse kızlarıyla bütün bir hafta sonu irtibat kuramamış olmak biraz da yurt dışında olmalarıyla açıklanabilmiş gibidir.

Polisiye türünün tipik anlatısal özelliklerinden biri de soruşturmanın izleyici nezdinde işlevselleşti-

rilmesidir. Olayların serimlenmesi, gerekçelerin anlaşılması ve hikâyeye bir arka plan oluşturulması bu şekilde sağlanır. *Cinayet* adlı dizide de henüz hiçbir şeyin bilinmediği ilk anlardan itibaren bu işlevselleştirme gözlenebilir. Benyahia bunu şöyle ifade eder: "Soruşturma anlatısı izleyiciye entelektüel zevkler ve ahlaki sorunları anlamak için bir çerçeve sunar, hatta insan varoluşunun farklı yönlerini tartışmaya açar." (2014: 95).

Nana ve Rosie Cuma gecesi katıldıkları partide cadı kostümü giyerken, Gonca kanatlı beyaz bir melek kostümü giymiştir. Gonca' nın annesi bir iki kez bunu düşünmüş ve *flashback*'lerle kızının beyaz melek kostümleri içinde evinde küçük kardeşleriyle koşturduğu son günü hatırlamıştır. Gonca'nın "melek gibi"liği Türkçe versiyonunun yeterince trajik olmasının koşulu olarak kodlanmış gibidir.

Yas ve Cenaze Ritüelleri

Orijinal dizi ve uyarlamalarda kültürel farkın en dikkat çekici biçimde dışa vurulduğu detaylar cenaze töreniyle ilişkilidir. Ölüm ve cenazeyle ilgili ritüeller, genç bir insanın kaybı ve aile efradının buna gösterdiği tepkiler kültürel farkı görünür kılan pratiklerdir. Bu pratiklerin görsel medyanın temsil repertuarı bakımından da aidiyet kurgusunu ve yerel atmosferi kurgulamaya yarayan semiyolojik bir önemi vardır. Kaynağında yabancı bir orijinalin bulunduğu yerli film ve diziler bu semiyolojik potansiyeli genellikle en verimli biçimde kullanırlar.

Forbrydelsen/ The Killing/ Cinayet, her biri kendi coğrafyasının ölüme, kedere, isyana dair kabul edilebilir sınırlar içindeki sözel ve görsel göstergeler ile davranış örüntülerini kullanarak hikâyedeki yerel-evrensel gerilimini yönetmeye çalışır. Cenaze törenleri kadere, tanrıya ve dünyevi adalete ilişkin kültürel mesafenin, inancın ve tutumların görünür olmasına en elverişli ortamlardır. Sıradanlığın evreninin olduğu kabul gördüğü televizyon bakımından cinayet gibi olağanüstü bir olay sonucunda da olsa cenaze törenleri, hikâyeyi kültürel bakımdan aşina (*familiar)* kılmak için yararlanılan sahneleri sağlar. Olağanüstünün tehditkârlığı, olağan ve sıradan olanın kodlarıyla sarmalanır. Vahşi cinayet, televizyon aracılığıyla eve getirilebilecek, temsil alanına dahil edilebilecek bir merhametle kuşatılır. Evselleştirilir ve aileviletirilir.

Cinayet dizisinde cenaze töreni ve erken yas dönemi bakımından bir yandan orijinale bağlılık sürdürülürken bir yandan da kültürel fark kapatılır ve hikâyeyi inandırıcı kılmanın taşları döşenir. Örneğin ailenin Kosovalı oluşu yine bu süreci Türkiye bakımından inandırıcı kılabilmenin bir koşulu olarak görülebilir. Türkiye'de ölüm haberiyle birlikte cenaze evleri mahalle üyeleri, eş, dost ve aile yakınlarıyla dolup taşar. Genç ölümleri ve cinayet gibi sıradan olmayan ölümlerde çekirdek aile bu kalabalığın içinde

adeta kaybolur. Ailenin acısıyla arasına giren büyük ve gürültülü kalabalık yasın erken dönemlerinin kolay atlatılmasının bir yolu olarak benimsenir adeta. Görsel kompozisyonunda insan yüzünün (Frosh, 2009: 92) ve öykülemede aile ve aile ilişkilerinin merkezi bir yer kapladığı televizyon bakımından ise bu yas kalabalığı, temsilin sınırlarını zorlar.

Dolayısıyla *Cinayet* dizisinde ailenin Kosovalı oluşu ekranı bu yas kalabalığından inandırıcı biçimde uzak tutar. Kosova kökenli bu Türkiyeli aile kendi yalnızlıkları içinde acıyla boğuşabilme imkânını inandırıcı biçimde yakalar. Akrabalar ve aile yakınları eve akın edemeyecek kadar uzaktadır. Ziyarete gelmek istediği söylenen komşular da Türkiye'de alışık olmadığımız biçimde önceden ziyaret için haber göndermeyi tercih eder. Kültürel olarak, cenazenin ilk bir iki haftasında, kapının, tüm eşe dosta açık olması, gün boyunca dileyenin dilediği zamanda başsağlığı ziyaretine gelmesine alışık olan bir toplum ve kültür bakımından bu mesafe Kosovalılık açıklamasına yerleştirilebilecek hale gelir. Tahir'in Kosova'dan gelen anne ve babası dışında gelen giden pek olmaz cenaze evine. Michel de Certeau, Luce Giard ve Pierre Mayol'un gündelik hayatla ilişkili olarak söylediği gibi "bir mahallede doğmuş ya da oraya yerleşmiş olan bir birey sosyal çevresini göz önünde bulundurmak ve orada yaşayabilmek için çevrenin içinde yer almak zorundadır." (2009: 39). Yazarlar bunun sadece baskıcı bir anlamda değil, hükümler ve bağlar yaratan bir anlamda anlaşılması gerektiğini de belirtirler. Yas, mahalleyi gözetmekten çok mahalleli tarafından gözetilmenin bekleneceği bir evredir. Danimarka ya da ABD televizyonu bakımından bu gözetim beklentisi ve mahalle hayatı tümüyle yadsınır. Türkçe dizide ise yas evinde yalnızlık geçiştirilebilir bir şey değildir. Bu nedenle de -Kosovalı olmaya bağlanan- örtük bir açıklamaya kavuşturulur.

Yerli *Cinayet*'i diğer iki diziden ayıran en önemli yön, İslami ritüeller tarafından sağlanır. ABD'li aile, kızlarının cenazesi için ilahi, çiçek, çelenk, pahalı bir tabut ve törende kızlarına giydirilecek bir elbise seçer. Danimarkalı anne de bu işlemleri yapar ve kızına ait güzel bir elbiseyi evden götürürken, Borova soyadlı Türk ailesinin hayata veda etmiş bir evlat için artık seçebileceği hiçbir şey yoktur. Onlar kızları için sadece mezar yeri seçer. Cenaze sonrası baş sağlığı dilemeye gelecek kişiler için yemek siparişi verirler. Mezarlıktan arabayla dönerken de Kur'an okuyacak bir Hoca'nın ayarlandığı konuşulur.

Danimarkalı annenin kızlarının Tanrının yanında olduğunu söyleyen rahibe, "Bunun bana ne faydası var?" diyerek isyan ettiği ve kilise duvarında yer alan çarmıhtaki İsa figürünün bileğindeki ip izlerinde kızlarına yapılan işkenceyi gördüğü sahneleri, yerli örneğimizde ikame etmek zordur. Meryem mezar yerine; mezarın soğukluğuna ve küçüklüğüne isyan eder. Diğer mezar taşlarına bakarak burada ölen kişi-

lerin uzun hayatlar yaşadığını görür ve kızının gençliğine, ölmek için çok küçük olduğuna isyan eder. Bu sahne kilise sahnesindeki uzun suskunluklara kıyasla fazla konuşmanın olduğu, kederin fazlasıyla gürültülü biçimde dışa vurulduğu uzun bir sahnedir. Danimarkalı anne Larsen ya da ABD'li anne Larsen'in içe dönük, Batılı bir beden diliyle mesafelenmiş, ağır ve mağrur kederinden farklı, orta sınıf Türkiyeli bir annenin "halk tipi" kederidir bu. Erkekler ise dünyanın her yerinde "erkek"tir. Baba Tahir de diğerleri kadar ketum ve suskundur. Sadece mezarlıktan dönerken kendini bir benzin istasyonunun tuvaletine atarak kimsenin görmediği bir yerde üzüntüsünü yaşayabilir ve katıla katıla ağlayabilir.

Politik Cinayet

Aynı zamanda bir politik skandala dair olan dizide Türkiye bakımından yerelleştirmenin inandırıcı olmadığı bir durum vardır. Orijinal dizide bu cinayeti belediye seçimlerine bağımsız aday olarak giren Belediye Başkanına bağlayan olay, bagajında Nana'nın cesedinin bulunduğu arabanın bu adayın seçim kampanyasında kullanılan bir araba olmasıdır. Gerek Danimarka, gerek ABD dizilerinde kampanya aracı kiralıktır ve olay günü çalınmış olduğu zaten yetkili makamlara bildirilmiştir. Buna rağmen araba meselesi çok büyük bir skandal olarak görülür.

Dizi ilerledikçe, maktulün okulu, evi ve seçim bürosu arasında kurulan her bağlantı, yüceltilen "temiz siyaset" anlayışını kamu nezdinde aşındıran büyük bir etki yaratır. Adayın itibarını zedeler, güveni sarsar. Aynı durum yerli dizideki Türk siyasetçi için de geçerlidir. Ancak dizide bu sahneler en az inandırıcı olan sahnelerdir. Zira Türkiye bakımından, bir seçim kampanyasında kullanılan araçlardan birinde maktulün cesedinin bulunmuş olmasının, seçimlerde aday bir siyasetçiyi büyük bir zora sokması çok inandırıcı değildir. Siyasetçinin kendisinin cinayetle doğrudan bir bağlantısı olmaksızın ya da bu yönde bir şüphe bulunmaksızın bu olaydan ağır bir zarar görmesi, "kültürel gerçeğe benzerlik" ilkesini sarsmakta ve inandırıcılığı zorlamaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin yüz yıla yaklaşan tarihinde rüşvet, cinayet, yurttaşa hakaret gibi olaylara doğrudan karışan çok sayıda siyasetçi vardır. Çok daha ağır olaylar bile siyaset itibarını sıfırlayamamakta, çabuk unutulmakta ya da üstü kapatılmaktadır. AKP iktidarının 16 yıllık döneminin son yıllarında yaşanan ve bütün dünyanın dikkatini Türkiye reel siyasetine yönelten büyük skandallar bile bu etkiyi yaratamamıştır.

Dizinin yayınlandığı dönemde Türkiye'de büyük yolsuzluk hikâyeleri, provokasyonlar vs. ayyuka çıktığı halde, aynı siyasi parti ardı ardına gelen üç seçimi de önemli oy farklarıyla kazanmıştır. Skandalların adı geçen kişiler bakımından aşındırıcı ve itibar zedeleyici bir boyutu hiç olmamış gibidir. Dolayısıyla aynı dönemde yayınlanan bu

dizinin küçük ve çok dolaylı ilişkilerle bir siyasetçiyi işaret etmesi konusu, Türkiye izleyicisinin kolaylıkla ikna olacağı bir entrika oluşturmamaktadır. Burada izleyici ancak inançsızlığını askıya alarak, türsel gerçeğebenzerliğe (*generic verisimilitude*)[6] yaslanarak bu dizinin politik entrikasına ilgi duyabilir.

Sonuç

Orijinal bir ilk örneğin yeniden üretildiği film, dizi veya roman gibi her temsil formu her zaman kültürel anlamda bir uyarlamadır. Bu yeniden üretim, ister gevşek bir esinlenme, ister *remake*'lerde olduğu gibi sıkı sıkıya ilk örneğe bağlı kalınan bir hikâyeleştirme olsun, durum değişmez; çünkü yeniden üretimler kültürel koda ve ritüellere dayanmak zorundadır. Bu bakımdan oyunculuk, mekânlar ve isimler en başta bu yerelliğin atmosferini oluşturmaya katkı sunar. Ancak bunun ötesinde de keder, ceza, suç, ölüm, törenler, aile birliği ve aile birliğine tehdit, televizyonun temsil diline yerel göstergelerle kolaylıkla tercüme edilebilecek ve televizyonda temsil edilebilecek evrensel temalardır. Televizyon bu anlamda evrenseli eve getirirken onu evselleştirmeye ve yerelleştirmeye en elverişli mecraların başında gelir. Uzun sürelere yayma ve hikâye çizgilerini ya da karakterleri artırma sayesinde -ki bu bazen bir kapıcı, bazen bir musluk tamircisi, bazen bir müşteridir- eve getirdiği hikâyeyi yerelleştirir.

Cinayet gibi bir olay bu anlamda en pratik görsel ve sözel göstergelerle kültürel ritüellere bağlanma imkânı verir. Bununla birlikte Türkiye'de polisiyenin sinema ve televizyondaki makûs talihi ancak son on yıllık süreçte başarılı örneklerle yeni yeni kırılmaya başlanmıştır. Türsel olarak polisiyenin dayandığı entrikalar, incelik ve özen, Türkiye dizi tarihinin her zaman en yoğun izleyici kitlesine ulaşma arzusu, popüler olmayan belirli programlara ya da türlere özel ilgi gösteren niş (*niche)* izleyiciyi dışlaması gibi pratiklerle çelişmektedir. *Cinayet* adlı Türkçe dizinin hem orijinal dizinin bütün hikâye çizgilerine bağlı kalması, hem de gayet yerel bir atmosfer kurgulayabilmiş olmasına rağmen yine de popülerleşememesi ve beşinci bölümde ekrana veda etmesi biraz da bu nedenledir. Bununla birlikte bu konu benim çalışmamın temel meselesi değildir ve aslında çalışmanın sınırlarını aşan bir konudur.

Burada söylenebilecek olan şey, *Cinayet* dizisinin sürdürülememesinin Türkiye bakımından uyarla-

[6] Bir anlatının gerçeklik etkisini, içinde yer aldığı türün kalıplarına göndermeyle kurabilmesidir. Bu etki sayesinde, gerçekte mümkün olup olmamasından bağımsız olarak, anlatıların türsel uylaşımları çerçevesinde, "gerçekliği" sorgulanmayan, türsel kodlar ve uzlaşımlara bağlı olarak gerçekmişgibilik etkisi yaratan olaylar söz konusudur. Örneğin, bir korku filminde uzaylıların dünyayı istila etmesi, robotların kontrolden çıkması gibi olaylar korku türünün türsel uylaşımları çerçevesinde kabullenilir. Polisiyede de bir siyaset adamının adının skandala ve entrikaya karışmış olması önemlidir. Ancak yukarıda da belirtildiği gibi *Cinayet* dizisinde var olan skandal ve entrika, Türkiyeli izleyiciler için inandırıcı olmaktan uzaktır.

malara mesafeli bir izleyiciyi işaret etmediğidir. Eve getirildiği halde orada tutulamayan *Cinayet,* televizyon endüstrisinin yerli dizi üretimindeki artan profesyonelleşmeyi, izleyiciye benimsetecek bir yayıncılık kararlığıyla bir türlü birleştirememesiyle ilişkilidir. Kısa dönemli, kâr öncelikli ve rekabet güdümlü bir içerik politikası, televizyon içerik üretimini belirlemektedir. Bu anlamda televizyon endüstrisinin hırsı ve popülizmiyle damgalanan "yerelliği," yabancı dizileri ana yayın kuşağından (*prime time*) tümüyle dışladığı gibi, popüler olmayan türleri de dışlamaya devam etmektedir. *Police procedural* da bunlardan biridir.

Tekrar etmek gerekirse uyarlamaların, *remake*'lerin ya da *reversioning*'lerin Türkiye televizyon kültürünü baskılayacağı ve kültür emperyalizmi tezlerinin tanımladığı türden bir tehdit yöneltebileceği bir durum söz konusu değildir. Türkiye'de prime time televizyonu hala kendi yerelliğinde boğulan anlatıların evreni olmaya devam etmektedir.

Dizinin uyarlanması çabası Türkiye'de başarıya ulaşmamış olmasına rağmen, orijinal dizi oldukça geniş bir izleyici tarafından altyazılı olarak izlenmiş görünmektedir. İnternetteki hızlı bir araştırmadan, forumlar ve sözlüklerden ya da dizinin sosyal medyadaki yaygın bilinirliğinden yola çıkarak bunu söylemek mümkündür. Bu durum diğer bazı popüler İskandinav dizileri için de geçerlidir. Burada eklenmesi gereken şey, İskandinav dizilerinin küresel ölçekteki genel başarısının biraz da bu hikâyelerin zaten kültürel olarak bir coğrafyadan diğerine seyahat etmeye elverişliliklerine bağlı olduğudur. McCabe (2015: 32) bu başarıyı söz konusu dizilerin tutturduğu evrensel anlatı akordu çerçevesinde açıklar. Yazara göre, Stig Larsson'un *Milenyum* üçlemesinin başarısıyla gelişen süreç, dünya ölçeğinde *Nordic noir* olarak anılan bir edebi fenomenin yaratılmasına kadar uzandı. *Ejderha Dövmeli Kız*, *Ateşle Oynayan Kız* ve *Arı Kovanına Çomak Sokan Kız* adlarıyla Türkçe'ye de kazandırılan *Milenyum* üçlemesinin yayıncılık başarısı, McCabe'e göre televizyon için de fırsatları açığa çıkardı. Zira böyle bir başarı TV suç öykülerinin bu ayırt edici alt-türünün (*sub-genre*) kültürel değiş tokuşa çok elverişli olduğunu kanıtlamıştı. Türkiye'de bu kültürel değiş tokuş fırsatı orijinal dizi lehine kullanılırken, dizinin uyarlaması aynı izleyici ilgisini yakalayamadı.

Uyarlama çalışmaları literatüründeki tartışmalarla başladığım bu makaleyi bitirirken vurgulamak istediğim konu, televizyon dizilerinin kendi yerelliğimiz üzerine düşünebilmek için eşsiz bir malzeme sunduğudur. Uyarlamalar bu düşünme çabasına bir karşılaştırma zemini sunduğu için çok daha verimli bir çözümlemeye imkân tanır. Orijinal yapımdaki basit bir nesnenin kullanımlarının uyarlama sırasında dönüşümü, nesnenin tümden değiştirilmesi ya da uyarlanırken yok edilmesi hep "kültürün konuşmasıdır." Uyarlamalarda nesne-

lerin, karakterlerin, kelimelerin izini sürmek aynı zamanda kültürün dilini kavramaya ya da sezmeye yaklaşmaktır.

Kısacası uyarlamanın televizyon kültürü ve kültürün televizyonu bakımından söyleyeceği şeyler, uyarlanmış eserin orijinale sadık olup olmadığından çok daha önemlidir. Uyarlama çalışmalarının televizyon çalışmaları alanında çok az yer bulduğu açıktır. Oysa uyarlamalar bir orijinalden esinlenirken toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini, yas pratiklerini, kadın katlini, mahalle, aile ya da politika kültürünü ister istemez müzakere eder. Bu müzakere sonucunda uyarlanmış televizyon dizisi kendi yerel karakterimizle ve kültürümüzle karşılaşacağımız bir mecra olur. *Cinayet* adlı dizinin sınırlı sayıdaki bölümünün incelemesi bile buradaki zengin malzemeyi ve anlamları düşünmeye imkân tanıyor. Bu tür çalışmaların çoğalmasının önemi de açıkça görülüyor.

Kaynakça

Altarac, Shari Ross (2007). *The Adaptation of U.S. Television Programs in Foreign Markets: How Japan and France Put Their Distinctive Spin on "The Simpsons"* Ann Arbor, Michigan: Proquest.

Amorim, Lauro Maia (2003). "Translation and Adaptation: Differences, Intercrossings and Conflicts in Ana Maria Machado's Translation of Alice in Wonderland By Lewis Carroll." *Cadernos de Tradução*. 1(11):193-209. https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6182/5737. Erişim tarihi: 10.05.2018.

Aragay, Mireia (2005). "Reflection to Refraction: Adaptation Studies Then and Now." *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Mireia Aragay (der.) içinde. Amsterdam – New York: Rodopi.

Boyd-Barrett, Oliver (1977). "Media Imperialism: Towards an International Framework for the Analysis of Media Systems." *Mass Communication and Society.* J. Curran, M. Gurevitch and J. Woollacott (der.) içinde. London: Edward Arnold. 116-35.

Boyd-Barrett, Oliver (2009). "Flow and Contra-flow." *Encyclopedia of Communication Theory*. Stephen W. Littlejohn ve Karen A. Foss (der.) içinde. California: Sage. 404-407.

Baudin, Marianne (2006). "Kültür: İnsanın Kendi İçine Sürgünü ve Kucak Açan Yer." Çev., Orçun Türkay. *Cogito 49:* 75-87.

Benyahia, Sarah C. (2014). *Suç.* Çev., Ahmet Birsen. İstanbul: Kolektif Kitap.

Bourdieu, Pierre (2017). *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (2. Baskı). Çev. Derya Fırat ve Günce Berkkurt. Ankara: Heretik.

Coon, David R. (2012). "Building Suspense: Spaces, Boundaries, and Drama in Hitchcock's Rear Window and Psycho." *Polymath: An Interdisciplinary Arts and Sciences Journal* 2(3): 55-68.

Çelenk, Sevilay (2009). "Televizyon Format Uyarlamalarında Kimliğin Mührü: *Hayalin İçin Söyle.*". *Kültür ve İletişim* 12 (2): 9-46.

de Certeau, Michel; Luce Giard ve Pierre Mayol (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi II: Konut, Mutfak İşleri*. Çev. Ç. Eroğlu ve E. Ataçay. Ankara: Dost.

Elliott, Kamilla(2013)."Theorizing Adaptations / Adapting Theories*" Adaptation Studies: New Challenge, New Directions*. Bruhn, J., A. Gjelsvik ve E. F. Hanssen (der.) içinde. London ve New York: Blumsbury Academic. 19-46.

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

Frosh, Paul (2009). "The Face of Television" *The End of Television? Its Impact on the World* (So Far). *The Annals of The American Academy of Political and Social Science*, Volume 625. Elihu Katz ve Paddy Scannel (der.) içinde. California: Sage. 87-102.

Gürata, Ahmet (2006). "Translating Modernity: Remake in Turkish Cinema." *Asian Cinemas: A Reader and Guide*. Dimitris Eleutheriotis ve Gary Needham (der.) içinde. Edinburhg University Press. 242-254.

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

Hall, Stuart (1997). "Introduction." *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* içinde. London: Sage. 1-13.

Kesirli Unur, Ayşegül (2015). "Discussing Transnational Format Adaptation in Turkey: A Study On Kuzey Guney." Series: *International Journal of TV Serial Narratives* 1(2): 139-150.

Mandiberg, Stephen (2008). *Remakes As Translation: Cultural Flow*. MA Thesis, The Department of Media, Culture and Communication, Steinhardt School of Culture, Education and human Education, New York University. http://www.stephenmandiberg.com/wp-content/uploads/2009/05/mandiberg_remakes_as_translation.pdf. Erişim tarihi: 20.12.2017.

Mattelart, Armand (1979). *Multinational Corporations and the Control of Culture: The Ideological Apparatuses of Imperialism*. Sussex: Harvester.

McCabe, Janet (2015). "Disconnected Heroines, Icy Intelligence: Reframing Feminism(s) and Feminist Identities at the Borders Involving the Isolated Female TV Detective in Scandinavian-Noir." *Feminisms: Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*. Laura Mulvey ve Anna Backman Rogers (der.) içinde. Amsterdam University. 29-43.

Özkent, Yasemin (2017). "Küresel ve Yerel Kültür İlişkisi Bağlamında Televizyon Dizileri." *International Journal of Social Science* 3(64): 471-496. (Doi numarası: http://dx.doi.org/10.9761/JASSS7456).

Schiller, Herbert I. (1976). *Communication and Cultural Domination*. New York: International Arts and Sciences.

Schiller, Herbert I. (1989). Culture, Inc.: *The Corporate Takeover of Public Expression*. New York ve Oxford: Oxford University.

Smith, Iain R. (2009). "Introduction." *Cultural Borrowings. Appropriation, Reworking, Transformation* Iain R: Smith (der). içinde. Nottingham: Scope: An Online Journal of Film and Television Studies. 1-5. https://issuu.com/iainrobertsmith/docs/cult_borr_ebook. Erişim tarihi: 16.01.2018.

Stam, Robert (2000). "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation." *Film Adaptation.* James Naremore (der.) içinde. New Brunswick, NJ: Rutgers University. 54-76. https://www.webpages.uidaho.edu/engl485jj/Stam2.pdf. Erişim tarihi: 10.04.2018.

Straubhaar, Joseph D. (1991). "Beyond Media Imperialism: Assymetrical Interdependence and Cultural Proximity." *Critical Studies in Mass Communication* 8(1): 39-59.

Straubhaar, Joseph D. (2007). *World Television: From Global to Local*. London: Sage.

Sun, Hongmei (2011). "On Cultural Differences and Translation Methods." *Journal of Language Teaching and Research* 2(1): 160-163. http://www.academypublication.com/issues/past/jltr/vol02/01/20.pdf. Erişim tarihi: 02.01.2018.

Verevis, Constantine (2006). *Film Remakes*. Edinburgh: Edinburgh University.