T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
FİLM TASARIMI ANASANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

BİR ALT TÜR OLARAK TRUE CRİME BELGESEL

Hazırlayan
Utkan OLCAY

Danışman
Doç. Dr. Sabire SOYTOK

İzmir / 2025

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum *"Bir Alt Tür Olarak True Crime Belgesel"* adlı nın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma naksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih
20 / 01 / 2025
UTKAN OLCAY

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün …… / …… / ..... tarih …… sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisanüstü Öğretim Yönetmeliği' nin …….. ine göre Film Tasarımı Dalı, Yüksek Lisans öğrencisi Utkan OLCAY'in "*Bir Alt Tür True Crime Belgesel*" konulu tezi incelenmiş ve aday …… / ……. / ……... tarihinde, ...'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra ..... dakikalık nde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından jüri üyelerine sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin …….. olduğuna ..... ile karar verilmiştir.

BAŞKAN

ÜYE ÜYE

ÖZET

Gerçek Suç belgesel türü suçun anlatımına odaklanan ve toplumsal-kültürel yaşamda güçlü etkiler yaratan bir türdür. Kökeni yüzyıllar öncesine uzanan bu tür, olgusal temellere dayanması ve suçu toplumsal, kültürel ve adli bağlamlarla ilişkilendirmesi gibi temel özelliklere sahiptir. Ancak bununla birlikte tür tarih boyunca değişen toplumsal ihtiyaçlara ve beklentilere yanıt verebilmek adına farklı anlatı stratejileri geliştirmiştir. Bu süreçte anlatılar sözlü gelenekten yazılı basına oradan da görsel ve dijital platformlara uzanan farklı formatlarda kendine yer edinmiş; toplumsal ve kültürel bağlamlarla olan ilişkisi de dönemin dinamiklerine göre dönüşüm geçirmiştir.

Bu dönüşümün günümüzde özellikle dijital platformlarda karşımıza çıkan "Neo-Gerçek Suç" aşamasıyla farklı bir boyut kazandığı görülmektedir. Bu alt tür, suçun anlatımını belgesel formatında sunarken hem estetik hem de etik tercihlerini dönemin kültürel ve toplumsal dinamiklerine göre yeniden şekillendirmektedir. Neo-Gerçek Suç anlatıları, dijital platformların sağladığı imkanlar sayesinde suça olan ilgiyi artırırken aynı zamanda suçun temsil edilme biçimine ilişkin ciddi etik tartışmalara da zemin hazırlamaktadır.

Bu çalışmanın odak noktası, Neo-Gerçek Suç aşamasına özgü temel özelliklerin analiz edilmesi ve bu özelliklerin tarihsel, kültürel kaynaklar ışığında nasıl şekillendiğinin izini sürmektir. Bu bağlamda suçun bir temsilden ziyade nasıl bir simülakr modeli haline geldiğini anlamak için Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı temel alınacaktır. Çalışma, simülasyon kuramı çerçevesinde Neo-Gerçek Suç türünün estetik ve etik boyutlarını eleştirel bir perspektifle incelemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gerçek Suç, Neo-Gerçek Suç, Belgesel, Simülasyon Kuramı, Jean Baudrillard, Toplumsal Dönüşüm, Kültür ve Sinema.

ABSCTRACT

True Crime documentary is a genre that focuses on the narration of crime and has a strong impact on social-cultural life. This genre, whose origins date back centuries, has the basic characteristics of being based on factual foundations and associating crime with social, cultural and judicial contexts. However, the genre has developed different narrative strategies in order to respond to changing social needs and expectations throughout history. In this process, narratives have found a place for themselves in different formats ranging from oral tradition to print media to visual and digital platforms, and their relationship with social and cultural contexts has transformed according to the dynamics of the period.

It is seen that this transformation has gained a different dimension with the 'neo-true crime' stage that we encounter today, especially on digital platforms. While this sub-genre presents the narrative of crime in documentary format, it reshapes both its aesthetic and ethical preferences according to the cultural and social dynamics of the period. While Neo-real crime narratives increase the interest in crime thanks to the opportunities provided by digital platforms, they also pave the way for serious ethical debates on the way crime is represented.

The focus of this study is to analyse the main features specific to the Neo-real Crime phase and to trace how these features are shaped in the light of historical and cultural sources. In this context, Jean Baudrillard's simulation theory will be taken as a basis to understand how crime has become a simulacrum model rather than a representation. The study aims to critically examine the aesthetic and ethical dimensions of the Neo-True Crime genre within the framework of simulation theory.

Keywords: True Crime, Neo-True Crime, Documentary, Simulation Theory, Jean Baudrillard, Social Transformation, Culture and Cinema.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturan düşünceleri bizlere aktaran ve eleştirel düşünce ile analiz yeteneğimin gelişmesinde büyük katkıları olan değerli hocam Prof. Dr. Oğuz Adanır'a en içten teşekkürlerimi sunarım.

Eğitim hayatım boyunca daima yanımda olan aileme, lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca entelektüel ufkumu genişleten, sinemaya ve hayata bakış açımı zenginleştiren kıymetli hocam Doç. Dr. Dilek Tunalı'ya gönülden teşekkür ederim.

Tez danışmanım Doç. Dr. Sabire Soytok'a ise sinema alanında bana kazandırdığı bakış açıları ve düşünce dünyamı zenginleştiren rehberliği için özel bir teşekkürü borç biliyorum. Süreç boyunca gösterdiği anlayış ve her zaman hissettirdiği desteğiyle bu çalışmanın tamamlanmasındaki değerli katkıları için kendisine ayrıca minnettarım. Bu süreçte yanımda olan ve varlıklarıyla bana güç veren herkese yürekten teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ ii

TUTANAK……..iii

ÖZET……...iv

ABSTRACT…….v

ÖNSÖZ……vi

İÇİNDEKİLER vii

RESİM LİSTESİ……....ix

GİRİŞ……1

1. BÖLÜM

GERÇEK SUÇUN TARİHİ VE TEORİK ÇERÇEVESİ

1.1 Tanım ve Genel Özelliker 5

1.1.1 Gerçek Suç Anlatılarının Toplumsal İşlevleri: Normlar, Adalet ve Farkındalık…….7

1.2. Melodramatik Bir Anlatı Olarak Gerçek Suç 13

1.2.1 Gerçek Suç ve Kadın Temsilleri…….....19

1.3. Erken Dönem Gerçek Suç Anlatıları.....24

1.3.1. Dergiler Dönemi 28

1.3.2. Kitaplar Dönemi……...32

1.4. Gerçek Suç Anlatılarında Sansasyonelliğin Rolü…….36

1.4.1. Erken Dönem Gerçek Suç Anlatılarının Dini Vaaz İşlevi……..37

1.4.2. Erken Dönem Gerçek Suç Anlatılarının Toplumsal İşlevi……..42

2. BÖLÜM

NEO-GERÇEK SUÇ VE SİNEMA

2.1. Neo-Gerçek Suç Belgesellerinin Genel Özellikleri 49

2.1.1. Mağdur Hakları İhlali…….....52

2.1.2. Suçlulara Ödeme Yapmak…….……56

2.1.3.Tek Taraflı Raporlama……....58

2.1.4. Dramatizasyon……...…59

2.1.5. Onarıcı Güç……64

2.1.6. Sözde Temsil Estetiği……65

2.2. Sinemada Neo-Gerçek Suç: Türün Belgesel Yansımaları……...66

2.2.1. Errol Morris Sineması: Neo-Gerçek Suç'un Şekillenmesindeki Öncü Rolü……67

2.2.2. Dijital Platformlarda Gerçek Suç Belgeselleri……...69

2.2.3. Simülasyon Kuramı: Kavramsal Temeller……71

2.2.4. Bir Simülakr Evreni Olarak Neo-Gerçek Suç……75

3. BÖLÜM

FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. The Thin Blue Line (1988) 81

3.2. Tiger King (2020)……88

3.3. Making a Murderer (2015).....93

3.4. The Jinx: Yhe Life and Deaths of Robert Durst (2015) ……..97

SONUÇ…….102

KAYNAKÇA……104

ÖZGEÇMİŞ

RESİM LİSTESİ

Resim 1: John Webster Cinayet Broşürü, 1850.....25

Resim 2: Bir cinayet broşürü (1881). 27

Resim 3: True Detective Dergisi Haziran (1981).....29

Resim 4: True Crime Dergisi (Mart, 2017). 31

Resim 5: *The Thin Blue Line* (1988) filminden bir sahne. 68

Resim 6: *Making a Murderer* Dizisi. 68

Resim 7: *Tiger King*'in Çekimleri. 70

Resim 8: Randall Dale Addams (*The Thin Blue Line*, 1988).....83

Resim 9: *The Thin Blue Line* filminden bir kare. 88

Resim 10: *Tiger King* belgeselinden bir kare. 93

Resim 11: *Making a Murderer* belgeselinin çekimlerinden bir kare 97

Resim 12: Rober Durst (*The Jinx he Life and Deaths of Robert Durst*, 2010) 101

GİRİŞ

Toplumların suça yönelik ilgisi insanların adalet arayışına ve suçun gizemlerini keşfetme arzusuna dayanan evrensel bir eğilimdir. Suçun insanlar üzerindeki bu etkisi bir arada yaşama zorunluluğu, güvenlik ihtiyacı ve adalet süreçlerine tanıklık etme arzusu ile doğrudan bağlantılıdır. Bu sebeple tarih boyunca toplumlar suçla olan ilişkilerini yalnızca yasa ve kurallarla değil, aynı zamanda anlatılar yoluyla da ifade etmişlerdir. Bu ifade biçimleri suça yönelik merakı yansıtmanın ötesinde toplumsal değerleri sosyal normları ve adalet süreçlerinin işleyişini daima gözler önüne sermiştir.

Gerçek Suç türü, suçun gerçek olaylara dayalı bir biçimde aktarılmasını merkeze alarak bireylerin adalet sistemine yönelik algılarını ve toplumsal normlara dair farkındalıklarını şekillendirme potansiyeline sahip güçlü bir anlatı türüdür. Bu tür, suçun bireysel ve toplumsal boyutlarını derinlemesine ele alırken, kurbanlar, failler ve adalet mekanizmaları arasındaki karmaşık dinamikleri görünür kılar. Gerçek olaylara dayanma iddiasıyla güvenilirlik kazanan tür aynı zamanda içerdiği dramatik unsurlarla izleyicilerde güçlü duygusal tepkiler uyandırmayı amaçlar. Tam da bu sebeple tür etik sınırları ve estetik temsil tercihleri sebebiyle anlatı etiği bağlamında sıklıkla eleştirilerin odağında yer almıştır. Özellikle "Neo-Gerçek Suç" olarak adlandırılan ve 20. yüzyılda şekillenip 21. yüzyılda belgesel formunda olgunlaşan modern suç anlatıları, bu eleştirileri daha da derinleştirmiştir. Suçu bir sansasyon aracı haline getirmesi, gerçek ile kurguyu birbirine karıştırması, olayları tek taraflı bir bakış açısıyla sunarak duygusal etkiyi artırması ve mağdur haklarını ihlal etmesi gibi sebeplerle değeri sürekli tartışma konusu olmuştur.

Bu çalışma, Gerçek Suç türünün belgesel formunu tarihsel ve toplumsal bir çerçevede ele alarak türün etik ve estetik boyutlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Aynı zamanda Neo-Gerçek Suç alt türünün ortaya koyduğu yeni anlatım biçimlerini ve bu değişimin toplumsal dinamikler üzerindeki etkilerini değerlendirme arzusu taşımaktadır. Bu bağlamda Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı temel alınarak suçun bir temsil olmaktan çıkarılıp simülakr modeli haline nasıl dönüştüğü analiz edilmeye çalışılacaktır.

Birinci bölümde, Gerçek Suç türünün tanımı ve genel özellikleri dönem ayrımı gözetmeksizin ele alınacak ve sonraki bölümler için bir kavrayış zemini oluşturulmaya çalışılacaktır. Bu kapsamda türün sosyal ve estetik işlevleri incelenecek, olumlu etkileri vurgulanırken aynı zamanda içinde barındırdığı problemler de sosyolojik ve psikanalitik perspektiflerden hareketle değerlendirilecektir. Bölümün devamında türün barındırdığı söylem ve durduğu ideolojik pozisyon tartışılacaktır. Ardından türün sansasyon ile olan ilişkisi farklı tarihsel ve kültürel bağlamlarda ele alınacak ve bu farklılıkların nedenleri analiz edilecektir. Sansasyon konusundaki yaklaşım farklarının Neo-Gerçek Suçları anlamada kilit bir rol oynadığı düşüncesiyle hareket eden bu çalışma, sansasyonun hangi dramatik tercihlerden kaynaklandığını inceleyecek ve türün melodramla olan ilişkilerini değerlendirecektir. Bunun yanı sıra okur ve izleyici kitlesiyle kurduğu ilişkiler de çözümlenmeye çalışılacaktır. Ardından on altıncı yüzyıldan başlayarak günümüzdeki belgesel formuna kadar geçirdiği dönüşümün izini sürmek amacıyla türün tarihsel gelişimi incelenecek ve türün hangi platformlarda tükedildiği, nasıl bir okur ve izleyici kitlesine sahip olduğu, hangi sebeplerden dolayı popülerliğinin arttığı gibi konular derinleştirilecektir.

İkinci bölümde, öncelikle Neo-Gerçek Suç'un genel özellikleri ele alınarak bu yeni formun ayırt edici nitelikleri belirli başlıklar altında açıklanacaktır. Bu özelliklerin türe kazandırdığı yeni kimlik irdelenerek Neo-Gerçek Suçların klasik türden nasıl ayrıştığı çözümlenmeye çalışılacaktır. Daha sonra Neo-Gerçek Suçların sinema ile ilişkisine odaklanılacak ve bu bağlamda Errol Morris sinemasının ayrıksı konumu üzerinde durulacaktır. Morris'in öncülük ettiği yeni tekniklerin türün gelişimine olan katkıları ile bu etik ve estetik tercihlerin kaynakları değerlendirilecektir. Son olarak, bölüm boyunca ele alınan bilgiler, yorumlar ve farklılıklar Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı çerçevesinde analiz edilecek; bu dönüşümün nedenleri kuramsal bir temele oturtulmaya çalışılacaktır.

Üçüncü ve son bölümde, Neo-Gerçek Suç türüne dair aktarılan özellikleri en iyi yansıttığı düşünülen dört farklı belgesel proje belirlenen başlıklar ve kriterler doğrultusunda çözümlenecektir. *The Thin Blue Line* (1988) *Making a Murderer* (2015) *Tiger King* (2020) *ve The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (2015) olarak

seçilen belgesellerin Neo-Gerçek Suç türü ile olan ilişkileri ele alınacak; türün tanımlayıcı özelliklerini ne derece taşıdıkları ve bu özellikleri nasıl ortaya koydukları tartışılacaktır. Ayrıca bu projelerin birbiriyle benzerlik gösterdiği ve ayrıştığı noktalar detaylandırılarak türün sınırlarını ve çeşitliliğini anlamaya yönelik bir çerçeve oluşturulacaktır. Her bir belgeselin, etik ve estetik tercihleriyle Neo-Gerçek Suç ile olan bağlantıları değerlendirilecek; bu bağlantıların tür içindeki anlam ve önemine vurgu yapılacaktır.

1. BÖLÜM

GERÇEK SUÇUN TARİHİ VE TEORİK ÇERÇEVESİ

1. BÖLÜM

GERÇEK SUÇUN TARİHİ VE TEORİK ÇERÇEVESİ

1.1 Tanım ve Genel Özellikler

Gerçek Suç, doğduğu günden bu yana geniş kitleler tarafından ilgiyle takip edilen, gerçek olaylara dayalı suç anlatılarını içeren, hem yazılı hem de görsel unsurların yer aldığı bir anlatı türüdür. Cambridge Dictionary terimi "gerçek olaylara dayanan suç hikayelerinin anlatıldığı bir tür" olarak tanımlarken (Cambridge Dictionary: t.y.) Oxford English Dictionary "yaşanmış suç vakalarını ele alan, failin eylemlerini, mağdurun sürecini ve adaletin işleyişini anlatan kurgu dışı bir tür" şeklinde açıklar (Oxford Dictonary: t.y.). Jean Murley ise terimi izleyici tarafından gerçek olarak kabul edilen ve belirli anlatı kuralları ile sunulan bir cinayet anlatısı şeklinde nitelendirir ve suçun ardındaki toplumsal ve psikolojik dinamikleri keşfetmeye yönelik olduğunu vurgular (Murley, 2008: 13). Tüm bu tanımların ortak noktası türün kurgusal bir anlatıdan ziyade gerçek olaylara dayandığını ve izleyiciye suçun toplumsal, psikolojik ve hukuki boyutlarını çok yönlü bir perspektifle aktardığını ortaya koymaktadır.

Gerçek Suçların izleyici ve okuyucusuyla yaptığı kurgusallık sözleşmesindeki en önemli dayanak noktası gerçeğe dayalı olma iddiasıdır (Browder, 2010: 5). Zira bu eserler kendini daima "aktüalite" ve "gerçekte var olan" olarak tanıtırlar (Biressi, 2001: 15). Bu gerçeklik vurgusu türe bir otorite havası katarak güvenilirliğini garanti altına alır (Murley, 2008: 21). Dolayısıyla Gerçek Suç anlatıları içinde dramatik unsurlar barındırsa bile gerçek olaylara bağlı kalmayı vaat ettiği için bu özelliğiyle polisiye hikayelerden belirgin biçimde ayrılmaktadır. Zira polisiye öykülerdeki olay örgüsü genelde tamamen kurgusal olmakla beraber suçu ele alma süreci ve karakter gelişimleri de hayal gücüne dayanır. Gerçek Suçlar ise gerçekte yaşanmış sansasyonel olayları ve adalet süreçlerini yansıtma amacı taşımaktadır. Bu sayede tür yalnızca suçu çözme arayışını değil sosyal yaşamda vuku bulan olayların ardındaki toplumsal ve psikolojik boyutları da ele alma fırsatı yakalar. Fakat gerçekliğe yaptığı bu referans ile kazandığı prestij ileride detaylı bir şekilde analiz edileceği üzere suistimale de son derece açık bir zemin yaratır.

Tür, içinde barındırdığı bir dizi karşıtlık sayesinde cazip bir anlatı tarzı sunmaktadır. Sıradan olan ile banal olanın, normal olan ile anormal olanın; gerçek ile kurgusal olanın iç içe geçtiği bu anlatılarda izleyici birçok karşıt unsuru ve duyguyu aynı anda tecrübe etme fırsatı yakalar. Bu anlatılar suçun doğasına dair çelişkileri gözler önüne sererken izleyiciyi kurban ve suçlularla özdeşleşme ile onlardan uzaklaşma arasında bir ikilemde bırakır (Murley, 2008: 5). Seltzer'in ifadesiyle bu durum, "gerçek suç dünyasının anormal normalliğidir" (Seltzer, 2007: 2).

Gerçek Suçların cazibesini artıran bir diğer önemli unsur insanların suç ve şiddete duydukları ilgiden kaynaklanmaktadır. Söz konusu ilgi sosyal düzenin temel yapı taşlarından biri olan yasaklarla bireyin bilinçdışı düzeyde kurduğu ilgi üzerinden açıklanabilir: Yasaklar toplumların varlığını sürdürebilmesinde kritik bir rol oynar ve yasakların ihlaline dair hikayeler her zaman korku ve hayranlık uyandırmıştır. Sigmund Freud bu durumu *Totem ve Tabu* adlı eserinde "ambivalans" kavramıyla; yani insanların yasaklara karşı duyduğu ikircikli his üzerinden açıklar (Freud, 1998: 21). Bir toplumun üyesi olan birey hem yasaya boyun eğer hem de bilinçdışında onu ihlal etmeye yönelik güçlü bir istek duyar ve bu çelişkili durum bireyin yasayla olan bağını karmaşık bir hale getirirken toplumsal düzenle kurduğumuz ilişkiye dair de önemli ipuçları sunar.

Freud'un ortaya koyduğu bilinçdışı kuramına göre insanlar doğumundan itibaren toplumun kabul etmediği arzularını bastırmak zorunda kalmaktadır. Bu bastırılmış arzulara dair düşünceler bilinçdışında varlıklarını sürdürürler ve ancak dil sürçmeleri (lapsus), hatalı hareketler (act manque) ya da rüya ve nevrozlar gibi simgesel yollarla yüzeye çıkmaya çalışırlar (Tura, 2010: 205). Toplumsal normların dayattığı bu tabu ve yasaklar sosyal düzeni koruyan bir işleve sahip olmakla beraber kişinin içsel çatışmalarını da besleyerek söz konusu yasakların ihlaline yönelik bilinçdışı bir çekim de hissetmesine sebep olur. Üstelik bu bastırma hiçbir zaman sona ermez ve bilinçdışında biriken bu enerjiler, tatmin arayışlarını sürdürmeye devam eder (Freud, 1998: 22).

Freud'un bu perspektifi Jacques Lacan'ın katkılarıyla daha da geniş bir zemine oturmaktadır. Lacan'a göre insanın dil ve kültürel dünyaya girişi doğa-kültür karşıtlığı

üzerinden gerçekleşir ve insanın kültürel bir özne haline gelmesi bu sayede mümkün olmaktadır (Lacan, 1971: 84). Yani yasakların kabul edilmesi özneye bir kimlik kazandırarak onu kültürel dünyaya kaydeder. Bu bağlamda yasaklar yalnızca sınırlar koyan bir fonksiyon olmanın ötesine geçerek insanın arzullarını da şekillendiren bir mekanizma işlevi görür (Lacan, 1971: 32). Lacan'ın bu yaklaşımı suç hikayelerine duyulan ilgiyi açıklamak için oldukça önemli bir çerçeve sağlamaktadır. Zira suç hikayeleri insanın bu ikircikli doğasıyla aynı anda ilişki kurmasına olanak tanımaktadır. Anlatılar söz konusu tabuların ihlal edildiği durumları izleyiciye sunarken insanın hem toplumsal normlarla olan bağını hem de bilinçdışında yatan arzularını keşfetmesine olanak tanır. Böylece hikayeler yalnızca bireysel sapkınlıkların değil aynı zamanda insan psikolojisinin karmaşık yönlerinin de birer ifadesi haline gelir. Bu bağlamda suç ve şiddet unsurları insanın bastırılmış arzularıyla güvenli bir şekilde yüzleşmesine imkan tanıyan bir alan sunuyor olabilir. İzleyici ya da okur bu anlatılar aracılığıyla sosyal tabuların kırılganlığına tanık olmakla beraber, kendi arzularının ve yasayla olan ilişkilerinin de yansımlarını gözlemleme fırsatı yakalar. Gerçek suçlar bu yönüyle Costello'nun belirttiği gibi "arkamızı dönüp bakmadan duramayacağımız birer araba kazasına" benzemektedir (Costello, 2018: 1).

Gerçek suçların bu çok katmanlı doğası, onları yalnızca bireysel bir tüketim aracı olmaktan çıkarıp toplumsal bir olgu haline getirir. Çünkü suç olgusu bireysel eğilimlerin ya da psikolojik dinamiklerin ötesinde kültürel ve politik bağlamlarla da yakından ilişkilidir. Toplumların değer yargılarını, yasalarının kırılganlığını ve güç ilişkilerini görünür kılan bir ayna işlevi görürler. Bu sebeple, gerçek suçların kültürel ve toplumsal bağlamlarını incelemek, yirmi birinci yüzyılın "postmodern" dünyasında bu fenomenin etkilerini ve anlamını daha iyi kavrayabilmek adına büyük bir önem taşımaktadır.

1.1.1. Gerçek Suç Anlatılarının Toplumsal İşlevleri: Normlar, Adalet ve Farkındalık

Çeşitli araştırmacılara göre Gerçek Suçların toplumsal etkisi okuyucu ve izleyicilerin suçla yüzleşme, adalet sisteminin işleyişine tanık olma ve suçun ardında

yatan psikolojik ve sosyolojik unsurları anlama ihtiyacından kaynaklanmaktadır. (Anonymous, 2021: 13). Yani Gerçek Suçlar içinde barındırdığı anlatı teknikleri ve hedef kitlesi sayesinde toplumsal bilinç yaratma kapasitesi taşımaktadır. Bu içerikler suçun ardında yatan sebepleri açığa çıkarırken suç ve suçlu gibi kavramlara dair bir bakış bir bakış açısı geliştirirler ve bu sayede adalet sisteminde yer alan problemleri göz önüne serebilirler. Suçlu öznenin nasıl tanımlandığını ve genel nüfustan nasıl ayrıldığını ifade etmenin yanı sıra suçun toplumsal ve kültürel yapı içerisindeki yerini de tartışmaya açabilirler. (Biressi, 2001: 42). Bu noktada Emile Durkheim'ın suçun sosyal işlevlerine dair düşünceleri önem kazanır.

Durkheim'a göre bir toplumda meydana gelen suçlar sosyal normların sınırlarını ihlal etse de bu normların yeniden inşa edilmesine ve toplumsal dayanışmanın güçlenmesine katkıda bulunmaktadır. Yani suçlar bireysel birtakım sapmalardan ziyade toplumsal düzenin devamlılığına hizmet eden bir mekanizma işlevi görmektedir. (Durkheim, 1960: 70). Zira suçlar kolektif bilinci harekete geçirdiği gibi toplumsal normlar da bu ihlaller yoluyla hem sınanmış olur hem de bu sayede yeniden üretilmiş olur. Durkheim suç olgusunu beraber yaşamanın doğal bir sonucu olarak görür ve tamamen ortadan kaldırılmasının mümkün olmadığını savunarak arzu edilir de olmadığını ifade eder (Durkheim, 2004: 158). Dolayısıyla suçlu yalnızca hukuki bir figür değil, ihlal ettiği normların yankılarıyla beraber toplumu bu normları sorgulamaya iten bir aktör olarak karşımıza çıkar.

Bu bağlamda, suç olgularının temsil edildiği ve gerçekte yaşanmış olayları bir anlatı haline getiren Gerçek Suçlar toplumsal normların sınırlarını ve adalet mekanizmalarının işleyişini yeniden değerlendirme fırsatı sunar. Murley'nin de belirttiği gibi "Gerçek suç kitaplarını ve bloglarını okuyor, televizyon programlarını ve filmlerini izliyoruz çünkü bunlar insan davranışları hakkındaki ciddi sorulara cevap vermeyi vaat ediyor" (Murley, 2008: 3). Bu tür anlatılar insanın karanlık yüzünü anlamaya yönelik bir merak uyandırırken aynı zamanda sosyal düzenin çatlaklarına tanık olma imkânı sağlamaktadır.

Gerçek Suçlar ayrıca tehlikeyi fark etme ve hayatta kalmaya dair de önemli ipuçları sunabilmektedir. Örneğin Amanda Vicary'nin yaptığı araştırmalara göre bu içerikler mağdurların karşılaştığı tehlikeler üzerinden izleyiciye kendi yaşam güvenliğini artırabilecek önlemleri almasında rehberlik etmektedir. (Vicary & Fraley, 2010). Evrimsel psikoloji perspektifinden bakıldığında Gerçek Suç eserlerinde yer alan hikayeler olası riskleri fark etmemize yardımcı olarak hayatta kalma içgüdümüze hitap etmektedir. Yani bu tür içerikler olayların nasıl geliştiğini ve adalet süreçlerinin nasıl işlediğini gözlemleme imkânı sağlayarak bireylerin bu bilgileri kendi yaşamlarında uygulamasına yardımcı olur. Böylece bireyler çevresel tehditlere karşı daha bilinçli ve hazırlıklı hale gelirken aynı zamanda toplumsal empati ve farkındalığa da katkı sağlanmış olur.

Gerçek Suçlar çözülememiş adli vakaları da kamuoyunun gündemine taşıyarak farkındalık yaratabilir; hatta mahkeme süreçlerini doğrudan etkileyebilirler. Medya ve sosyal medya ile meydana gelen etkileşimler mağdur ve yakınlarının sesinin daha geniş kitlelere ulaşmasını mümkün kılabilmektedir. Örneğin, Netflix'te yayınlanan *Making a Murderer* (2015) belgeseli, Steven Avery davasını yeniden gündeme taşıyarak kamuoyunda büyük tartışmalar yaratmış ve davanın yeniden değerlendirilmesi için binlerce imzayla kampanyalar başlatılmasına yol açmıştır (Costello, 2018: 6). Benzer şekilde, sosyal medyada geniş yankı bulan *Serial* (2014) adlı podcast, Adnan Syed'in mahkumiyetini sorgulatarak davanın yeniden incelenmesine ve serbest bırakılmasına kadar uzanan bir süreci tetiklemiştir. (Costello, 2018: 4). Özellikle Neo-Gerçek Suç kapsamında yer alan dijital içerikler mağdurlar için adalet çağrısında bulunurken izleyiciyi de sürecin aktif bir parçası haline getirmeye çalışır.

Ancak bütün bunların yanı sıra Gerçek Suç içeriklerinin birçok etik problemi de beraberinde getirdiğini unutmamak gerekir. Örneğin mağdurların mahremiyetinin ihlal edilmesi, suç olaylarını travmatize edici bir şekilde sürekli gündeme getirilmesi; adli süreçlere müdahale gibi problemler özellikle Neo-Gerçek Suçların eleştiri oklarının hedefi haline gelmesine sebep olmuştur. Çünkü bu anlatılar yalnızca bireysel hikayeleri değil, aynı zamanda toplumun suç ve adalet algısını da şekillendirme gücüne sahiptir. Bu bağlamda, Gerçek Suç anlatılarının toplumsal normları ve adalet mekanizmalarını

sorgulama işlevi türün popüler kültürle nasıl bir etkileşim içerisinde olduğunu da anlamamızı gerektirir. Zira bu anlatılar, yalnızca suç ve adalet temalarını ele almakla kalmaz, eriştiği geniş kitle gücünü kullanarak bu olguların toplumun farklı kesimleri tarafından daha görünür ve tartışılır hale gelmesini sağlar.

Tuhaf ve korkutucu olayları güncel meselelerle harmanlayan tür, popüler kültürün değişen söylemlerini ve estetik unsurlarını hızla bünyesine katabilmesiyle bilinmektedir. Browder'ın "Her on yıla uygun bir gerçek suç vardır" ifadesi (Browder, 2010: 4) bu anlatıların toplumsal ve kültürel koşullara göre nasıl şekil aldığını oldukça etkili bir şekilde özetlemektedir. Gerçek Suç anlatıları farklı dönemlerde ortaya çıkan yeni suç türlerine ve toplumun değişen ilgi alanlarına uyum sağlayarak kendini sürekli olarak yeniden tanımlama becerisi göstermektedir. Sözgelimi, yirminci yüzyılın ortalarındaki anlatılar organize suçlar ve mafya hikayeleri öne çıkarken, yakın geçmişte ve günümüzde daha çok aile içi şiddet ve seri katil yaşamları gibi konular merkeze alınmaktadır (Murley, 2008: 25). Bu tür anlatılar yalnızca dönemin toplumsal ruhunu yansıtmakla kalmaz; aynı zamanda çevresindeki kültürel unsurları özümseyip yeniden yorumlayarak sürekli bir dönüşüm ve yenilenme süreci içinde varlığını sürdürmektedir.

Gerçek Suçların bu şekil alma gücü onun farklı türlerle etkileşim kurarak sürekli güncel kalmasını sağlamaktadır. Will Straw'un *Cyanide and Sin* (2006) kitabında belirttiği gibi "Gerçek Suçların başarısı tabloid gazetecilikten kara filme, sokak fotoğrafçılığından sürrealist akımlara kadar çeşitli kaynaklardan belli unsurları kendi bünyesine katıp bunları özgün bir dinamizmle yeniden harmanlama yeteneğinden kaynaklanmaktadır (Straw akt. Murley, 2008: 16). Türün bu esnek yapısı onu farklı estetik ve kültürel kodlarla uyumlu hale getirirken bu kodları zenginleştirip yeni anlatı tarzları oluşmasına da yardımcı olmaktadır.

Bu bağlamda Nilgün Abisel'in popüler kültür ürünleri üzerine yaptığı değerlendirmeler, Gerçek Suç anlatılarının bu dönüşüm ve esneklik kapasitesini anlamak için önemli bir çerçeve sunmaktadır. Abisel'e göre, popüler kültür ürünlerinin temelinde yer alan yinelemeli ve uylaşımlara dayalı yapı, hem seyircinin tanıdıklık hissinden haz almasını sağlar hem de türlerin farklı dönemlerin toplumsal ve kültürel

ihtiyaçlarına yanıt verecek şekilde yeniden üretilmesine olanak tanır (Abisel, 1995: 16). Gerçek Suç anlatıları da bu özellikleriyle yalnızca bir hikâye anlatımı biçimi değil, aynı zamanda dönemin ruhunu yansıtan kültürel ürünler haline gelir. Abisel'in ifade ettiği gibi, bu tür eserler "tanıdık olanın rahatlığı ile farklılığın yarattığı heyecan" arasındaki gerilimden beslenmektedir (Abisel, 1995: 16). Geçmişin tanıdık formüllerini güncel estetik ve toplumsal eğilimlere göre yeniden yorumlayan Gerçek Suç anlatıları zamanla popüler kültürün önemli bir unsuru olarak kabul görmüştür. Türün başarısının ardında, hem izleyici beklentilerini karşılayan sabit yapıları hem de bu yapıları toplumsal değişimlere adapte edebilme yeteneği yatmaktadır.

Bu nitelikleri, Gerçek Suç anlatılarını yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün ve kültürel değişimin bir yansıması haline getirir. Gerçek Suç anlatılarının trash kültür[1] ve pulp okuma alışkanlıklarıyla da güçlü bağlar içerisinde bulunması bu yüzden şaşırtıcı değildir. Suç ve şiddet gibi rahatsız edici temaları sansasyonel ve dramatik bir çerçevede sunarak izleyiciyi hem duygusal hem de görsel olarak içine çeken Gerçek Suç anlatıları trash kültürün bu estetik stratejisini benimseyerek popülerlik kazanmıştır. Bu bağlamda, suç ve şiddet olaylarının "dehşetli bir estetik" içinde karikatürize edilerek sunulması, Gerçek Suç anlatılarının izleyici üzerinde etkide bulunmasını sağlamaktadır. Bu karikatürize etme eğilimi ayrıca karmaşık toplumsal meselelerin basitleştirilerek yüzeysel bir merak ve heyecan duygusuna indirgenmesine yol açar. Bu estetik yaklaşımın bir sonucu olarak Gerçek Suç anlatıları -özellikle yirmi ve yirmibirinci yüzyılda- sıklıkla "korkunç ve anlamsız pulp okuma ya da izleme" olarak nitelendirilmiştir (Murley, 2008: 4). Bu eleştirilerin ardında özellikle trash kültüre ait unsurlar ve karmaşık konuları basitleştirme eğilimi önemli bir yer tutmaktadır. Sözü edilen bu durum okur ve izleyicilerin kişisel korku ve endişelerini suç olgusu üzerinden takip etmesine olanak tanırken daha derin bir toplumsal analiz ihtiyacını göz ardı eder. Bu bağlamda Gerçek Suç anlatıları genellikle

[1] Trash kültür, gündelik yaşamın karmaşık ve rahatsız edici unsurlarını sadeleştirerek, toplumsal meseleleri geniş kitlelerin kolayca tüketebileceği eğlencelik içeriklere dönüştürme eğilimi taşır (Roberts, 2019). Özellikle korku ve gerilim duygularını tetikleyen içeriklerin üretilmesi, bu kültürün belirgin özelliklerinden biridir. Trash kültür, rahatsız edici temaları grotesk öğelerle süsleyerek, sansasyonel ve dramatik bir anlatım çerçevesinde sunar ve böylece izleyicinin ilgisini çekmeyi amaçlar (Roberts, 2019). Bu yaklaşım, Gerçek Suç anlatılarında da sıkça karşımıza çıkan temel unsurlardan biri haline gelmiştir.

yüzeysel tüketim nesneleri olarak görülmekte ve bu algı türün eleştirel potansiyelinin zayıf olduğunun düşünülmesine yol açmaktadır.

Gerçek Suç anlatılarının pulp okuma alışkanlıklarıyla ilişkisi de sansasyonel form üzerinden gerçekleşir. Pulp kültürü, basit ve abartılı olay örgüleriyle izleyicinin duygusal tepkilerini harekete geçiren bir anlatı tarzı benimser. Bu abartılı unsurlar, Gerçek Suç anlatılarının hem estetik hem de içerik yapısını şekillendiren temel ögeler arasında yer alır. Zira Gerçek Suçlar çoğu zaman "bir boş zaman uğraşısı" (Biressi, 2001: 1) ve "sapkın bir zevk türü" (Romeo Jr, 2020) olarak görülmüş hatta bir dönem aylık Gerçek Suç dergileri "ayakları uzatıp dinlenmenin bir yolu" olarak tanıtılmıştır (Biressi, 2001: 1).

Gerçek Suç türü yirmi birinci yüzyılda Neo-True Crime aşamasına ulaştığında, içerik ve estetik açısından kayda değer bir dönüşüm geçirmiştir. Bu süreçte tür dergi, kitap ve belgesel gibi çeşitli formatlarda geniş bir popülerlik kazanmış ve geniş bir izleyici kitlesine ulaşmıştır. Ancak bu popülarite biçim ve içerik açısından ciddi problemleri de beraberinde getirmiştir. Bu sebeple türün indirgeyici yapısını anlamak için ideolojik zeminini analiz etmek ve suçun bireysel, toplumsal düzeylerde nasıl temsil edildiğini incelemek gerekmektedir.

Neo-Gerçek Suç anlatılarında suç genellikle toplumsal bağlamından koparılarak bireysel bir anomali ya da sapkınlık olarak ele alınır. Bu yaklaşım suçun toplumsal yapıdaki yeri ve ardındaki eşitsizlikleri göz ardı eder ve suç bireysel bir kötülüğe indirgenmiş olur. Bu yüzden Gerçek Suçlar yirminci yüzyılda sıklıkla muhafazakar bir ideolojiye sahip olduğu yönünde eleştirilmiştir (Murley, 2008: 23). Bu eserlerde sıklıkla otorite figürlerinin yüceltildiğine ve toplumsal düzenin koruyucuları olarak lanse edildiğine tanık oluruz. Özellikle polis ve kolluk kuvvetleri, suçluları zekâları ve çeviklikleri sayesinde alt eden kahramanlar olarak tasvir edilir (Murley, 2008: 38). Bu temsil biçimi suçları birtakım "anormal" durumlara indirgeyerek yapısal sorunların ve adalet sistemindeki eksikliklerin arka plana itilmesine sebep olmaktadır.

Neo-Gerçek Suçların ayrıca sosyal değişim ve ilerlemelere karşı paronayak bir tutum içerisinde bulunduğu dikkat çekmektedir. Toplumda görülen geniş çaplı sosyal ve

kültürel dönüşümlerin yaşandığı dönemlerde Gerçek Suçlar korku ve dehşet estetiğiyle toplumsal ilerlemeleri tehlikeli bir süreç olarak resmeder (Murley, 2008: 3). Söz konusu paranoyanın en somut örneklerinden biri kadın hareketinin yükselişe geçtiği dönemlerde bu türün popülaritesinin artmasıdır. Kadınların toplumsal hayatta güç kazanması, cinsel özgürlüklerinin artması ve ekonomik alanda ilerlemeleri bu anlatılarda bir tehdit unsuru olarak ele alınır. Kadınlar sıklıkla kurtarılması gereken mağdurlar ya da ahlaki yozlaşmayı temsil eden figürler olarak betimlenir. Kadınların eşitlik taleplerine bir yanıt olarak bu tür anlatılar kadınların şiddetle kontrol edildiği hikayeler sunar. Örneğin otostop yapan kadınların öldürülmesi ya da gündelik cinselliğin ölümcül sonuçlara yol açtığı öykülerle, kadın özgürlüğü tehlike kaynağı olarak gösterilmektedir. Bu söylem, kadınların toplumsal rollerine dair geleneksel sınırları pekiştiren ve onları özgürlüklerini sorgulamaya iten bir söylem oluşturur. Ayrıca azınlık gruplarına çok az yer verilen bu anlatılarda bu topluluklar genelde "öteki" ya da düşman olarak resmedilmektedir. Seri katillerin ve suçluların zaman zaman fetişleştirildiği bu anlatılar suç ve şiddet üzerinden bir korku atmosferi yaratarak mevcut toplumsal düzeni pekiştirme işlevi görür. Bu bağlamda, Gerçek Suç anlatıları, keyfi sınırlarla çizilmiş iyi ve kötü, asil ve yozlaşmış, güzel ve çirkin normları topluma empoze eder ve toplumsal davranış kalıplarını şekillendirme çabası güder.

Gerçek Suç anlatılarının bu muhafazakâr ve toplumsal dönüşümlere dirençli yapısının etkili olmasının en önemli sebebi kuşkusuz benimsediği anlatı stratejileridir. Tür, suç ve şiddet olaylarını dramatize ederek izleyicinin duygusal tepkilerini harekete geçiren bir biçim benimsediği için izleyici nezdinde daima yoğun bir etkide bulunmaktadır. Bu sayede karmaşık toplumsal sorunlar basitleştirilerek bireysel trajedilere indirgenir; bu durum, hem suçun ardındaki yapısal nedenleri görünmez kılar hem de toplumun suç ve adalet algısının yüzeysel bir düzeyde şekillenmesine yol açar.

1.2. Melodramatik Bir Anlatı Olarak Gerçek Suç

Melodram ve Gerçek Suç anlatıları, duygusal yoğunluğu merkeze alan iki güçlü anlatı türü olarak karşımıza çıkar. Her iki tür de toplumsal meseleleri dramatik bir çerçevede ele almalarıyla dikkat çekmektedir. Bu anlatı türleri, okur ve izleyicide güçlü

duygusal tepkiler uyandırmayı hedeflerken ahlaki normların ve toplumsal düzenin yeniden inşasına katkıda bulunmaktadırlar. Ancak melodram köken itibarıyla çok daha eskiye dayanır ve yalnızca bir tür olmanın ötesinde, her türün içine sızabilen bir kiplik olarak öne çıkar (Singer akt. Akbay, 2021: 4). Bu yönüyle melodram, yalnızca edebi veya görsel anlatılarda değil, suç anlatıları dahil olmak üzere gerçekçi ve tarihsel bağlama sahip türlerde de yoğun bir biçimde hissedilir.

Melodramın bu geniş kapsamı, tarihsel gelişimi içinde Hristiyanlık motifleriyle olan yakın ilişkisiyle daha da güçlenmiştir. Zira melodram, kilisenin insanları tiyatro aracılığıyla eğitmeyi amaçladığı bir ortamda, din adamlarının kontrolünde gelişmiştir (Agocuk, 2012: 12). İncil'de yer alan hikayelerin ve İsa'nın hayatının oyunlaştırıldığı gösteriler önemli bir yer kaplamış (Agocuk, 2012: 12) ve metinlerde İsa'nın çilesinin dramatize edildiği, bireysel acının erdeme dönüştürüldüğü (Tunalı, 2006: 32) bir malzeme haline gelmiştir. Bu motifler, Gerçek Suç anlatılarında suçlunun çöküşünü ve cezalandırılmasını dramatik bir sahneyle ortaya koyar. Bu bağlamda, melodramın temel unsurlarını ve işleyişini anlamadan Gerçek Suç anlatılarını analiz etmek mümkün değildir. Yani melodrama dair temel teorik çerçeve kurulduktan sonra Gerçek Suç anlatılarını ve yarattığı duygusal etkileri kavramak çok daha kolay olacaktır.

Melodramın toplumsal normların korunmasındaki rolü bireysel deneyimlerin duygusal yoğunluğunu merkeze alarak bu normları güçlendirmesiyle öne çıkar. Bu bağlamda, bireysel deneyimlerin duygusal yoğunluğu, toplumsal normların korunması için önemli bir araç haline gelir. Gerçek Suç anlatıları da bu dramatik yapının izlerini taşımaktadır. Melodramın bireysel acı ve ahlaki normlarla kurduğu ilişki Gerçek Suçlarda suç, mağdur ve fail arasındaki çatışmalara aktarılır. Suç ve cezanın bu şekilde sunumu, toplumsal düzeni korumanın bireysel bir görev olduğunu vurgular ve okurlara ahlaki bir mesaj verme amacı taşır. Bu anlatılar, Hristiyanlığın günah ve ceza anlayışını tıpkı melodramlarda olduğu gibi yeniden üretir; okur ve izleyicilerin ahlaki dersler çıkarmalarını hedefler. Melodram özelinde Peter Brooks, bu türü yalnızca bireysel çatışmaların değil, aynı zamanda toplumsal düzenin de dramatize edildiği bir anlatı biçimi olarak ele alır (Brooks, 1985: 5). Nitekim bir toplumda görülen anlatılar ve sanat eserleri verili olanı yansıtmaktan ziyade "olması gereken" bir yaşamı ifade eder ve

toplumu “belli temel varsayımları” benimsemeyen davet eder (Akbulut, 2008: 18). Dolayısıyla melodramlar bir iyi/kötü zemini oluşturarak buradan bir erdem söylemi üretmektedir. Melodramların bu yönü ise kendini en çok iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırıldığı “poetik adalet” anlayışında belli eder (Tunalı, 2006: 39). Gerçek Suçlarda suçluların hikayenin sonunda mutlaka cezalandırılmaları Tanrı’nın adaletinin bir tezahürü olarak görülür ve bu özellik Gerçek Suç türünün temel taşlarından biridir. Böylece Gerçek Suç anlatıları, bir yandan bireylerin korkularını tetikleyerek merak uyandırırken diğer yandan adaletin sağlanmasıyla okurlarına bir rahatlama hissi sunar. Acı, bu eserlerde tıpkı melodramlarda olduğu gibi sadece bireysel bir deneyim olarak değil, toplumsal bir ders olarak da yüceltilmektedir (Tunalı, 2006. 32).

Kadın kahramanların acıları ve erkek figürlerin toplumsal düzeni sürdürme görevleri, Hristiyanlıkta sıkça karşılaşılan dolor (acı) ve labor (emek) kavramlarına dayandırılmıştır (Tunalı, 2006: 31). Zira melodramatik anlatıların en temel arketip şablonu daima “Meryem” figürü olagelmiştir (Agocuk, 2012: 13). Kadının çilesi burada ahlaki bir yükselişi temsil ederken erkeğin emeği de toplumsal düzenin devamlılığını destekler. Dolayısıyla melodramlarda karşımıza çıkan “moral okült” kavramı bu örnekte olduğu gibi bireylerin görünürdeki olayların ötesindeki soyut ahlaki anlamlara ulaşmasını sağlamaktadır. Bu özellik ileriki başlıklarda aktarılacak olan“dini vaaz olarak sansasyon” meselesiyle bire bir örtüşmektedir. Wiltenburg’un belirttiği gibi özellikle Erken Dönem Gerçek Suçlarında okurlar “derin bir gerçekliğe” davet edilir ve suçun işlendiği an ile failin cezalandırılması arasındaki dramatik süreç okuru hem bir adalet arayışına sürükler hem de toplumsal düzenin yeniden inşa edildiği hissini güçlü bir şekilde sunar (Wiltenburg, 2004: 8). Bu anlayış Gerçek Suç anlatılarında suçun dramatize edilmesiyle şekillenirken, ahlaki normların yeniden inşa edildiği bir alan yaratır.

Melodramlarda karakter temsillerinin genellikle monopathik bir özelliğe sahip olduğunu görmekteyiz. Robert Bechtold Heilman’ın tanımladığı bu yapı, karakterlerin ya tamamen iyi ya da tamamen kötü olarak resmedilmesi anlamına gelir (Tunalı, 2006: 38). İyilerin ödüllendirildiği, kötülerin cezalandırıldığı bu net ayrım izleyicinin ahlaki çatışmaları anlamasını kolaylaştırır. Ayrıca melodram “dışavurumcu” bir tarz olarak

(Agocuk, 2012: 54) abartılı dekor, kostüm ve oyunculuk gibi unsurlar kullanır (Agocuk, 2012: 10) ve bu zıtlıkları belirginleştirir. Melodramın bu doğası ahlaki normların yeniden üretilmesine katkıda bulunurken, bireylerin duygusal katılımını da artırmayı hedefler. Örneğin, kadın kahramanlar masumiyetin ve erdemin sembolü olarak sunulurken antagonist figürler düzeni tehdit eden aşırı kötü karakterlerdir (Tunalı, 2006: 50). Gerçek Suç anlatıları melodramın bu karakter formülasyonunu da neredeyse bire bir bünyesine katmıştır. Bu metinlerde suçlular genellikle şeytanlaştırılmış, tek boyutlu figürler olarak resmedilirler. Mağdur genellikle saf, masum ve toplumun kurallarına uyumlu bir figür olarak temsil edilirken, suçlu özne ise bu düzeni bozmakla özdeşleştirilir. Örneğin mağdurun detaylı yaşam öyküsü, onun bir masumiyet sembolü olarak yüceltilmesine olanak tanır. Bu tür hikayelerde dramatik gerilim, mağdurun masumiyeti ve suçlunun kötülüğü üzerinden şekillenir ve ahlaki normların belirgin bir şekilde pekiştirilmesini sağlar.

Melodram ve Gerçek Suç anlatılarının bir diğer ortak özelliği "mutlu son" işlevi diyebileğimiz ortak bir fonksiyonu bünyelerinde barındırmalarıdır. Melodramlarda karakterler arasındaki çatışmaların çözüme ulaşması ve düzenin yeniden sağlanması, hikâyenin temel dinamiklerinden biridir ve bu süreç, genellikle duygusal bir doruk noktasıyla tamamlanır (Tunalı, 2006: 44). Gerçek suç anlatılarında ise mutlu sona dair fonksiyon suçlunun yakalanması veya cezalandırılmasıyla sağlanır (Costello, 2018: 10). Suçun işlendiği andan itibaren okurda bir gerilim yaratan anlatı adaletin yerine getirilmesiyle bir rahatlama duygusu sunar. Adaletin sağlanması yalnızca okurların iç huzurunun yeniden inşası anlamına gelmez ayrıca toplumsal düzenin de yeniden sağlandığı hissiyatını uyandırır.

David Costello, Gerçek Suç anlatılarının masalsı bir şablona sahip olduğunu ve bu yapının melodramatik kodlarla ilişkili olduğunu belirtir (Costello, 2018: 10). Bu şablon, genellikle "kurbanın bulunması, suçun araştırılması ve suçlunun cezalandırılması" süreçlerinden oluşur. Melodramlarda olduğu gibi Gerçek Suç anlatıları da izleyiciye adaletin sağlandığı hissini vererek toplumsal düzenin önemini vurgular. Ancak Gerçek Suç anlatıları bu süreci daha ayrıntılı ve gerçekçi bir şekilde ele alarak okurun veya izleyicinin hikayeye kolayca adapte olmasını sağlar. Her iki tür de benzer anlatısal

kodlarla izleyiciyi olay örgüsüne çeker ve duygusal bir bağ oluşturur. Hikâyeler genellikle huzurlu bir başlangıçla başlar. Melodramlarda toplumsal düzen karakterlerin günlük yaşamları üzerinden resmedilirken Gerçek Suç anlatılarında gündelik yaşama dair tasvirlerle gerçekleşir (Seltzer, 2007). Ancak suçun işlenmesiyle bu düzen aniden bozulur. Gelişme bölümünde melodram, toplumsal veya kişisel çatışmalara odaklanır; karakterler arasındaki ilişkiler ve duygusal bağlar derinleşirken hikâyenin duygusal boyutu yoğunlaşır. Gerçek Suç anlatılarında ise gelişme, suçun araştırılması ve suçlunun ortaya çıkarılması sürecine yoğunlaşır. Bu süreç, gerilim ve heyecan yaratarak izleyiciyi olayların içine çeker. Her iki türün finali de bir tür "katharsis" sunar. Melodramda bu, toplumsal düzenin yeniden sağlanması ve ahlaki çatışmaların çözülmesiyle gerçekleşirken, Gerçek Suç anlatılarında suçlunun cezalandırılması veya adaletin yerine getirilmesiyle sağlanır. Böyle bir son, izleyicinin hikayenin ahlaki mesajını içselleştirmesini ve toplumsal normların gücünü yeniden hissetmesini sağlar. Melodramlar bireylerin ahlaki çatışmalarına odaklanırken Gerçek Suç anlatıları bu çatışmaları suçun işlenişi, araştırılması ve çözülmesi bağlamında ele alır. Özetle her iki tür de izleyicinin duygusal bir yatırım yapmasını teşvik edecek şekilde yapılandırılmıştır. Ayrıca David Costello'nun ifade ettiği Gerçek Suç anlatılarındaki masalsı şablon melodramın poetik adalet anlayışını da yansıtır. İzleyici, bu süreçte adaletin sağlanmasını adeta bir "tanık" gibi deneyimler. Özellikle Gerçek Suç anlatılarında, izleyici olay örgüsünün aktif bir parçası haline gelir; ipuçlarını takip eder ve bir dedektif gibi hisseder.

Melodram ve Gerçek Suç anlatıları, yalnızca edebi veya dramatik türler olmaktan öte toplumsal reformların ve tarihsel dönüşümlerin güçlü araçları olarak işlev görmüştür. Modern toplumların şekillenme sürecinde bu türler toplumsal normların yeniden üretilmesi ve kültürel dönüşümlerin aktarılmasında önemli bir rol üstlenmiştir (Tunalı, 2006: 45). Melodramlar, bireylerin ahlaki çatışmalarını dramatize ederek toplumsal düzeni pekiştirirken, Gerçek Suç anlatıları suç ve adalet kavramları üzerinden bu düzeni sorgular ve yeniden tanımlar.

On sekizinci yüzyılda feodal düzenin çözülüşü ve burjuva sınıfının yükselişiyle doğan melodram, on dokuzuncu yüzyılda sanayileşme ve şehirleşmenin yarattığı

toplumsal değişimlere yanıt olarak büyük bir popülerlik kazanmıştır (Tunalı, 2006: 34). Hızla dönüşen sosyal yapılar, geleneksel değerlerin tehdit altında olduğu bir ortam yaratırken, melodram bu değerlerin dramatize edilerek yeniden inşasına hizmet etmiştir. Fedakârlık ve ahlaki doğruluk gibi bireysel erdemleri öne çıkaran melodram, toplumsal düzenin korunması gerekliliğini vurgulamıştır. Kadınların masumiyet ve erdemin sembolü olarak yüceltildiği, erkeklerin ise düzen sağlayıcı roller üstlendiği hikâyeler, sınıfsal farklılıkların ötesinde burjuva ahlakını evrensel normlar olarak sunmuştur. Endüstri Devrimi sırasında melodram ve Gerçek Suç anlatıları, hızla değişen toplumsal yapılar karşısında bir denge unsuru olarak öne çıkmıştır. Kapitalizmin yarattığı ekonomik eşitsizlikler ve sosyal değişimler, bu türlerin dramatik yapısında belirgin izler bırakmıştır. Melodram, toplumsal düzenin korunmasını vurgularken, Gerçek Suç anlatıları norm ihlallerini dramatize ederek burjuva adalet sisteminin gücünü ve meşruiyetini pekiştirmiştir. Bu süreçte, adli tıp ve bilimsel yöntemlerin gelişimi, Gerçek Suç anlatılarına yeni bir gerçekçilik boyutu kazandırmış; bu anlatılar sadece birer hikâye değil, aynı zamanda toplumsal reform çağrılarının birer aracı haline gelmiştir. On sekizinci yüzyılda melodram ve Gerçek Suç anlatıları modernleşmenin getirdiği zihniyet dönüşümleriyle birlikte daha karmaşık işlevler kazanmıştır. Melodram, burjuva değerlerinin dramatik bir temsilcisi olmaya devam ederken (Tunalı, 2006: 34) Gerçek Suç anlatıları da bu dönüşen değerleri okurlarına iletmeyi amaçlamıştır.

Yirminci yüzyıla gelindiğinde ise melodram ve Gerçek Suç anlatıları, toplumsal düzenin kırılganlığını ve modern toplumun karmaşıklığını dramatize eden anlatılara evrilmiştir. Bu dönemde Gerçek Suç anlatıları, yalnızca adalet arayışını değil, bireylerin ve toplulukların toplumsal normlarla olan karmaşık ilişkilerini de ele almıştır (Browder, 2010: 3). Bilimsel yöntemlerin ve adli tıp tekniklerinin anlatılara dahil edilmesi hikâyelere nesnel bir çerçeve kazandırırken, aynı zamanda burjuva düzenine yönelik eleştiriler için bir alan yaratmıştır. Suçun işlendiği ortamların bilimsel nesnellikle betimlenmesi, duygusal yoğunluğu artıran bir mekanizma haline gelmiş ve bu türlerin dramatik etkisini güçlendirmiştir. Bilimsel verilerden ve uzman söyleminden güç alarak anlatılarını yapılandırmaya başlayan Gerçek Suçları bu aşamada bir anlamda "süper-melodram" olarak tanımlayabiliriz. Zira tür uyandırmak istediği sansasyonu ve

duygulanımları soğuk bilimsel verilerin gücünden hareketle inşa etmekte ve böylece arzu ettiği etki çok daha güçlenmektedir. Neo-Gerçek Suç anlatılarında suçun detaylı betimlenmesi, adli tıp raporları veya suçluların psikolojik profillerine dair bilimsel analizler, bir yandan olaylara gerçekçilik duygusu kazandırırken diğer yandan izleyicinin empati düzeyini yükseltmektedir.

Melodram ve Gerçek Suç anlatılarının bu zamansız gücü, toplumsal düzenin dramatik bir çerçevede yeniden inşasını sağlar ve modern toplumların karmaşık yönlerini, çelişkilerini anlamak için etkili materyaller sunar. Özellikle kadınların anlatılardaki rolü bu karmaşayı oldukça etkili bir şekilde yansıtır ve bu sebeple feminist eleştirilerin hedefi haline gelmesine sebep olmuştur. Sözü edilen eleştiriler, kadınların çoğunlukla mağduriyetle sınırlanan temsilini sorgulamış ve bu eleştiriler sayesinde kadın karakterler daha güçlü ve çok boyutlu rollere kavuşmuştur.

Özetle melodram ve Gerçek Suç anlatıları, bireysel ve toplumsal travmaları ele alma biçimleriyle modern dünyaya dair önemli içgörüler sunar. Kadın meselesine odaklandığımızda ise bu türlerin, toplumsal cinsiyet eşitsizliklerini anlamak ve tartışmak için vazgeçilmez bir kaynak olduğu açıkça görülür. Kadınların bu hikâyelerde hem mağdur hem de adalet arayışında aktif figürler olarak ele alınması, daha derin bir analiz yapmayı ve bu dönüşümün etkilerini anlamayı gerektirmektedir.

1.2.1. Gerçek Suç ve Kadın Temsilleri

Melodramlar, kadınlara özgü bir tür olarak duygusal yoğunluğu ve ahlaki ikilemleriyle dikkat çekerken, Gerçek Suç anlatıları da benzer bir şekilde kadınların yoğun ilgisini çeken bir türdür. Melodram, doğduğu günden bu yana kadına odaklanan ve kadın öznelliğini şekillendiren bir anlatı biçimi olmuştur (Akbulut, 2018: 79). Bunun sebeplerine gelirsek Avrupa feodalizmine alternatif olarak burjuva devriminin yaşandığı bir ortamda, burjuva değerlerini yansıtan bir tür olarak tragedyaya karşı gelişmiş olmasıdır (Akbulut, 2018: 42). Dolayısıyla "iş-ev" ayrımının ortaya çıktığı bir zeminde kadın seyirciye "geleneksel kültürün taşıyıcısı olma" özelliğiyle seslenmiş ve kadın öznelliğine dair problemleri anlatıların merkezine yerleştirmiştir (Akbulut, 2018: 78).

Özellikle modern ulus-devletin ve modernizmin kendini yeniden üretebilmesi sürecinde melodram, ulusal kimliklerin ve toplumsal cinsiyet rollerinin pekiştirilmesinde önemli bir rol oynamıştır (Agocuk, 2012: 1). Toplumsal çelişkiler ve çatışmalar melodram aracılığıyla çözüme kavuşturulurken, kadın ve erkek rollerinin nasıl şekillenmesi gerektiği konusunda çeşitli öneriler getirilmiştir. Sanayi Devrimi ile birlikte geleneksel aile yapısı dönüşüme uğrarken melodramlar özellikle kadının ev içindeki rolüne vurgu yaparak, onun çalışma hayatına katılımının aile birliğine zarar vereceğini anlatılarıyla pekiştirmiştir (Agocuk, 2012: 18). Kadın karakterler çoğunlukla fedakâr bir anne veya evin düzenini koruyan bir eş olarak sunulmuş; evin dışına çıkan, bağımsızlık arayan kadın figürleri ise trajik sonlarla cezalandırılmıştır.

Sanayi Devrimi ile birlikte burjuva ailesinin idealleştirilmesi, melodramların kadın figürüne olan ilgisini daha da artırmıştır. Kadının çalışma hayatına girmesi, burjuvazinin temellendiği aile kavramını sarsıntıya uğratmış; bu nedenle melodramlar, kadının aile içinde kalması gerektiğine yönelik anlatılarla şekillendirilmiştir (Agocuk, 2012: 23). Aile birliğini yücelten bu anlatılar, kadının ev içindeki rollerini pekiştirerek, iş hayatına katılımını tehdit unsuru olarak sunmuştur. Melodramlarda sıkça karşılaşılan "yanlış yola sapan kadın" figürü (Agocuk, 2012: 9) bu anlatıların ideolojik işlevini gözler önüne sermektedir. Kadın, evden uzaklaştığında trajedi kaçınılmaz hale gelir; ancak anne, eş ve fedakâr bir figür olarak ev içinde kalmayı tercih ederse, ahlaki düzen sağlanır. Böylece melodram, kadını toplumsal normlara uygun hareket etmeye yönlendirirken, aynı zamanda ataerkil düzenin sürekliliğine katkıda bulunur.

Bu noktada melodram ile Gerçek Suç anlatıları arasındaki bağlar daha belirgin hale gelmektedir. Her iki tür de kadınların duygusal deneyimlerini ve toplumsal rollerini şekillendiren, aynı zamanda izleyiciler için ahlaki bir düzen inşa eden anlatılar olarak işlev görmektedir. Araştırmalar, Gerçek Suç türünün tüketici kitlesinin büyük bir çoğunluğunun kadınlardan oluştuğunu göstermektedir. Örneğin, ABD'de Gerçek Suç podcast dinleyicilerinin yaklaşık %73'ünün kadın olduğu raporlanmıştır (Research and Innovation, 2024). Kensington Books'un editörlerinden Paul Dinas da Gerçek Suç kitaplarının okuyucularının %70'inin kadın olduğunu belirtmektedir (Dinas, akt. Browder, 2010: 2). Melodramın tarihsel olarak kadın izleyiciyi hedeflemesi gibi,

Gerçek Suç anlatıları da benzer şekilde kadın izleyicilere hitap eden temalar etrafında şekillenmektedir.

Laura Browder bu iki türün ilk bakışta birbirinin zıttı gibi görünmesine karşın aralarında çok güçlü bağlar bulunduğunu öne sürer (Browder, 2010). Örneğin Gerçek Suçlarda da romantik hayaller genelde anlatının merkezinde yer almaktadır (Browder, 2010: 10). Aşk romanlarında hikâye genellikle baskın, karizmatik bir erkek figürün kadının peşinden koşmasıyla başlar ve nihai tatmin evlilikle sağlanır. Ancak Browder'ın aktardığına göre Gerçek Suç anlatıları aşk romanlarının bıraktığı yerden yani mutlu sonla biten hayallerin bir kabusa dönüşmesiyle başlar (Browder, 2010: 1). Kadın kahramanın aşk romanındaki "ideal" erkek figürü tarafından mağdur edildiği bu türde, tatmin ve mutlu son genellikle suçlunun yakalanması ve cezalandırılmasıyla sağlanır (Browder, 2010: 10). Browder ayrıca aşk romanlarıyla Gerçek Suçların benzer bir arzuyu tatmin etmeye çalıştığını fakat bunu farklı yollarla gerçekleştirdiğini belirtir. Aşk romanlarında söz konusu tatmin evlilikle sağlanırken, Gerçek Suç anlatılarında adaletin yerini bulması ve suçlunun cezalandırılması ön plandadır (Browder, 2010: 9). Bununla beraber bu bağlantılar sadece tematik düzeyde değil, karakter tasvirlerinde de kendini gösterir.

Aşk romanlarındaki erkekler genellikle zengin, karizmatik ve başarılı olarak betimlenir; Gerçek Suçlarda ise bu özellikler aynı erkeklerin tehlikeli suçlular olarak açığa çıkmasıyla dramatik bir dönüşüm geçirir. Örneğin, Janet Parker Beck'in *Too Good to Be True* (2021) adlı kitabında, suçlu Craig Anderson "başarılı bir iş insanı" ve "atletik bir dış görünüşe" sahip olarak tanıtılır; ancak sonunda tehlikeli bir manipülatör olduğu ortaya çıkar (Browder, 2010: 10). Ayrıca yazarın Gerçek Suç okuru kadınlarla yaptığı röportajlar anlatının sonuda cezalandırma unsuru olmazsa eğer okurların bu kitapları tercih etmediğini göstermektedir (Browder, 2010: 10). Bu durum bir önceki bölümde aktarılan "mutlu son" işlevinin kaçınılmaz bir uylaşım olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Tıpkı melodramlarda olduğu gibi Gerçek Suç anlatılarında da tatmin edici bir son suçlunun mutlaka adaletin önüne çıkarılmasıyla mümkün hale gelir. Bu dinamik Gerçek Suç anlatılarının melodramatik kodları ödünç alarak kadın izleyiciler açısından

duygusal bir denge sağlanmasına hizmet etmektedir. Böylece her iki tür de izleyicinin arzularını tatmin eden duygusal ve ahlaki birer ritüele dönüşür.

Gerçek Suç anlatılarının en dikkat çekici yönlerinden biri okur ve izleyicilerine tehlikeyi fark edip hayatta kalmak için stratejiler sunmasıdır. Psikolog Amanda Vicary'nin araştırmalarına göre kadınların bu tür ile kurdukları yakın ilişki hayatta kalma içgüdülerine dayanmaktadır. Vicary, kadınların "hayatta kalmalarına yardımcı olabilecek her şeye dikkat etmeye adapte olduklarını" ve Gerçek Suç anlatılarından öğrenilen derslerin tehlikelerden kaçınmada etkili olduğunu belirtmektedir. Bu tür hikâyeler kadın okurlar için birer "hayatta kalma kılavuzu" işlevi görerek suç mağdurlarının yaptığı hatalardan ders çıkarma ve benzer durumlardan kaçınma yollarını öğretir (Vicary & Fraley, 2010). Vicary ve Fraley'in araştırmaları, kadınların suç mağduru olma korkusunun erkeklere kıyasla daha yüksek olduğunu ve bu nedenle şiddet olaylarını anlamanın ve bunlardan kaçınmanın yollarını öğrenmek için Gerçek Suç hikâyelerine yöneldiklerini ortaya koyar. Yani Gerçek Suç anlatıları, tehlikeleri erken fark etme ve güvenlik stratejileri geliştirme konusunda bir farkındalık kazandırmaktadır. Örneğin, bir suçun hangi şartlarda işlendiği, mağdurun tehlikeyle nasıl karşılaştığı ve hangi davranışların güvenliği artırabileceği gibi bilgilerin detaylı bir şekilde aktarılması, bireylerin sosyal çevrelerini daha iyi analiz etmelerine ve riskleri azaltmalarına olanak tanır. Ayrıca, bireylerin mağdurların bakış açısından olayları görmelerine yardımcı olarak toplumsal empatiyi artırıp adalet bilincinin gelişmesine katkı sağlayabilir. Zira Gerçek Suçlar bireylerin kendi travmalarıyla yüzleşmelerine ve bu travmaları anlamlandırmasına olanak sağlayıp terapötik bir işlev de görebilmektedir.

Fakat bütün bu olumlu özelliklere rağmen feminist eleştirmenler toplumun bu tür hikayelere olan takıntısını eleştirmektedir. Jane Caputi'ye göre, ''cinsel katil—patriyarkal kültürü tarafından ne kadar ikiyüzlü bir şekilde eleştirilirse eleştirilsin—nihayetinde bu kültürün nihai erkeği olarak tanınmalıdır (Caputi, akt. Browder, 2010: 1). Bu eleştiriler, Gerçek Suç anlatılarının yalnızca suç ve adalet arayışına odaklanmadığını, aynı zamanda toplumsal cinsiyet rollerini pekiştiren bir işlev gördüğünü ortaya koymaktadır. Bu tür hikâyeler suçun dehşetini gözler önüne sererken aynı zamanda belirli kalıplaşmış yargıları yeniden üretir. Erkekler genellikle düzen sağlayıcı ve otorite

figürleri olarak konumlandırılırken, kadın karakterler çoğunlukla mağdur rolünde yer alır.

Bu anlatılarda özellikle dikkat çeken bir nokta, kadınların çoğunlukla tehlikede, savunmasız ve korunmaya muhtaç bireyler olarak tasvir edilmesidir. Hikâyeler, özgürleşme yolunda başı belaya giren kadınların, erkek kahramanlar tarafından kurtarılmasını sıkça işler. Bu anlatım biçimi, kadınların bağımsızlık girişimlerini riskli ve tehlikeli bir macera olarak sunarken, erkekleri güven ve kontrol sağlayan kurtarıcılar hâline getirir. Adli tıp uzmanları ve dedektifler gibi güçlü erkek karakterler, kadın kurbanların intikamını almak için mücadele eden kahramanlar olarak idealize edilir. Böylece, bireysel suç hikâyeleri üzerinden şekillenen anlatılar, toplumsal düzeyde erkek egemen normların yeniden üretilmesine katkıda bulunur.

Türün feminist kuram açısından bir diğer sorunlu yanı, şiddeti estetize etmesi ve kadınları cinselleştirilmiş, nesneleştirilmiş figürlere indirgemesidir. Gerçek Suç anlatıları çoğu zaman kadınların şiddete maruz kaldığı sahneler aracılığıyla röntgenci bir estetik sunar. Söz gelimi1960'ların dergi kapaklarında, kadınlar sıkça saldırgan pozlarda, çığlık atarken ya da tehdit altındayken resmedilmiştir. Örneğin, bir derginin kapağında, çığlık atan bir kadın yüzünün, balta tutan bir adamın gözlük camında yansıması dramatize edilmiştir. Bu tür görüntüler şiddeti hem bir haz nesnesi haline getirir hem de sıradanlaştırır. Bir Gerçek Suç okurunun dediği gibi “bu şiddet dolu hikâyeler neredeyse inanılmayacak kadar fantastik ve göz ardı edilemeyecek kadar korkunç” ifadeleriyle pazarlanır; bu da şiddetin bir tür cazibeyle sunulmasına katkıda bulunur (Browder, 2010: 1).

Neo- Gerçek Suçların kadın hareketine kültürel bir karşı tepki niteliği taşıdığı da söylenebilir. Zira 1970'lerde kadın özgürlük hareketinin yükselişiyle birlikte Gerçek Suç anlatıları da buna paralel bir popülerlik kazanmıştır (Murley, 2008: 38). Ayrıca bu anlatılar kadınların özgürlük taleplerini ve bireysel eylemlerini genellikle tehlikeli sonuçlarla ilişkilendirir. Otostop yapan kadınların öldürülmesi ya da romantik vaatlere kanarak trajik sonlara sürüklenmeleri, kadınların özgürce hareket etme arzularının bir bedel ödemesi gerektiği fikrini işler (Murley, 2008: 38). Bu şekilde, tür, kadınların

bağımsızlık taleplerine yönelik bir uyarı niteliği taşır ve toplumsal cinsiyet normlarının yeniden üretilmesine katkıda bulunur. Bu yüzden Gerçek Suçların kadın hareketini ve sosyal ilerlemeleri frenleme arzusu taşıyan bir tür olduğu yorumu yapılmıştır (Murley, 2008: 3).

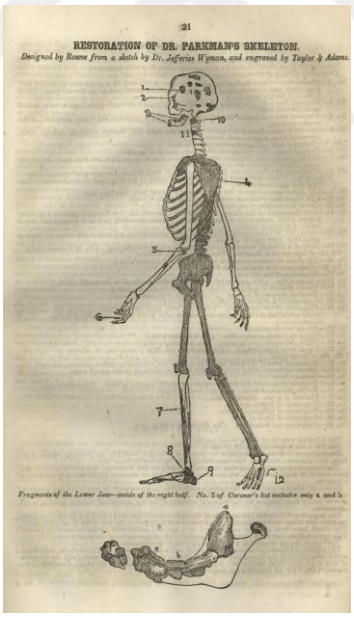
Gerçek Suç anlatılarının bir başka problemli yönü okurlarına -özellikle kadın okurlarına- sahte bir katharsis sunmasıdır. Hikayeler, suçun çözülmesi ve suçlunun cezalandırılmasıyla bir rahatlama hissi yaratsa da bu süreç suçun ve şiddetin toplumsal kökenlerine dair bir sorgulamayı teşvik etmez. Bunun yerine okurlar tekrar eden bir mağdur ve suçlu döngüsüne hapsedilir. Ayrıca bu anlatılar kadın takipçilerini suçları çözmeye teşvik ederek aktif bir rol üstleniyormuş gibi hissettirir. Televizyon programları ya da çevrimiçi platformlarda suçları çözmeye yönelik ödüller ve katılım çağrıları, kadınların kendilerini bir dedektif ya da "bilim insanı" gibi hissetmelerine olanak tanır (Adanır akt. Tunalı, 2006). Ancak bu süreç suçların ardındaki toplumsal hakikatleri görmeyi engeller ve şiddetin nedenlerini yüzeysel bir biçimde ele alır. Bu sebeple Gerçek Suçlar okurlarına aktif bir rol üstleniyormuş gibi bir izlenim sunarak aslında onları hikâyelerin içine çekme stratejileri kullanır ve onları pasifleştirir. Böylece şiddeti bir eğlence meselesine indirgeyerek kitlesi üzerinde ideolojik bir kontrol sağlar.

Bu bağlamda Gerçek Suç anlatılarını -özellikle Neo-Gerçek Suçları- "yaratma durgunluğu" kavramıyla ilişkilendirmek mümkün. Oğuz Adanır'ın da belirttiği gibi, kültürel üretimler çoğu zaman yenilikten yoksun, tekrara dayalı ve risk almaktan kaçınan bir yapıya sahiptir (akt. Tunalı, 2006: 62). Zira bu anlatılar suç ve ceza döngüsünü sürekli yeniden üreterek, toplumsal dönüşüm için bir zemin yaratmaktan kaçınır. Bu tekrarlama, hem bireylerin hem de toplumun gerçek sorunlarla yüzleşmesine engel olur. Hikayeler yalnızca var olan düzeni onaylayan bir yapı sunarak, okuyucuların sistematik sorunlara dair farkındalık geliştirmesini engeller.

1.3. Erken Dönem Gerçek Suç Anlatıları

Erken dönem Gerçek Suç anlatıları, suçun toplumsal düzen üzerindeki etkilerini ele alarak bireyleri normlara uygun davranmaya teşvik etmeyi amaçlamıştır (Webb, 2021: 1). Bu anlatılar, dini, ahlaki ve toplumsal mesajlar taşırken aynı zamanda

dramatik ögelerle zenginleştirilmiş suç hikâyeleri ortaya koymuştur. On altıncı yüzyılın ortalarından itibaren matbaanın icadı bu tür içeriklerin geniş halk kitlelerine ulaşmasını sağlamış ve suç anlatılarının yayılmasında dönüm noktası olmuştur. Örneğin, 1550 ile 1700 yılları arasında İngiltere'de yazarlar ve matbaacılar, idamlık suçlarla ilgili pek çok rapor ve broşür yayımlamış; bu eserler yeni okuryazar ve yarı okuryazar kitleler arasında hızla popülerlik kazanmıştır. Suç hikâyelerinin dramatize edilmiş yapısı toplumu hem eğitmeyi hem de eğlendirmeyi hedeflemiştir (Oh, 2023). Bu metinler genellikle suçluların ahlaki çöküşünü ve cezalandırılmasını merkeze alan hikâyeler sunmuştur. Söz gelimi idam baladları ve dini metinler adaletin temsili ve toplumsal düzenin korunması açısından bir "korku tiyatrosu" işlevi görmüştür. Örneğin, erken modern İngiltere'deki halk infazları sırasında yapılan duyurular ve *Son Sözler* olarak bilinen yazılı metinler, suçluların hikâyelerini ibret verici bir biçimde sunarak bireylerin benzer suçları işlemelerini engellemeyi hedeflemiştir (Hedger, 2021: 48).



Resim 1: John Webster Cinayet Broşürü, 1850

Erken dönem suç anlatılarının yayılmasında kullanılan araçlar, etkilerinin geniş bir toplumsal tabana ulaşmasını sağlamıştır. Bu araçlar ise üç temel kategoride incelenebilir:

1.Sözlü Kültür ve Halk Baladları: Halk baladları, suç ve ceza temalarını dramatize ederek topluma güçlü ahlaki mesajlar verirken, dinleyicilere eğitici ve ibret verici

içerikler sunmuştur. Örneğin, İngiltere'deki infaz baladları, suçluların yaşam hikâyelerini ve suçlarını detaylandırarak toplumda suçun olumsuz etkilerine dikkat çekmiştir (Burger, 2016).

2.Mahkeme Kayıtları ve İnfaz Broşürleri: Mahkeme kayıtları ve infaz broşürleri, suçların dramatik bir şekilde aktarılmasını sağlamış ve adalet sisteminin görünürlüğünü artırmıştır. Bu tür belgelerde suçlunun yakalanması, yargılanması ve infazına kadar olan süreçler detaylı bir şekilde anlatılmış, halkın adalet sistemine olan güveni güçlendirilmiştir (Biressi, 2001: 45).

3.Dini Metinler: Dini vaazlar ve yazılı metinler, suçun ahlaki ve dini sonuçlarını vurgularken, bireyleri dini değerlerle uyumlu bir yaşam sürmeye teşvik etmiştir. Bu metinlerde suç, sadece toplumsal düzeni değil, aynı zamanda ilahi düzeni tehdit eden bir unsur olarak ele alınmıştır. Bu nedenle suç ve cezanın anlatımı, dini bir çerçevede değerlendirilmiştir (Punnett, 2017: 9).

Bu araçlar suç anlatılarının toplumsal düzeni pekiştirme işlevini yerine getirirken aynı zamanda şiddetin dramatize edilmesine ve halkın duygusal tepkilerinin harekete geçirilmesine imkan sağlamıştır. Erken dönem suç anlatılarının etkisi, halk infazları gibi toplu etkinlikler sırasında daha da belirgin hale gelmiştir. Bu etkinliklerde kullanılan duyurular ve "Son Söz" metinleri suçluların hikâyelerini dramatize ederek toplumun dikkatini çekmiştir (Meade, 1996, 11). Söz konusu anlatılar hem toplumsal normların korunmasına hizmet etmiş hem de suç ve şiddetin bir tür toplumsal tüketim nesnesi haline gelmesine zemin hazırlamıştır. Suçun sansasyonel bir şekilde sunulması ise halkın duygusal tepkilerini harekete geçiren güçlü bir araç olarak kullanımıştır.

Bu dönemde şekillenen suç anlatıları Neo-True Crime türüne önemli bir miras bırakmıştır. Örneğin dramatik yapı ve suçun sansasyonel biçimde ele alınması; gerçekliğe yapılan vurgu modern suç anlatılarının da temelini oluşturmaktadır. Neo-Gerçek Suç türü erken dönem anlatılarındaki sansasyonelliği sürdürürken, suçun bireysel boyutlarını ön plana almış ve karmaşık psikolojik motifleri temsil etmeyi amaçlamıştır. Fakat yine de modern dönemde erken dönemde olduğu gibi suçun dramatize edilmesi, suçluların bireysel ahlaki zaaflarının ötesine geçen bir toplumsal

tehdit olarak sunulması gibi unsurlar varlığını devam ettirmektedir. Örneğin, halk infazlarının toplumsal normları güçlendirmek için kullanılan bir araç olması, günümüz suç anlatılarında suçun toplumsal etkilerinin vurgulanmasıyla benzerlik göstermektedir. Neo-true crime türü, bu özellikleri modern medyanın olanaklarıyla yeniden yorumlamış ve suçun toplumsal yapılarla ilişkili karmaşık bir fenomen olduğunu daha güçlü bir şekilde ortaya koymuştur.



Resim 2: Bir cinayet broşürü (1881).

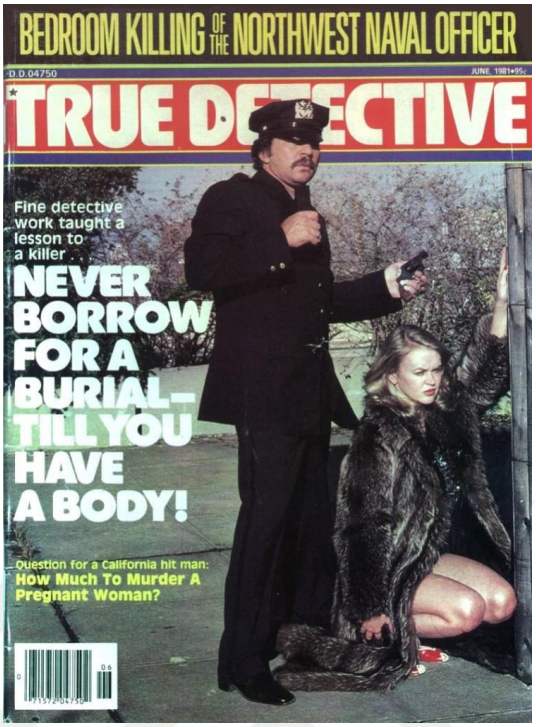
Bu bağlamda, Erken Dönem Gerçek Suç anlatılarının ilahi adalet, toplumsal düzeni tesis etme ve şiddetin dramatizasyonuna dayanan yapısı modern suç anlatılarında farklı etik ve estetik tercihlerle yeniden şekillenmiştir (Costello, 2018: 1) Suçun ahlaki ve dini boyutları ile halkın ilgisini çeken sansasyonel yapısı hem geçmişte hem de günümüzde suç anlatılarının güçlü bir çekim unsuru olmasını sağlamış ve bu miras, suçun toplumsal etkilerini anlamada önemli bir araç olarak varlığını sürdürmüştür.

Neo-Gerçek Suç türü, yirminci yüzyılda dergiler ve kitaplarla şekillenen anlatım biçiminden geçerek önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Bu evrim süreci yirmi birinci yüzyılda belgesel formatında karşımıza çıkan modern versiyonunun temelini oluşturmuştur. Özellikle *True Detective* gibi dergiler ve Truman Capote'nin *In Cold*

Blood (1965) gibi eserleri türü yalnızca sansasyonel bir anlatı formu olmaktan çıkarmış; ona edebi bir kimlik kazandırarak ciddiye alınmasını sağlamıştır (Browder, 2010: 1). Bununla beraber tür aldığı yeni biçimle beraber son derece ciddi etik problemleri de gün yüzüne çıkarmıştır. Dolayısıyla, bu türün nasıl evrildiğini tam olarak anlamak için yirminci yüzyıldaki gelişmelere yakından bakmak oldukça önemlidir; zira bu dönem, türün kendine has kimliğini ve anlatı çerçevesini bulduğu bir zaman dilimi olmuştur.

1.3.1. Dergiler Dönemi

Yirminci yüzyılın başlarında Gerçek Suç anlatıları, basılı medya aracılığıyla geniş kitlelere ulaşarak Neo-Gerçek Suç türünün temellerini atmıştır. Bu dönemin öncüsü olan *True Detective Mysteries* dergisi 1924'te yayın hayatına başlamış ve başlangıçta kurgusal suç hikâyelerine odaklanmıştır (Murley, 2008: 18). Ancak 1930'lardan itibaren tamamen Gerçek Suç hikâyelerine yönelerek büyük bir ticari başarıya ulaşmıştır (Murley, 2008: 13). Derginin "Kurgu Yoktur" ve "Her Vaka Gerçektir" gibi iddialı sloganları, okurların ilgisini çekmiş ve bu anlatıların ciddi bir medya türü olarak algılanmasını sağlamıştır (Biressi, 2001: 2). Fakat bu tür yayınları yalnızca popüler bir eğlence biçimi olarak görmek oldukça hatalı bir yaklaşım olur çünkü bu ürünler doğduğu günden bu yana toplumsal korkuları ve değerleri yansıtan birer ayna işlevi görmüştür. Murley'nin ifadesiyle bu yayınlar, paradoksal olarak hem toplumsal korkuları yatıştırmış hem de bu korkuları beslemiştir (Murley, 2008: 44). 1940'lar ve 1950'lerde *True Detective Magazine* suç anlatılarında yeni bir yaklaşım geliştirerek, suçu psikolojik ve toplumsal bir fenomen olarak ele almıştır. Katillerin bilinmeyen motivasyonlarını ve düşüncelerini derinlemesine incelemeye yönelik bu yeni stil "suç anlatımının daha sofistike bir tarzını" ortaya koymaya başlamıştır (Murley, 2008, 28). Böylece, suç hikâyeleri yalnızca popüler bir eğlence unsuru olmaktan çıkmış; aynı zamanda toplumsal değerlerin, korkuların ve adalet sisteminin birer yansıması haline gelmiştir.



Resim 3: True Detective Dergisi Haziran (1981).

1930'lardan 1960'lara kadar devam eden altın çağında Gerçek Suç Dergileri, geniş bir okuyucu kitlesine ulaşarak toplumsal bir fenomen haline gelmiştir (Murley, 2008: 15). Yalnızca *True Detective* iki milyon tiraja ulaşarak türün öncüsü olmuş ve pek çok taklit yayının doğmasına sebep olmuştur (Murley, 2008: 13). 1940'ların sonlarında ABD genelinde 200 farklı Gerçek Suç dergisi gazete bayilerinde yer almış ve bu yayınlar aylık altı milyon tirajla geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmıştır. Bu dergiler, cinayet, adam kaçırma, soygun ve güven oyunları gibi suçları işlerken, bazen ünlü kanun adamlarını idealize eden övgü dolu portrelere de yer vermiştir (Marr, 2015) Özellikle kapak tasarımları, dramatize edilmiş içerikler ve suç olaylarının grafik sunumları, bu yayınların popülerliğini artıran unsurlar arasında yer almıştır. Kapaklarda genellikle dehşetli sahneler tasvir edilmiş ve kadınlar çoğunlukla tehlikenin kurbanı ya da kurtarılmayı bekleyen bir figür olarak betimlenmiştir. Bu tür tasvirler suç anlatılarının duygusal ve dramatik etkilerini güçlendirmiştir. Fakat bütün bunlara rağmen, yani pornografik kapak tasarımları ve görsel stiline rağmen dergiler paradoksal bir şekilde cinselliği tabu bir konu olarak ele almış ve ahlakçı bir söylemin içinde

bulunmuşlardır (Marr, 2015) Ayrıca dergilerde yer alan en vahşi suçlar bile ahlaki kınamayı sürdürmek amacıyla yüzeysel bir şekilde ele alınmıştır.

Gerçek Suç dergilerinde yer alan hikayeler adli detaylara ve polis raporlarına dayanarak okurlara suç olaylarının gerçekliğini aktarma iddiasını taşımıştır. Bu anlatılar, adli tıp, balistik ve delil analizi gibi bilimsel unsurları hikâyelere dahil ederek suç çözüm süreçlerine dair merak uyandırmıştır. Böylece okurlar yalnızca bir hikâye dinleyicisi değil, aynı zamanda bir dedektif gibi olayları çözmeye çalışan bireyler olarak konumlandırılmıştır. Bu "bilimsel yaklaşım" suç anlatılarının daha gerçekçi ve otoriteye dayalı bir şekilde kurgulanmasına olanak sağlamıştır (Murley, 2008: 11).

Gerçek Suç Dergileri yayın hayatları boyunca gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırmış ve gücünü biraz da bu karmaşadan almıştır (Murley, 2018: 21). Erken dönem ile en önemli farklardan biri olan bu durumun sebebi olayların analizindeki bilimsel detaylara yapılan vurgu ile sansasyonel etkinin aynı anda hedeflenmesidir. Suçluların abartılı tasvirleri ve kadın kurbanların masumiyet sembolü olarak sunulması yoğun bir kontrast meydana getirmiş ve ciddi tartışmalara zemin hazırlamıştır. Bununla beraber Neo-True Crime'ın en önemli özelliklerinden olan mağdur haklarının göz ardı edilmesi, kurbanların isimlerinin izinsiz kullanılması ve olayların dramatik etki uğruna çarpıtılması gibi unsurlar bu dergilerde belirginleşmiş ve türün en önemli problemlerini meydana getirmiştir. Ayrıca suçun ticarileştirilmesi de bu dönemdeki problemlerin başında gelmektedir. Söz konusu dergiler toplumsal korkuları dramatize ederek bireylerin duygusal tepkilerini harekete geçiren bir araç haline gelmiştir. Ancak bu yaklaşım suçun karmaşık gerçekliğini basitleştirerek onu yalnızca bir eğlence unsuru olarak tüketilen bir metaya dönüştürmüştür. Gerçek Suç dergilerinin gazetelerle olan yapısal benzerlikleri bu yayınları "geçici çok satanlar" ya da bir günlük kitaplar gibi konumlandırmıştır (Biressi, 2001: 3). Hızla tüketilen ve çabuk unutulan bu içerikler, uzun vadeli bir etki yaratmada sınırlı kalmıştır; ilk bölümlerde aktarıldığı gibi türün pulp bir okuma ile sınırlı olarak yorumlanmasına sebep olmuştur.

1970'lere gelindiğinde, Gerçek Suç dergilerinin popülerliği hızla düşüşe geçmiştir. Yayıncılık sektöründe uzun yıllar önemli bir yer tutan bu tür, hızla değişen

medya formatlarına ayak uydurmayı başaramamıştır (Murley, 2018: 45). Örneğin, *True Detective* dergisi 1996'da yayınına ara verdiğinde, birçok kişi derginin zaten yıllar önce sona erdiğini düşünmüştür. Bu durum, Marr'ın ifadesiyle "Amerikan istismar dergiciliğinin en büyük türlerinden birinin üzücü ama kaçınılmaz sonunu simgelemiştir" (Marr, 2015). 1980'lerdeki görsel ve içerik kalitesindeki düşüş, okurların ilgisini daha da azaltmıştır. "Bir zamanlar dikkat çeken dramatik kapak tasarımları ve etkileyici görsel materyaller, yerini klişe ve sıradan tasvirlere bırakmıştır (Marr, 2015) Bunun yanında "hikâyelerin basit ve sıkıcı bir şekilde kurgulanması, editoryal süreçlerin ihmal edilmesiyle birleşere, bu yayınların cazibesini tamamen yitirmesine neden olmuştur (Marr, 2015)."



Resim 4: True Crime Dergisi (Mart, 2017).

Bu dergilerin mirası, etik ve estetik tercihleri Neo-True Crime türünün temelini oluşturmuştur. Suç anlatılarına bilimsel detayları, adli tıp yöntemlerini ve psikolojik analizleri dahil eden bu yeni tür 1980'lerden itibaren medya formatlarının değişmesiyle birlikte televizyon, podcast ve belgesel film gibi yeni platformlara kaymıştır. Bu geçiş,

Neo-True Crime anlatılarında anlatım tekniklerinin ve içeriğin daha detaylı ve sofistike hâle gelmesine yol açmıştır. Bu dönüşüm, Neo-True Crime türünün sadece içerik açısından değil, anlatı yapısı ve sunum teknikleri bakımından da evrilmesine olanak tanımıştır. Televizyon belgeselleri, suç analizine odaklanan podcast'ler ve görsel anlatının gücünü kullanan belgesel filmler, suç hikâyelerinin işlenme biçimini daha sistematik ve analitik bir hâle getirmiştir. Adli tıp ve kriminoloji alanındaki gelişmelerin bu türdeki anlatılara entegre edilmesi, suç anlatılarının daha derinlikli ve teknik açıdan daha ayrıntılı işlenmesini sağlamıştır.

Bu süreçte, suç anlatılarının geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan en önemli unsurlardan biri de kitap formunda yayımlanan çalışmalar olmuştur. Gerçek Suç üzerine yazılan kitaplar, Neo-True Crime türünün şekillenmesinde etkili olmuş, aynı zamanda bu türün geleneksel suç anlatılarından ayrışarak kendi dinamiklerini oluşturmasına katkı sağlamıştır. Kitaplar dönemi, anlatıların kapsamını genişletmiş; suçu yalnızca görselleştirilmiş bir hikâye unsuru olmaktan çıkararak analitik bir inceleme alanı hâline getirmiştir. Bu gelişim, Neo-True Crime'ın bugünkü formuna ulaşmasına önemli bir zemin hazırlamıştır.

1.3.2. Kitaplar Dönemi

Gerçek Suç anlatılarının Neo-Gerçek Suçlara doğru olan evrimi dergiler döneminin ardından kitap yayınlarıyla beraber yeni bir boyuta ulaşmıştır. Kitapların devreye girmesi türün edebi açıdan ciddiye alınmasını sağlamış ve Truman Capote'nin *Soğukkanlılıkla* (1966) adlı eseriyle beraber bu yeni formun anlatısal bakımdan temelleri atılmıştır (Browder, 2010: 1). Gerçek Suçlar için bir kilometre taşı olarak kabul edilen bu eser bir cinayet olayını belgelemenin ötesine geçerek yeni edebi ve dramatik teknikler kullanmış ve mağdurların, suçluların karmaşık psikolojilerini detaylı bir şekilde ele almıştır (Murley, 2018: 35). Böylece tür için yeni bir dönüşüm süreci başlamıştır.

Truman Capote'nin eserinde işlediği trajik olay Kansas'ın küçük bir kasabası olan Holcomb'da yaşayan Clutter ailesinin vahşi bir şekilde öldürülmesidir. Eski mahkumlar Perry Smith ve Dick Hickock yanlış bir bilgiye dayanarak Clutter çiftliğine

girer. Hickock, bir hücre arkadaşından, Herbert Clutter'ın evinde yüklü miktarda para sakladığını duymuştur. Ancak bu bilgi doğru değildir; Clutter tüm mali işlerini banka aracılığıyla yürütmektedir. Evde aradıklarını bulamayan ikili, tanık bırakmamak adına aileyi öldürmeye karar verir. Smith, önce Herbert Clutter'ın boğazını keser ve ardından başına ateş eder. Daha sonra sırasıyla eşi Bonnie, oğlu Kenyon ve kızı Nancy'yi de vururlar. Katliamın ardından, Smith ve Hickock yalnızca elli dolar, bir dürbün ve bir transistör radyo ile kaçar. İkili, Kansas City'de sahte çekler bozdurarak ve ABD'nin farklı bölgelerine kaçarak bir süre izlerini kaybettirir. Ancak kaçışları, Nevada'da yakalanmalarıyla sona erer.

Kitabın en çarpıcı özelliklerinden bir sahnelerin yan yana ve paralel bir şekilde örgütlenmesidir. Truman Capote, Clutter ailesi ve katiller Perry Smith ile Dick Hickock'un hikâyeleri arasında ileri geri geçişler yaparak okuru bir yandan pastoral bir Amerikan yaşamına, diğer yandan bu yaşamın trajik bir şekilde sona erdirilmesine tanık eder. Bu teknik, yalnızca suçun dramatik bir gerilimle işleniş sürecini ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda okuyucuda şiddetin kaçınılmaz olduğu hissini uyandırarak olaylara yaklaşımını estetik bir tercihle şekillendirir.

Capote'nin Gerçek Suç hikâyesine dört bölümlü bir yapı kazandırması -suç, takip, yargılama ve infaz- tür için kalıcı bir model oluşturmuştur (Harshini & Devipriya, 2019: 3). Ancak suçluların motivasyonlarının tam anlamıyla anlaşılması genellikle son bölümlere bırakılır. Bu bilinçli planlama hikâyeye hem gerilim katar hem de okuyucunun karakterlere dair algısını aşamalı olarak derinleştirir. Özellikle olayların ve karakterlerin düşüncelerinin "çapraz kurgu" yöntemiyle iç içe geçirilmesi, okurlara yalnızca suçun işleniş sürecine değil, aynı zamanda suçun arka planına ve duygusal derinliklerine dair daha geniş bir perspektif sunar (Göç, 2024: 2). Perry Smith gibi karakterlerin travmatik geçmişleri ve suça yönlendiren psikolojik çatışmaları detaylandırılarak, okurlara suçun yalnızca bireysel bir eylem değil, aynı zamanda insani ve toplumsal boyutlarıyla ele alınması gerektiği mesajı verilir.

Ancak Capote'nin eserinde kullandığı teknikler ve anlatı tercihleri etik ve esetetik açıdan önemli soruları da beraberinde getirmiştir. Örneğin, Capote'nin

“tamamen gerçeklere dayalı bir roman” yazdığı iddiasına rağmen (Hayes, 2020: 2) eserde yer alan birçok unsurun kurgusal olduğu ya da en azından dramatize edildiği ortaya çıkmıştır. Bu durum ise Neo-Gerçek Suçlarda karşımıza çıkan ve en önemli problemlerden biri olan kurgu ile gerçeğin birbirine karıştığı yapıyı meydana getirmiştir. Capote’nin gerçek ile kurgunun birbirine karışmasına sebep olan ve Neo-Gerçek Suçların en önemli özellikleri olan bazı başlıklar şunlardır:

1. Diyaloglar ve Abartılar: Alvin Dewey gibi karakterlerin ifadelerinin süslenmesi ve Perry Smith’in hapishanedeki iç konuşmalarının Capote’nin hayal gücüne dayanması, eserin güvenilirliğini sarsmıştır (Hayes, 2020: 1).

2. Kurgusal Son: Susan Kidwell ve Alvin Dewey arasında mezarlıkta geçen sahne tamamen uydurulmuş bir bölümdür ve okuyucuda trajedi sonrası umut hissi yaratmak amacı taşımaktadır (Hayes, 2020: 17).

3. Not Tutmama ve Hafızaya Dayanma: Capote, hiçbir ses kaydı veya yazılı not tutmadığını iddia etmiş, ancak bu durum birçok detayın doğruluğunu sorgulatmıştır. Perry Smith’in sözde “utanma içinde olduğu” gibi ifadeler, büyük ölçüde Capote’nin yaratıcı yorumlarına dayanmaktadır (Hayes, 2020: 8).

4. Holcomb Topluluğu ile Manipülatif İlişki: Kasaba halkıyla güven ilişkisi kurarak olayları onların bakış açısından aktarmış gibi görünse de, bu hikayeleri kendi anlatısına uygun bir şekilde yeniden şekillendirmiştir (Hayes, 2020: 7).

5. Perry Smith’in Portresi: Smith, geçmişindeki istismar ve travmalarla empati uyandıracak şekilde tasvir edilmiştir. Capote, Smith’i “tarladaki bir martı kadar yalnız” olarak tanımlayarak, okuyucunun ona karşı bir tür sempati geliştirmesini sağlamıştır. Ancak bu portre, gerçeğin dramatize edilmiş bir versiyonudur (Hayes, 2020: 11).

7. Richard Hickock’un Betimlemesi: Hickock, daha soğukkanlı ve şeytani bir figür olarak sunulmuş ve bu, karakterin daha az derinlikli bir şekilde yansıtılmasına yol açmıştır (Hayes, 2020: 9).

8. Duygusal Manipülasyon: Ailenin ev içi yaşamına dair detaylar, okuyucunun aileyle bağ kurmasını sağlamak için abartılmıştır. Nancy Clutter'ın "şehrin sevgilisi" olarak sunulması ve Kenyon ile olan diyaloglarının tanıklara dayanmaması, bu idealizasyonun dramatik bir kurgudan ibaret olduğunu gösterir (Hayes, 2020: 9).

9. Capote'nin suçluları tasvir biçimi, olayların gerçek dinamiklerini çarpıtmıştır. Bu durum ise daha sonra detaylı bir şekilde ele alınacak olan "tek taraflı raporlamanın" ilk örneklerinden biridir. Yani yazar eserini ilgi çekici hale getirebilmek amacıyla olayları çarpıtabilir veya ulaştığı verileri kendi tercihine göre eksik bir şekilde okura aktarabilmektedir.

Capote'nin ardından, yayıncılık endüstrisinin kurumsallaşmasıyla birlikte, Gerçek Suç kitapları 1970'ler ve 1980'lerde majör tüketim formu haline gelmiştir (Roydson, 2021). Dönemin toplumsal kaygıları ve medya etkileri dışarıdan gelen tehditlere yönelik korkuların yerini aile içi tehditlere bırakması gibi unsurlarla birleşerek bu eserleri oldukça cazip bir anlatı formu haline getirmiştir Bu süreç Gerçek Suçun sadece bir tür olmadığını, aynı zamanda toplumun korkularını, beklentilerini ve değişen sosyal dinamiklerini yansıtan güçlü bir araç olduğunu ortaya koymuştur.

Capote'nin yenilikçi anlatım tarzı, Norman Mailer ve Ann Rule gibi yazarların eserlerinde de kendini göstermiştir. Mailer'ın *Celladın Şarkısı* (1979) adlı eseri, suçun yalnızca bireysel zaaflardan kaynaklanmadığını, aynı zamanda toplumsal çatışmalarla da şekillendiğini vurgulamıştır (Murley, 2018: 70). Benzer şekilde, Ann Rule'un *The Stranger Beside Me* (1980) adlı eseri, seri katil Ted Bundy'nin karanlık yönünü bizzat kendi deneyimleri üzerinden ele alarak suçluların toplum içinde nasıl güvenilir bir imaj çizebildiklerini ve bu algının ne kadar yanıltıcı olabileceğini gözler önüne sermiştir (Murley, 2018: 43). Rule, Bundy'yi hem bir arkadaş hem de acımasız bir katil olarak tasvir ederken suç anlatısını toplumsal eleştiriyle harmanlayan çok katmanlı bir perspektif sunmuştur.

Vincent Bugliosi'nin *Helter Skelter* adlı eseri de suçun bireysel motivasyonlardan çok ideolojik ve kültürel bağlamlarla şekillendiğini vurgulayan önemli bir çalışmadır (Murley, 2018: 45). Bu yönüyle kitap, suç olgusunun bireysel

eylemlerden öte, daha geniş kültürel ve sosyal bağlamlarla bağlantılı olduğunu ortaya koyarak, suç anlatılarında yeni bir bakış açısının gelişmesine katkıda bulunmuştur.

Gerçek Suç anlatıları bu dönemde yalnızca ticari anlamda başarı kazanmakla kalmamış, toplumsal normların ve suç algısının yeniden değerlendirilmesine olanak sağlamıştır. Ancak suçun dramatikleştirilmesi ve medyatikleştirilmesi gibi eğilimler, etik tartışmaları da beraberinde getirmiştir. Özellikle kadın kurbanların masumiyet ve çaresizlik sembolleri olarak tasvir edilmesi, okuyucuların suçun trajik boyutunu derinlemesine hissetmesini sağlarken toplumsal cinsiyet eşitsizliğine dair eleştirileri de gündeme getirmiştir. Ann Rule'un çalışması, kadınların toplumsal güvenlik algısına dair sorgulamalara yön vermiş ve Gerçek Suç türünün toplumsal farkındalığı artıran bir araç olarak önemini pekiştirmiştir.

Özetle kitaplar dönemi, Gerçek Suç anlatılarını yalnızca bir belgeleme aracı olmaktan çıkarmış ve onu edebi ve sanatsal açıdan daha derin bir medyum haline getirmiştir. Capote'nin *Soğukkanlılıkla* eseriyle başlayan bu dönüşüm suçun psikolojik boyutlarını yeni teknikler aracılığıyla okurlara aktarmış ve bu yeni teknikler aynı zamanda birçok etik problemin de doğmasına yol açmıştır. İkinci bölümde ele alınacağı üzere, bu temel değişimler, Neo-Gerçek Suç anlatılarının da biçimsel ve anlatısal yapısını şekillendiren en önemli unsurlar arasında yer almıştır.

1.4. Gerçek Suç Anlatılarında Sansasyonelliğin Rolü

Gerçek Suç anlatıları günümüzde hem basılı yayınlarda hem de dijital platformlarda geniş bir kitleye ulaşarak popüler kültürün temel taşlarından biri haline gelmiştir. Türün yirmi birinci yüzyılda hızla büyüyen bir anlatı formuna dönüşmesi özellikle dijital platformların etkisiyle mümkün olmuştur. *Making a Murderer* (2015) ve *The Ted Bundy Tapes* (2019) gibi belgeseller Gerçek Suç anlatılarının üretim ve tüketim biçimlerini dönüştürmüş, türün dijital ortamda bir alt kategori olarak kabul görmesine katkıda bulunmuştur (Horeck, 2019: 38). Benzer şekilde Serial gibi yapımlar kısa sürede milyonlarca dinleyiciye ulaşarak Gerçek Suç'un podcast formunda da kendini kabul ettirmesini sağlamıştır. 2019-2022 yılları arasında Gerçek Suç podcast'lerinin

dinlenme oranlarının %66 oranında artması bu türün günümüzde nasıl bir ivme kazandığını ortaya koymaktadır (Edison, 2024).

Bu içeriklerin böyle bir kitlesel ilgiyle karşılaşmasının en önemli sebebi kuşkusuz benimsediği duygusal tepkilere yönelik sansasyonel anlatı stratejileridir. Bununla beraber izleyici üzerindeki bu etki yalnızca günümüz dijital platformlarına özgü bir olgu değildir; zira Costello'nun da belirttiği gibi "Gerçek Suçlar erken döneminden itibaren halkta güçlü duygusal tepkiler uyandırmayı hedefleyen sansasyonel anlatılar" olarak karşımıza çıkar (Costello, 2018: 1). Sansasyonun eserlere yansıma biçimiyse dönemden döneme farklılık göstermekle beraber bedensel tepkilere yapılan vurgu ve duygusallık her zaman ön planda olmuştur (Wiltenburg, 2004: 2).

Bu bağlamda fenomenin modern bir biçim alarak Neo-Gerçek Suç eserlerine nasıl yansıdığını anlamak için, öncelikle türün tarihsel gelişimi boyunca sansasyonun nasıl şekillendiğini ve dönemin kültürel ihtiyaçlarına nasıl yanıt verdiğini incelemek gerekmektedir. Farklı dönemlerdeki sansasyonel stratejilerin analizi Neo-Gerçek Suç anlatılarındaki rolünü anlamak açısından önemli bir zemin teşkil etmektedir. İncelemedeki akışta David Costello'nun Gerçek Suçları gruplandırdığı (Costello, 2018) dönemden hareket edilmiştir. Bu başlıkların her biri Gerçek Suçların sansasyon ile kurduğu farklı ilişki türlerini analiz etme amacı taşımaktadır.

1.4.1. Erken Dönem Gerçek Suç Anlatılarının Dini Vaaz İşlevi

Wiltenburg terimin on dokuzuncu yüzyıla ait bir terim olmasına karşın bu fenomenin kökenlerinin çok daha eskilere dayandığını belirtir (Wiltenburg, 2004: 2). Cinsel skandallar ve diğer şok edici olaylar modern sansasyonelliğin temel ögeleri haline gelmiş olsa da doğduğu günden bu yana sansasyonelliğin başlıca odak odağında daima suç yer almıştır. Erken Dönem Gerçek Suç metinleri yalnızca suç olaylarını dramatize eden eserler değil, aynı zamanda okurlarıyla duygusal açıdan derin bir bağ kurmayı hedefleyen anlatılar olarak karşımıza çıkar. Bu metinlerin etkileyiciliği okurun hislerine hitap eden güçlü bir retorik biçimden kaynaklanır. Örneğin 1582'de yayımlanan bir broşürde yazar, okuyuculara hikâyenin duygusal etkisini vurgulayarak şu tarz ifadelerde bulunur: *Sevgili okuyucum, bu maalesef birbiri ardına gelen korkunç*

haberlerin bir parçasıdır… kalbim neredeyse kırılacak ve gözlerim yaşlarla dolacak… Bu gerçeği fark edenler, başkalarının kederine gönülden bir sempati ile ortak olmalıdır (Wiltenburg, 2004: 7). Bu ifadeler, metinlerin sadece bilgi aktarmayı değil, okuyucuda derin duygusal yankılar uyandırarak empati hislerini teşvik etmeyi amaçladığını göstermektedir.

Bu anlatılar, duygusal yoğunluklarını yalnızca sözlerle değil, suçun fiziksel boyutuna yapılan vurgularla da artırmayı amaçlamıştır. Örneğin, Gerçek Suç'un öncülü olan erken dönem broşürlerinin "modern korku filmlerini" aratmayacak kadar sansasyonel olduğu ve hayal gücüne çok az şey bıraktığı belirtilmektedir (Biressi, 2001: 45). Suçun böylesine açık bir şekilde betimlenmesi yalnızca bir şok unsuru değil, aynı zamanda ilahi adaletin kaçınılmazlığını hatırlatan bir anlatım biçimi olarak da işlev görmüştür. Nitekim Süleyman'ın Özdeyişleri 11:31'de "Bu dünyada doğru kişi bile cezalandırılırsa, kötülerle günahlıların cezalandırılacağı kesindir," (Kutsal Kitap: Eski ve Yeni Antlaşma, 2001) denilerek suçun ve kötülüğün karşılıksız kalmayacağı vurgulanmaktadır. Dolayısıyla bu tür anlatılar okurlarına ilahi düzenin değişmez yasalarını hatırlatan bir işlev görmeye çalışmaktadır.

Bu dönemde kanlı ve vahşi cinayetler halkın ilgisini çekerken, metinlerde yalnızca cinayet ve vahşet eylemleri değil, cesetlerin çürüme durumu gibi ayrıntılar da titizlikle tasvir edilmiştir (Lake, akt. Biressi, 2001: 46). Erken Modern Almanya'da ciddi suçların "peinlich" olarak adlandırılması ve suçlunun bedenine fiziksel zarar verilerek cezalandırılması, bu anlatıların yarattığı duygusal etkiyi pekiştiren unsurlardan biri olmuştur (Wiltenburg, 2004: 8). Suçlu figürü ise yalnızca bireysel bir fail değil, insanlığın düşüşünü ve hak edilen cezanın kaçınılmazlığını simgeleyen bir figür olarak sunulmuştur. Nitekim Romalılar 6:23'te, "Çünkü günahın ücreti ölümdür, Tanrı'nın armağanı ise Rabbimiz Mesih İsa'da sonsuz yaşamdır" denilerek, günahın kaçınılmaz sonucunun ölüm olduğu ancak Tanrı'nın lütfunun insanlığa kurtuluş sunduğu vurgulanmaktadır. Bu bağlamda, suç anlatılarındaki cezalandırma sahneleri yalnızca dünyevi bir adaletin temsili değil, aynı zamanda insanın günahkâr doğasının ve ilahi adaletin tecellisinin bir göstergesi olarak işlev görmüştür.

Bu tip güçlü retorik ve somut duyusal unsurlarla aktarılan öyküler sundukları "gerçeklik iddialarıyla" da etkilerini kuvvetlendirmiştir. Söz konusu gerçeklik iddiası, suç olaylarının yalnızca kurgusal bir öğe değil, toplumsal ve ahlaki bir ders niteliğinde sunulmasını sağlayarak bu metinlerin daha ciddi ve otoriter bir konuma ulaşmasına zemin hazırlamıştır. Ancak Wiltenburg'un Leonard Davis'ten aktardığına göre, Erken Gerçek Suç metinlerinde yer alan "gerçeklik" algısı modern gerçeklik anlayışından oldukça farklıdır. Zira buradaki "derin ahlaki gerçek" salt olgusal ayrıntıların ötesinde bir ağırlığa sahiptir (Wiltenburg, 2004: 8). Bu tür bir gerçeklik aktarımı okuyucunun kalbine hitap eden bir dini söylemin temelini oluştururken suç ve suçlu kavramlarını dinsel sembollerle şekillendirir. Böylece birey kimliğini hem kutsal hem de toplumsal bir çerçevede kurma olanağı bulur.

Sansasyon unsurunun dinsel bir ikaza dönüştüğü bu süreçte din adamları yaşanan olayları Hıristiyan sembolizmiyle ilişkilendirerek açıklıyorlar ve bu tür olaylar "Tanrı'nın insanların dikkatini çekmeye çalıştığının birer işareti" olarak yorumluyorlardı. Füglin'in deyişiyle "Tanrı böylesine korkunç suçlara izin veriyordu ki insanlar dehşet içinde tövbe edebilsinler ve reform ihtiyacını fark edebilsinler (Füglin, akt. Wiltenburg, 2004: 8). Erken Gerçek Suç metinlerinin bu arzusu Hıristiyan teolojisinde önemli yer kaplayan Augustinus'un fikirleriyle oldukça yakından ilişkilidir. Zira bu perspektife göre insan doğası doğuştan günahkardır ve Tanrı'ya dönüş ancak bu tarz çarpıcı unsurlar ile mümkündür (Augustine, 2023: XIV. 1). Augustinus'un sıklıkla vurguladığı bir diğer önemli konu ise retoriğin etkili kullanımıdır; ona göre, insanın ruhsal dönüşümünü sağlamak için yalnızca akla hitap etmek yeterli değildir, aynı zamanda güçlü duygusal etkiler yaratmak gerekmektedir (Augustinus, 2010: 310). Bu bağlamda, Erken Gerçek Suç anlatılarının okuyucuda korku, dehşet ve empati uyandırarak günahın vahametini gözler önüne sermesi ve onları ahlaki bir ders çıkarmaya teşvik etmesi, Augustinus [2] 'un teolojik çerçevesiyle büyük ölçüde örtüşmektedir.

[2] Hıristiyan teolojisinde önemli bir yer kaplayan Augustinus, yalnızca kendi dönemiyle sınırlı kalmayan, Batı düşüncesinin yüzyıllar boyunca şekillenmesinde belirleyici olmuş bir figürdür. *İtiraflar* adlı eseri, yalnızca kişisel bir günah ve kurtuluş hikâyesi olmanın ötesinde, Hıristiyan ahlak anlayışının temel taşlarından biri haline gelmiş, günah ve lütuf kavramlarına dair kolektif bir bilinç oluşturmuştur. Ona göre

Erken Gerçek Suç metinlerini yazan din adamlarının dinsel hedeflerinde oldukça samimi olduklarını aktaran Wiltenburg, hukuk ve ceza anlayışlarının da Hıristiyan günah şemasıyla büyük benzerlikler gösterdiğini ifade eder (Wiltenburg, 2004: 8). Zira Hıristiyan kozmolojisinde kurtuluş ancak "cezayı üstlenen ve ilahi masumiyetiyle bunun üstesinden gelen Mesih'in kefaretiyle" mümkün olmaktadır. Yani tıpkı İsa'nın günahlarımızın kefaretini ödeyip bunu sahnelemesi gibi Erken Gerçek Suç metinleri de "insanlığın çöküşünü" ve "hak edilmiş cezaları" (Wiltenburg, 2004: 8) bu sansasyonel sahnelerle betimlemiştir Wiltenburg, bu noktada Erken Gerçek Suç metinlerinin yalnızca bireysel kimlik oluşumuna değil aynı zamanda kamusal ve özel olanın kesişiminde bir rol oynadığını vurgular (Wiltenburg, 2004: 4). Bu metinlerin, bireylerin tövbe süreçlerini harekete geçirmenin yanı sıra, "kolektif bir duygusal rezonans" (Wiltenburg, 2004: 4) yaratarak toplumsal düzeyde bir etki uyandırdığına dikkat çekilir. Dönemin suç anlatıları, bireylerin dinsel korkularını ve ahlaki hassasiyetlerini şekillendirmekle kalmamış, aynı zamanda toplumsal değerleri ve ortak ahlakı biçimlendiren bir işlev üstlenmiştir.

Erken Gerçek Suç anlatıları, suçlunun yalnızca bir fail değil, topluma ibret teşkil eden bir figüre dönüşmesini sağlamaktadır. Bu anlatılarda, en ağır günahların bile tövbe aracılığıyla bağışlanabileceği vurgulanmakta; okurlara Tanrı'nın affediciliğine sığınarak doğru yola dönmenin mümkün olduğu aktarılmaktadır (Wiltenburg, 2004: 8). Luka 5:32'de İsa "Ben doğru kişileri değil, günahkârları tövbeye çağırmaya geldim" diyerek Tanrı'nın lütfunun özellikle tövbe eden günahkârlara yöneldiğini belirtir. Aziz Augustinus da bu bağlamda, tövbenin yalnızca bireysel bir eylem değil, insanın Tanrı'ya dönüş yolunda attığı en önemli adım olduğunu vurgular. Ona göre, "Tanrı, senin geçmiş günahlarını araştırmaz, ama tövbeyle ona dönmeni ister; çünkü bağışlanmak, günah işlememiş olmaktan değil, tövbe etmekten geçer" (Augustinus, Confessiones).

Ayrıca Wiltenburg bu dönemdeki sansasyonel suç anlatımlarının asıl motivasyonunun ticari olmadığını vurgulamakta ve on altıncı yüzyıl Almanya'sında bu

---

insan doğası doğuştan günahkârdır ve Tanrı'ya dönüş ancak çarpıcı deneyimler, ruhu sarsan olaylar ve derin bir iç hesaplaşma ile mümkündür (Augustinus, 2010).

tür yayınlardan elde edilen gelirin belki matbaacıların çabalarını karşılamış olsa da yazarlar için pek fazla kazanç sağlamamış olduğunu ifade etmektedir.

> "Protestan rahip Johannes Füglin, 1565 yılında Basel'de bir burgher (şehir vatandaşı) ve torununun aynı kişinin vaftiz oğlu tarafından öldürülmesi olayını rapor ederken, suçlunun düşüşüne yol açan erken dönem ahlaki zayıflıklar üzerinde durmuştur. Füglin, suçlunun ailesine ilgisiz kaldığını, borçlandığını ve içkiye başladığını belirterek, bu günahların onu cinayete giden yola soktuğunu vurgular. Aynı şekilde, anne-babaya itaatsizlik, küfür, içki içme, kumar oynama ve elbette şehvete kapılma gibi başlangıç düzeyindeki günahların suç eğilimlerini artırdığına dikkat çekilir. Genç suçlular hakkındaki raporlar, böylesine korkunç suçların önlenmesi için dini değerlere bağlı sıkı bir eğitimin gerekliliğini sürekli olarak vurgular." (Wiltenburg, 2004: 7).

Hristiyan perspektifinden sunulan bu "kurtuluş" fikrinin toplumsal düzeyde bir iyileşme umudu aşıladığını söylemek mümkün. Çünkü ileride türün "post-modern" aşamalarında göreceğimiz gibi, suçluyu bir "ahlaki canavar" gibi betimlemek yerine, burada toplumu disipline etme ve düzeni sağlama amacı taşıyan bir söylem bulunmaktadır. Bu anlatılar, suç ve ahlak kavramlarını bireysel düzeyde ele almanın ötesine geçerek, toplumsal düzenin korunması için ortak bir değerler çerçevesi oluşturmayı amaçlar.

Bu noktada Thomas Aquinas'ın "doğal hukuk" anlayışı, bu tür bir düzenin sağlanmasında önemli bir referans noktası sunar. Ona göre, toplumsal düzenin korunması, ilahi bir yasaya uygun bir yaşam sürmekle mümkündür (Taşkın, 2019: 6). Erdemler yalnızca bireysel bir ahlaki ideal değil, aynı zamanda toplumun uyum içinde varlığını sürdürebilmesi için zorunlu olan bir ilkeler bütünü oluşturur. Dolayısıyla bu anlatılar, suç ve ahlak kavramlarını bireysel düzeyde ele almanın ötesine geçerek, toplumsal düzenin korunması için ortak bir değerler çerçevesi oluşturmayı amaçlar. Modern anlamdaki sansasyonellikten farklı olarak, suçlu figürler bireysel olarak ele alınmaz; onların ayırt edici psikolojisi ya da iç dünyaları üzerine bir çözümleme yapılmaz. Bunun yerine, suç ve düşüşleri, insan doğasındaki zayıflıklar ve ahlaki erozyon gibi daha geniş temalarla ilişkilendirilir. Benzer şekilde, Jean Calvin'in insan doğasının bozulmuş olduğu ve ancak sıkı bir dini disiplin altında kontrol edilebileceği fikri de (Woolin, 2018) bu anlayışla örtüşmektedir. Kalvinist düşüncede, suç ve ahlaki sapma yalnızca bireyin tercihlerinin değil, insanın doğuştan günahkâr oluşunun bir

sonucudur; dolayısıyla toplumsal düzenin devamlılığı, bireysel ahlaki tercihlerden ziyade kolektif bir dini çerçevenin sağlanmasına bağlıdır.

Bu bağlamda, Erken Gerçek Suç metinlerinin sosyal reform işlevi oldukça önemli bir yere sahiptir. Çünkü bu metinler yalnızca bireysel ahlaki dönüşümü değil aynı zamanda toplumsal düzenin korunmasını ve kolektif bilincin güçlendirilmesini hedefleyen bir araç olarak da işlev görmüştür.

1.4.2. Erken Dönem Gerçek Suç Anlatılarının Toplumsal Reform İşlevi

Erken dönem Gerçek Suç anlatıları, toplumsal düzenin korunması ve ahlaki değerlerin pekiştirilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Bu metinler, mağdurların acılarına empatiyle yaklaşmayı ve kurbanlara şefkat göstermeyi teşvik ederek okuyucuların ahlaki duyarlılıklarını geliştirmeyi hedeflemiştir. Tanrı'ya dayalı ahlaki öğretilerle toplumsal uyum ve bireysel kurtuluş arasında bir bağ kuran bu anlatılar, şefkat çağrılarıyla birlikte aynı zamanda oldukça katı bir disiplin anlayışını da ön plana çıkarmaktadır (Biressi, 2001: 106). Anlatılarda, özellikle çocukların şeytana teslim olmalarının engellenmesi için disiplinin vazgeçilmez bir gereklilik olduğu ifade edilirken; Reforma giden süreçte yazarlar aile birliğini ruhsal kurtuluşun temel şartı olarak görmüş ve bu birliğin sağlanması için ebeveyn otoritesinin güçlendirilmesinin zorunlu olduğunu ifade etmiştir (Wiltenburg, 2004: 8). Örneğin, çocukların "hala eğitilebildikleri dönemde sopanın altına alınmaları gerektiği" gibi ifadelerle disiplin, hem aile birliğini korumanın hem de bireysel kurtuluşa ulaşmanın bir reçetesi olarak sunulmuştur (Wiltenburg, 2004: 10). Bunun yanı sıra artan enflasyon ve kaynak kıtlığı gibi ekonomik zorluklar, ebeveynlerin çocukları üzerindeki kontrolünü önemli ölçüde zayıflatmış ve bu durum, aile içi otoritenin yeniden tesis edilmesi gerekliliğini gündeme getirmiştir (Wiltenburg, 2004: 15). Nüfus artışının yarattığı baskılarla birleşen bu ekonomik sorunlar, aile içi şiddet olaylarının artmasına ve bu tür hikayelere duyulan ilginin çoğalmasına neden olmuştur. Bu bağlamda, erken dönem Gerçek Suç anlatıları, zayıflayan ebeveyn otoritesini onarmak ve disiplinin aile birliğindeki merkezi rolünü yeniden pekiştirmek için etkili bir araç olarak kullanılmıştır (Wiltenburg, 2004: 15). Reformcuların gizli evlilikleri yasaklaması ve ebeveyn rızasını zorunlu kılması gibi

düzenlemelerle desteklenen bu anlatılar, toplumsal düzeni güçlendirme ve bireylerin ahlaki dönüşümüne katkıda bulunma işlevini üstlenmiştir.

Bu metinlerin toplum üzerindeki etkisi yalnızca belli kültürel ihtiyaçlara cevap vermesi sayesinde değil aynı zamanda kullandıkları yoğun duygusal dilde ve etkileyici retorikleriyle mümkün olmuştur. Söz gelimi Burkard Waldis'in 1551 yılında yayımlanan ve bir annenin dört çocuğunu vahşice öldürmesini anlatan hikâyesi, dönemin sansasyonel anlatı tarzının çarpıcı bir örneğini teşkil eder. Hikayede yoğun duygusal bir dil ve detaylı tasvirler yer almaktadır. Çocukların annelerine yalvarışlarının dramatik bir şekilde aktarılması okuyucuların dehşeti ve empatiyi aynı anda hissetmesini sağlamış, annenin durmaksızın devam eden öfkesini uzun uzadıya tasvir ederek izleyicinin şaşkınlığını artırmıştır. Okur, çocukların çaresiz masumiyetine acırken annenin bu duygudan tamamen yoksun olduğunu gözlemlemeye yönlendirilmiştir (Wiltenburg, 2004: 9). Waldis'in anlatısı, dini dönüşümün sansasyonel bir dil aracılığıyla nasıl etkili bir şekilde teşvik edilebileceğinin çarpıcı bir örneğini sunmaktadır. Bu tür anlatılar, bireysel ahlaki dönüşümleri hedeflemenin yanı sıra, toplumda "doğru din algısı"nın tesis edilmesine de önemli bir katkı sağlamıştır. Reformist yazarlar, hikâyelerinde Hristiyan mesajını merkeze alarak, bireylerin yalnızca Tanrı'nın lütfuyla kurtulabileceği fikrini vurgulamış ve bu kurtuluşun, doğru inanç ve ritüellerle şekillenen bir dini çerçeveye oturması gerektiğini savunmuşlardır. Bu bağlamda, erken dönem Gerçek Suç anlatıları, dini otorite ile toplumsal düzen arasındaki bağları güçlendirmiştir. Özellikle Lutherci prensiplerin yayılmasında önemli bir rol üstlenen bu hikayeler hem duygusal hem de didaktik bir araç olarak işlev görmüştür. Protestan Reformu'nun ardından ortaya çıkan mezhepsel bölünmeler ve bu bölünmelerin yarattığı toplumsal gerilimler, doğru dini anlayışı yerleştirme ihtiyacını artırmıştır. Bu noktada Gerçek Suç hikayeleri, sadece suç ve cezanın anlatımı olmanın ötesine geçerek, Hristiyan değerlerin bireysel yaşamdan toplumsal yapıya kadar nüfuz etmesi gerektiği fikrini okuyuculara aktarmıştır. Waldis'in hikayesi gibi metinler dini reformun siyasi ve kültürel etkilerini destekleyen güçlü araçlar haline gelmiştir.

Reform sürecinde kilise ve devlet arasındaki güç dengesi değişirken, Gerçek Suç anlatıları aynı zamanda siyasi iktidarın gücünü meşrulaştırmaya hizmet etmiştir.

Özellikle aile birliğinin dini bir bağlamda sunulması hem ruhsal hem de toplumsal istikrarın vazgeçilmez bir parçası olarak görülmüştür. Disiplin, sadece bireysel bir sorumluluk değil, aynı zamanda toplumsal düzenin korunması için Tanrı'ya karşı bir görev olarak tanımlanmıştır (Wiltenburg, 2004: 15). Örneğin Wolfgang Meyer'in Basel yetkilileri hakkındaki övgü dolu şarkıları, hükümetin halkın huzur ve güvenliğini sağlayan nihai güç olduğu mesajını okurlara iletmiştir (Wiltenburg, 2004: 13). Bu metinlerde hükümet yetkililerinin suçla mücadeledeki başarıları abartılı bir dille ifade edilmiş ve okuyucular, devletin otoritesine bağlılık göstermeye teşvik edilmiştir. Örneğin, 1593'te yayımlanan bir cinayet broşüründe, yerel yargıcın mührü, anlatının doğruluğunu kanıtlayan bir sembol olarak sunulmuş ve devletin bu tür yayınları doğrudan desteklediği açıkça gösterilmiştir (Wiltenburg, 2004: 13). Buradaki sansasyonel duygular birtakım bireyler tarafından deneyimleniyor olsa da metinlerin etkisi sadece bireysel bağlamla sınırlı kalmamaktadır. Bu tür metinler benzer düşünen bir topluluğun varlığını ve ortak bir çağrıya yanıt veren bir grubu referans alarak hukuk ihlallerine ve suça karşı karşı politik bir mesaj taşımaktadır. Dolayısıyla bu anlatıların toplumsal değerleri ön plana aldığı söylenebilir. Metinlerde suçlular çoğu zaman ahlaki zaafları ve dini sapmaları üzerinden ele alınmıştır. Daniel Cohen ve Karen Halttunen'in darağacı vaazları üzerine yaptığı çalışmalar bu anlatıların suçları, bireysel kusurların ötesinde, insan doğasının genel günahkârlığının bir tezahürü olarak yorumladığını oldukça etkili bir şekilde ortaya koymaktadır (Cohen & Halttunen, akt. Wiltenburg, 2004: 23). Bu anlatılarda suçun nedenleri genellikle ekonomik sıkıntılar, ahlaki zaaflar veya şeytani etkilerle ilişkilendirilmiştir. İçki, kumar, açgözlülük ve öfke gibi zaaflar, suçun temel sebepleri olarak sunulmuş ve bu zaaflardan uzak durmanın önemi okuyuculara hatırlatılmıştır. Dolayısıyla suçun sadece bireysel bir sapma değil, toplumsal normların ihlal edilmesinin bir sonucu olduğunu güçlü bir şekilde vurgulamıştır.

Bu dönemdeki metinlerin en önemli özelliklerinden biri erken modern devletin gelişmesine giden yola merkezi otoritenin güçlenmesine katkı sağlayan ideolojik bir işlev de taşımalarıdır. Hatta bu tür metinler çoğu zaman hükümetlerin doğrudan desteğiyle hazırlanmış ve otoritenin, düzenin ve disiplinin vazgeçilmezliğini vurgulayan

propaganda araçlarına dönüşmüştür. Örneğin, 1593 yılında yayımlanan bir cinayet broşüründe yerel yargıcın mührü, devletin bu tür anlatılara verdiği desteği ve suçla mücadeledeki rolünü açıkça gözler önüne sermiştir (Wiltenburg, 2004: 13). Yani bu metinler yalnızca işlenen suçları dramatik bir çerçevede ifade etmekle kalmamış aynı zamanda devletin toplumsal düzeni sağlama hedeflerine hizmet etmiştir. Hükümetle olan iş birliği konusunda söz gelimi Wolfgang Meyer'in Basel yetkililerini öven şarkıları önemli bir örnek teşkil etmektedir. Suçluların yakalanma süreçlerinin birer başarı hikâyesi olarak sunulması, halkın otoriteye olan sadakatini artırmış ve devletin güvenlik ile düzenin nihai garantörü olarak algılanmasını sağlamıştır. Bu işlev, erken modern devletin siyasi, sosyal ve ahlaki temellerinin güçlenmesine doğrudan katkıda bulunmuştur (Wiltenburg, 2004: 13).

Özetle, erken modern dönemde suç anlatıları, yalnızca toplumsal ahlakın korunmasına yönelik bir araç olarak değil, aynı zamanda siyasi otoritenin meşruiyetini destekleyen ideolojik bir unsur olarak işlev görmüştür. Hükümetlerin düzeni sağlama rolünü meşrulaştıran bu metinler, devletin vazgeçilmezliğini okurların gözünde pekiştirmiştir. Metinlerin sahip olduğu dramatik ve sansasyonel üslup ise bu anlatıları hem bireysel hem de toplumsal dönüşümün güçlü birer aracı haline getirmiştir. Bu metinler, suçun yalnızca bireylerin hatalarıyla sınırlı kalmadığını, aynı zamanda toplumsal ve ideolojik bir bağlama oturtulduğunu göstermiştir. Böylece suç anlatıları, modern devletin kültürel ve ideolojik altyapısının şekillenmesine katkıda bulunmuş ve toplumsal düzenin korunmasında merkezi bir rol üstlenmiştir.

On yedinci yüzyıla gelindiğinde ise suç anlatıları önemli bir dönüşüm geçirerek Neo Gerçek Suçların temel özelliklerine zemin hazırlayan yeni bir kimlik kazanmıştır. Bu dönemde suç anlatılarının merkezine suçluların bireysel ayırt edici özellikleri ve psikolojileri yerleştirilmiş; dinsel vaaz işlevi ve toplumsal dönüşüm hedefleri geri plana itilmeye başlanmıştır. Özellikle İngiltere'deki *Son İyi Geceler* baladları bu dönüşüme dair önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bu metinde artık suçluların tövbekâr birer figür olarak tasvir edildiği ve öznel unsurların önem kazanmaya başladığı görülmektedir. Metinler suçluları birinci tekil anlatıcı olarak merkeze alarak okurları suçlunun zihin dünyasına taşımış ve onlarla empati kurmalarını sağlamıştır.

Bu anlatılardaki suçlu temsilleri, devletin cezalandırma ve düzenleme mekanizmalarını daha geniş bir ideolojik çerçevede anlamlandırmasına hizmet etmiştir. Failin içsel durumu, niyeti ve pişmanlığı gibi unsurlar, suçun yalnızca fiziksel sonuçlarıyla değil, suçlunun bireysel karakteri ve psikolojisiyle de değerlendirilmesini mümkün kılmıştır. Failin itiraflarının dramatize edilerek toplumun kolektif vicdanına hitap eden bir araç olarak sunulması, erken modern dönemde sekülerleşmenin adalet sistemindeki etkilerini yansıtmaktadır. Bu süreç, suçlunun bireysel hikâyesine odaklanarak, toplumsal düzeni sağlamaya yönelik daha rasyonel ve seküler bir anlayışın inşasına katkıda bulunmuş ve din temelli açıklamaların yerine bireysel ahlak ve toplum düzeni odaklı bir söylemin gelişimine zemin hazırlamıştır.

Bu suç anlatıları toplumsal normların yeniden şekillenmesine katkıda bulunurken bireyin devletle kurduğu ilişkiyi de daha karmaşık ve katmanlı bir bağlama taşımıştır. Batı'daki özneleşme süreçlerinin etkisi anlatılara yansımış ve suç anlatılarının birey merkezli bir yapıya evrilmesine sebep olmuştur. Batı'da Rönesans ile başlayan ve Aydınlanma ile yoğunlaşan bireyi merkeze alma eğilimi, suç anlatılarında bireyin deneyimlerini ve içsel çatışmalarını ön plana çıkaran bir dönüşüme zemin hazırlamıştır (Yahşi, 2023). Rönesans'ın insan merkezli dünya görüşü ve Aydınlanma'nın akılcı düşünce yapısı, bireyin iç dünyasının, motivasyonlarının ve hatalarının analizine daha fazla yer verilmesini sağlamıştır. Bu dönemle birlikte suç anlatıları, sadece toplumsal düzenin korunması veya ahlaki mesajların verilmesi amacıyla değil, bireyin hikâyesinin ve trajedisinin keşfi için de önemli bir araç haline gelmiştir (Biressi, 2001: 63). Aydınlanma'nın getirdiği sekülerleşme, suç anlatılarında dini açıklamaların yerini bilimsel ve psikolojik analizlere bırakmasını sağlamıştır. Suçlunun niyetleri, psikolojik durumu ve bireysel özellikleri, adli bilimlerin gelişimiyle daha nesnel bir şekilde ele alınmaya başlanmıştır. Bu durum, suç anlatılarında bireysel deneyimlerin ve insan psikolojisinin daha derinlemesine keşfedilmesine olanak tanımıştır. Artık suç, yalnızca toplumsal düzenin ihlali değil, bireyin içsel çatışmalarının bir sonucu olarak değerlendirilmektedir (Biressi, 2001: 65).

Bu dönüşüm suç anlatılarının Batı'daki özneleşme süreçlerinin edebi ve kültürel bir yansıması olarak ele alınabilir. Bu süreçle beraber sansasyonun ahlaki veya dini bir

bağlamdan bağımsız olarak bireysel hikâyeler ele alınarak modern suç anlatılarının yapı taşını oluşturmuştur. Neo-true crime türü, bu bireyselleşme ve özneleşme süreçlerinin çağdaş bir yansıması olarak dikkat çekerken, suçun sadece bireysel bir olgu değil, toplumsal ve kültürel değişimlerin bir aynası olduğunu da göstermektedir (Costello, 2018). Bu bağlamda, suç anlatıları bireyin özneleşme serüveninin bir parçası olarak hem tarihsel hem de kültürel bir değer taşımaktadır.

Erken dönem anlatılarında suç ve suçlu daha çok dini bir çerçevede, günahkârın Tanrı'nın iradesine karşı gelmesinin bir sonucu olarak ele alınırken bu anlatılar aynı zamanda topluma yön verme amacı taşımaktaydı. Yani sansasyon unsuru bu anlatılarda daha çok bu iki işleve hizmet ederken on yedinci yüzyıl ile beraber sansasyon, salt sansasyon olarak ilgi görmeye başlar. Bu da okurların bireysel trajedilere duyduğu merak sebebiyle sansasyonun dini veya ahlaki bir çerçeveye ihtiyaç duymaksızın ilgi çekici olabildiğine işaret etmektedir. Böylece anlatılar okurların duygusal katılımını artıran bireysel detaylara odaklanmış, topluma yön verme kaygısından çok, bireysel hikâyelerin çarpıcılığına yer vermiştir. Bu değişim, daha sonra "Neo-Gerçek Suç" anlatılarının da temel kimliğini oluşturacak bir anlayışın ilk tohumlarını atmıştır.

Modern suç anlatılarının bu birey merkezli yapısı, günümüzde Neo-True Crime türünde kendini daha belirgin şekilde göstermektedir. Bu tür, suçlunun içsel dünyasına, suçun ardındaki bireysel motivasyonlara ve toplumsal bağlamın birey üzerindeki etkilerine odaklanır. Ancak, neo-true crime'ın temel ayırt edici özelliği, suçun ahlaki veya dini bir bağlamda değerlendirilmesi yerine, olayın kendisine yönelik salt bir merakın tatmin edilmesidir. Erken modern dönemde gelişen bireyselleşme eğilimi, bu türün hem biçimsel hem de tematik temelini oluşturmuştur.

2. BÖLÜM

NEO-GERÇEK SUÇ VE SİNEMA

2. BÖLÜM
NEO-GERÇEK SUÇ VE SİNEMA

2.1. Neo-Gerçek Suç Belgesellerinin Genel Özellikleri

Yirmi birinci yüzyılın en hızlı büyüyen anlatı formu olan Neo-Gerçek Suç (Edison Research & Audiochuck, 2023: 1), özellikle dijital platformlarda belgesel formundaki suç hikayeleriyle öne çıkmaktadır. Bu tür, suç temalı gerçek hikayelerin kurguyla harmanlandığı özgün bir anlatı biçimini ifade eder. Punnett bu içerikleri "çoğunlukla cinayet anlatılarıyla ilişkilendirilen ve gazetecilikle bazı ortak ata mirasını paylaşan, ancak her zaman farklı dürtülerle hareket eden, zaman zaman tartışmalı, çok platformlu bir hikaye anlatma türü" olarak tanımlamaktadır (Punnett akt. Smail, 2022: 2). Gazeteciliğin temel amacı halkı bilgilendirmek olsa da, Smail'in ifadesiyle Neo-Gerçek Suçlar, yalnızca bilgilendirme ile sınırlı kalmayan; daha derin, karmaşık ve tartışmalı motivasyonları bünyesinde barındıran bir anlatı formu sunmaktadır (Smail, 2022: 4). Özellikle 2014-2015 yılları arasında yeniden canlanarak dönüşen bu tür, bu süreçte geniş izleyici kitlesinin ilgisini çekmeyi başarmış ve suç hikayelerine yeni bir perspektif kazandırmıştır. Netflix, HBO ve benzeri dijital platformlar Neo-Gerçek Suçun popülerleşmesini hızlandırarak bu anlatı biçiminin geniş kitlelere ulaşmasına olanak tanımıştır.

Her ne kadar Neo-Gerçek Suç türü belgesel açısından 2010'larda ciddi bir ivme yakalayarak günümüzdeki popülerliğine ulaşmış olsa da, aslında bir önceki bölümde aktarıldığı gibi yirminci yüzyılda kitaplar ve dergiler döneminde bu türün temel kodları şekillenmiştir. Yani tür Lenika Cruz'un da belirttiği gibi yirmi birinci yüzyılda ana akım izleyicilere hitap etmenin yeni yollarını bulmuştur" fakat "birçok açıdan Poe ile Capote'nin temellerini attığı" kodları sürdürmektedir (Cruz, 2015). Bu içerikler, 2010'larla birlikte gelişen teknoloji ve yeni medya olanaklarının etkisiyle önemli bir dönüşüm geçirmiş ve bazı özellikleri daha da belirgin hale gelmiştir. Bu dönüşümün bir diğer önemli sebebi toplumların devlet kurumlarına olan güvenlerinin azalmasıyla birlikte polis şiddeti, haksız mahkumiyetler ve adli süreçlerdeki kusurların daha görünür hale gelmesidir (Cruz, 2015). Bu bağlamda Schmid, özellikle Amerika'da hukuk

sisteminin bozulduğu hissinin belirleyici bir unsur olduğuna dikkat çekmekte ve yapılan bir ankete göre Amerikalıların %76'sının adalet sistemine neredeyse hiç güvenmediğini ifade etmektedir (Schmid akt. Cruz, 2015).

David Costello, Neo-Gerçek Suçun öncüsü olarak Stanley Gardner'ın *The Court of Last Resort* adlı köşe yazılarını işaret eder (Costello, 2018: 2). Gardner 1950'lerde yayımladığı bu yazılarda hüküm giymiş mahkumların davalarını incelemiş ve bu süreçte Gerçek Suç'un yalnızca bir anlatı biçimi olmadığını, aynı zamanda adalet arayışına hizmet edebilecek bir araç olabileceğini ortaya koymuştur. Köşesine "Son Çare Mahkemesi" adını veren Gardner klasik sansasyonel teknikleri kullanarak onlarca mahkeme kararını sorgulamış ve haksız yere mahkum edilmiş kişilerin beraat edilmelerine ön ayak olmuştur (Costello, 2018: 4). Aynı şekilde sinema alanında bu türün öncülüğünü 1988 yapımı *The Thin Blue Line* belgeseli üstlenmiştir (Costello, 2018: 4). Randall Dale Adams'ın yanlış bir hükümle idama mahkum edilmesini konu alan bu yapım yayınlanmasından bir yıl sonra Adams'ın beraat etmesine sebep olmuştur.

Bu bağlamda Costello, Neo-Gerçek Suç adlı türün en ayırt edici özelliğinin mahkeme süreçlerini etkileme arzusu olduğunu ifade etmektedir (Costello, 2018: 4). Bu yeni anlatı tarzında klasik Gerçek Suçlardan farklı olarak izleyiciyi harekete geçirmek birincil amaç olarak görülmektedir. Ancak bu yaklaşım çoğu zaman "gerçekleri" aktarma gereksiniminin önüne geçmekte ve mahkeme süreçlerini etkileme hedefi üzerinden bir sansasyon anlatısı inşa edilmektedir. Bununla birlikte Costello Gerçek Suç anlatılarının tarihte birincil amacının ceza davalarını doğrudan etkilemek olmadığını; daha ziyade geniş çaplı bir sosyal reformu teşvik etmeyi amaçladığını ifade etmektedir (Costello, 2018: 1). Ancak Neo-Gerçek Suçlar odak noktalarını salt mahkeme süreçlerine kaydırarak gerçek hayatta somut etkiler yaratmayı amaçlamaktadır. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında, Gerçek Suçun bir alt türü olarak ortaya çıkan bu yeni yaklaşım sanığın hikayesini yalnızca bir anlatı unsuru olarak kullanmanın ötesine geçip hikayenin sonunu değiştirmek için sansasyonelliği bir araç olarak kullanmaya başlamıştır. Bu yeni sansasyon anlayışı, öncüllerinde görülen dini vaaz biçiminde veya toplumsal reform hedefleri taşıyan sansasyon anlayışından belirgin bir biçimde ayrılmaktadır (Costello, 2018: 4).

Örneğin, *The Thin Blue Line* gibi belgeseller yalnızca bireylerin işlediği suç öykülerini aktarmakla yetinmemiş; aynı zamanda hayatın akışını değiştirerek mahkeme kararlarını etkilemiş ve masum bir adamın salıverilmesini sağlamıştır (Musser, 2015: 1). Ardından Morris'i izleyen belgeseller ve dijital dönemdeki yapımlar Neo-Gerçek Suçun adalet arayışındaki etkinliğini artırmış ve izleyiciyi birer pasif gözlemciden aktif katılımcıya dönüştürmüştür. İlk başta oldukça olumlu bir özellik gibi görünen bu durum izleyiciyi etkin bir konuma yerleştiriyor olsa da türün uylaşımsal kodları açısından büyük bir sorun teşkil etmektedir. Zira suç olaylarına dayanan anlatılar yola gerçek hayatı etkileme arzusuyla çıktıkları zaman sansasyon ticari bir kazanç da getireceği için gerçekleri çarpıtma veya olayları tek taraflı bir pencereden aktarma gibi tehlikeler doğurmaktadır.

Jordan Smail, *The Ethical Dilemmas of the True* Crime adlı makalesinde, Neo-Gerçek Suç türüne dair belli başlı etik sorunlara dikkat çekmektedir. Small'un bu başlıklar altında yaptığı sınıflandırmalar (Smail, 2022: 5 – 7 - 8 -9) şunlardır:

1. İstismar

2. Suçlulara ödeme yapmak

3. Önyargılı raporlama

4. Onarıcı güç

5. Olumsuz hukuki etkileşimler

Smail bu başlıklar çerçevesinde Neo-Gerçek Suç türünün toplumsal fayda yaratma potansiyelini kabul etmekle birlikte türün sıklıkla sansasyonel amaçlarla gerçekleri çarpıtma, etik sınırları ihlal etme ve adalet süreçlerini olumsuz etkileme risklerini de beraberinde getirdiğini ifade etmektedir.

Bu çerçevede ele alınan başlıkların her biri, Neo-Gerçek Suç türünün problemlerinin derinliğini anlamak açısından önemli bir zemin oluşturmaktadır. Metnin devamında bu başlıklar mağdur hakları ihlali, yazar-katil ilişkisi, melodramatik kodlar

ve hiper bilimsellik gibi daha spesifik temalarla birlikte daha geniş bir kapsamda değerlendirilecektir.

2.1.1. Mağdur Hakları İhlali

Gerçek suç içeriklerine yönelik tartışmaların başında mağdur ve ailelerinin hikayelerinin istismar edilmesi gelmektedir (Smail, 2022: 6). Bu meseleyle ilgili yasal bir sınırın olmaması ise problemi daha da derinleştirmektedir. Bu tür içerikler mağdurların acılarını daha geniş kitlelere duyurmayı hedeflese bile mağdurların bakış açısından bu süreç bir tür sömürü olarak algılanabilir (Smail, 2022: 6). Örneğin, *Serial* podcast'ine konu olan bir hikayenin parçası olan bir şahıs, yaptığı açıklamada dinleyiciler için CSI'ın yeni bir bölümü ya da herhangi bir cinayet gizemi gibi algılanan olayın, kendisi için ne kadar acı verici olduğunu ifade etmiştir. Ayrıca, yaşadığı bu travmayı başkalarının yaşamamasını ve özellikle böyle bir acının beş milyon dinleyici tarafından asla duyulmasını istemediğini belirtmiştir. (Smail, 2022: 6).

Smail'in aktardığı bir diğer örnek İsveçli gazeteci Kim Wall'un öldürülmesini konu alan *The Secret Recordings* belgeseli ve *The Investigation* (2020) dizisidir. *The Secret Recordings'in* yapımcısı Tine Røgind Quist, hüküm giymiş katilin ilk itirafını ve kamuoyunun psikolojik durumu anlamaya yönelik ilgisini ele almanın, adalet sürecine bir katkı sağlamasa da, belgeselin dağıtımını haklı kıldığını savunmaktadır (Smail, 2022: 6). Bununla birlikte eserlerin kamuoyu ilgisi ve izleyicileri etik dışı pozisyonlar almaya itmesi eleştirilerin hedefi olmuştur. Örneğin, sosyal medya kullanıcılarının yorumları arasında "Bu eziğe ilgi ve yayın süresi vermeyi bırakın" ve "Discovery+ kurbanın ailesine saygı göstermekle ilgilenmiyor değil mi" gibi ifadeler ifadeler yer almaktadır (Smail, 2022: 6).

Bütün bu durumlar Neo-Gerçek Suçlara konu olan öznelerin nasıl yıpratılabileceğini ve hüküm giymiş kişilerden mağdur ailelerine kadar birçok insan üzerinde nasıl olumsuz etkiler yaratabileceğini ortaya koymaktadır. Söz gelimi Kim Wall'un hikayesinin *The Investigation* (2020) dizisinde ele alınış biçimi de bu eleştirileri destekler niteliktedir. Dizinin yapımında Wall'un hikayesinin "temel bir unsur" olarak değerlendirildiği, ancak anlatının dramatik yapısında tamamen ikincil bir

rol üstlendiği belirtilmiştir (Smail, 2022: 7). Bu durum, Stobbe'nin "Bir yemeğin pasta servisinin vazgeçilmez temeli olmakla beraber tamamen ikinci planda kalması" benzetmesiyle ifade edilmiştir (Stobbe, 2019: 7). Mağdurun hikayesinin böylesine "yan malzeme" olarak sunulması yalnızca Kim Wall'a özgü bir durum değildir. Neo-Gerçek Suç yapımlarında mağdurların ve yakınlarının yaşadıkları travmalar sıklıkla hikayeyi dramatize etmenin bir aracı haline getirilmekte, bu süreçte onların duygusal ve insani boyutları göz ardı edilmektedir.

Bu eleştiriler, Neo-Gerçek Suçlarda etik kaygıların nasıl göz ardı edilebildiğini ve yapımcıların, izleyicilerin ilgisini çekmek adına mağdurların hikayelerini nasıl araçsallaştırdığını göstermektedir. Bu bağlamda, Sarah Esquivel'in *Ethical True Crime Content Needs to Center the Victims* (2020) adlı makalesinde dikkat çektiği bir diğer önemli örnek Netflix'in *American Murder: The Family Next Door* belgeselidir. Esquivel, belgeselin etik açıdan önemli bir başarıya imza attığını ve bu tür yapımların mağdur odaklı bir anlatımla nasıl daha anlamlı hale gelebileceğini gösterdiğini ifade etmektedir. Belgeselin, Shannan Watts ve ailesinin hikayesini katilin bakış açısından anlatmak yerine onların öznel hikayeleri ve aile içi dinamikleri üzerinden kurması, izleyicilere yalnızca trajedinin değil, mağdurların hayatlarının da derin bir şekilde hissedilmesini sağlamıştır (Esquivel, 2020). Ancak Esquivel bu tür bir etik yaklaşımın Gerçek Suç yapımlarında bir istisna olduğunu vurgulamaktadır. Çoğu yapım mağdurların hikayelerini merkezden uzaklaştırarak, sansasyonel ve dramatik detaylara odaklanmayı tercih etmektedir.

Söz konusu problem mağdurların eserlerde kendi isimleriyle yer almasından başlayarak yaşam öykülerinin eğlenceli bir malzemeye dönüştürülmesi ya da birtakım sansasyonel amaçlarla kötü karakter olarak resmedilmelerine kadar uzanmaktadır. Jack Miles'ın da belirttiği gibi Gerçek Suç eserleri mağdurları ve yakınlarını daha fazla acıya maruz bırakma riskini taşımaktadır (Miles, 1991: 2). Bu içeriklerin öznel hikayeleri topluma bir tüketim nesnesi olarak sunması son derece önemli bir problem teşkil etmektedir. Alice Bolin bu konuda Neo-Gerçek Suçların mağdur hikayelerini metalaştırdığına ve izleyiciyi çekmek amacıyla sansasyonel yöntemler kullandığına dikkat çekmektedir (Bolin, 2018). Bunun yanı sıra mağdurların bu içeriklere konu

edilmesi çoğu zaman onların rızası olmaksızın gerçekleşmektedir. Örneğin *Monster: The Jeffrey Dahmer Story* (2022) gibi diziler mağdurların ailelerinden hiçbir şekilde izin almadan hikayelerini aktarmıştır. Dahmer'ın kurbanlarından biri olan Tony Hughes'un annesi Shirley Hughes bu tür içeriklerin trajedileri "paraya çevirdiğini" ifade etmekte ve mağdurların ailelerinin hiçbir maddi ya da manevi karşılık görmeden sürekli aynı travmayı yeniden yaşadığını belirtmiştir (Van Leuven, 2024). Klinik bir sosyal hizmet görevlisi olan Natalie Day'in de belirttiği gibi travmayı yeniden yaşamak sinir sistemi üzerinde ciddi etkiler yaratabilir ve bu durum, mağdur yakınlarının bu tür içeriklerle tekrar tekrar yüzleşmek zorunda kaldığında onların psikolojik iyileşme sürecini derinden sekteye uğratabilir (Day akt. Van Leuven, 2024). Mağdur ve aileleri açısından bu içerikler sadece birer "hikaye" olmaktan çıkmakta, aksine onların kişisel acılarının kamusal bir tüketime sunulması anlamına gelmektedir. Bu süreçte rızanın göz ardı edilmesi etik sınırların açıkça ihlal edilmesine yol açmaktadır.

Söz konusu problem yalnızca mağdur aileleriyle sınırlı kalmamakta, aynı zamanda bu tür içeriklerin izleyiciler üzerindeki etkilerine de yansımaktadır. Zira Gerçek Suç içerikleri izleyicilerde bir "mağduru suçlama" eğilimi doğurmakta ve adalet sistemine dair ciddi önyargılar oluşturabilmektedir (Bostaph akt. Van Leuven, 2024). İzleyiciler, "Bu benim başıma gelmezdi, çünkü ben aynı hataları yapmazdım" düşüncesiyle kendilerini suçtan koruyabileceklerine dair hatalı bir güven geliştirmekte ve mağdurların hikayelerine empati yerine yargılayıcı bir konumdan yaklaşmaktadırlar (Van Leuven, 2024). Bu durum özellikle mahkeme süreçlerinde mağdurlara yönelik önyargıların artmasına ve adaletin sağlanmasında önemli sorunlara neden olabilmektedir.

Öte yandan hukuk ve etik yalnızca mağdurlar için değildir. Neo-Gerçek Suçların sıklıkla failleri de istismar ettikleri; yazar ve yönetmenlerin faillerle birtakım ilişkiler kurarak sempatilerini kazandıkları bilinmektedir. Biressi'nin deyişiyle, kendini "Şehrazad" gibi hisseden fail (Biressi, 2001: 26) yazar ya da yönetmen ile olan ilişkisini canlı tutmak için çabalamakta ve bu ilişki aracılığıyla hikayesini dramatize ederek izleyiciyi etkileyen bir anlatı yaratmaya çalışmaktadır. Truman Capote'nin *In Cold Blood* adlı eserinde Perry Smith ile geliştirdiği ilişki, bu problemin bilinen ilk

örneklerinden biridir. Capote, failleri kendi anlatısını dramatize etmek amacıyla manipüle ettiği ve olayların gerçek dinamiklerini çarpıttığı iddialarıyla sık sık eleştirilerin hedefi haline gelmiştir (Hayes, 2005: 13). Capote'nin Perry Smith'i, hikayesini edebi bir başyapıt haline getirmek adına manipüle ettiği ve onunla derin bir bağ kurarak Smith'in hikayesini dramatize ettiği öne sürülmektedir (Hayes, 2005: 6). Bu durum, yazarın nesnelliğini yitirdiği ve failleri kendi anlatısının bir malzemesi olarak kullandığı bir sürece işaret etmektedir. Aynı şekilde, Joe McGinniss'in Fatal Vision adlı eserinde Jeffrey MacDonald ile olan ilişkisi de benzer tartışmalara yol açmıştır (Miles, 1991: 5). McGinniss, başlangıçta MacDonald'ın masumiyetine inanıyor gibi görünmüş ancak kitabında onun suçlu olduğunu savunmuş ve bu süreçte MacDonald'ın güvenini kötüye kullandığı eleştirilerine maruz kalmıştır. Her iki örnek de yazarların, faillerin hikayelerini kendi anlatılarını zenginleştirmek için araçsallaştırdıklarını göstermektedir (Miles, 1991: 5).

Belgesel sinemadan örneklere gelecek olursak Jean-Xavier de Lestrade'nin yönettiği *The Staircase* (2022) adlı belgeselde yönetmenin Michael Peterson'a yaklaşımı ve onun masum olduğuna dair başlangıçtaki inancı oldukça problemli bir noktaya işaret etmektedir (Biressi, 2016: 2). Yönetmen projeyi kabul etmeden önce Peterson'ın masumiyetine inanması gerektiğini ifade etmiş ve şöyle demiştir: "Bu harika bir hikaye fakat ancak onun masum olduğuna inanırsam bunu yapabilirim" (Biressi, 2016: 2). Yönetmenin bu sempatisinin bir diğer önemli kanıtı ise onu el kamerasıyla çekerek bir dostluk ve samimiyet hissi yaratmış olmasıdır. Bu gözlemci üslup Peterson'ın hikayesinin daha doğal ve insani bir şekilde yansıtmış ve izleyici nezdinde sempati oluşturmaya son derece yatkın bir zemin oluşturmuştur. Ayrıca yönetmen -daha sonra suçlu bulunup hüküm giyen- Peterson'ın yargılama süreçlerini biseksüel yönelimleri sebebiyle adaletsiz bir süreç olarak resmetmiştir (Biressi, 2016: 8).

The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst (2015) belgeselinde yer alan ve Robert Durst'ün yakasında kalan mikrofona yansıyan "Ne yaptım? Hepsini öldürdüm, tabii" şeklindeki itirafı, belgeselin dramatik zirvesi olarak görülmekle beraber Durst'ün tekrar yargılanmasına yol açmış fakat bu mesele önemli etik tartışmalara da kapı aralamıştır (Biressi, 2016: 23). Belgeselin yönetmeni Andrew Jarecki, mikrofonun her

zaman Durst üzerinde bırakıldığını ve bunun Durst tarafından bilindiğini ifade etmiştir. Ancak, bu açıklama birçok kişi tarafından kuşkuyla karşılanmıştır. Söz konusu itirafların “sinsi” bir yolla elde edildiğine dair yorumlar yapılmıştır (Biressi, 2016: 23).

Neo-Gerçek Suçlar ile ilgili bir başka önemli nokta mağdurların ve faillerin yaşamlarının "yeniden kurgulanması" sürecidir. Jack Miles, bu sürecin, mağdurlar ve onların yakınları için bir travma yenilenmesine yol açabileceğini ifade eder (Miles, 1991: 7). Yazarların hikayelerini oluştururken, konularının insani değerlerini ve yaşanmışlıklarını manipüle etmek yerine, onların gerçekliklerine saygı duyan bir yaklaşım sergilemeleri elzemdir. Bu bağlamda, Gerçek Suç yazarlarının etik sorumluluklarını yerine getirerek, hem mağdurları hem de failleri daha fazla zarar görmekten korumak için daha dikkatli bir tutum benimsemeleri gerekmektedir. Bu sebeple birçok yazar ve araştırmacı Neo-Gerçek Suçlara hem hukuki hem de etik açıdan sınırlandırmalar getirilmesi gerektiğini savunmuştur (Costello, 2017: 19).

2.1.2. Suçlulara Ödeme Yapmak

Neo-Gerçek Suç projelerinde suçluların kendi hikayelerini satmaları karşılığında ödeme aldıkları durumlar etik ve hukuki tartışmaları beraberinde getirmiştir. Örneğin, John Safran’ın *Murder in Mississippi* (2013) adlı kitabında hüküm giymiş bir suçluya ödeme yapması suçluların suçlarından kazanç sağlamasına neden olabileceği için eleştirilmiştir (Smail, 2022: 7). Bu tür durumlar yalnızca adaletin işleyişine zarar vermekle kalmayıp suçluların medya aracılığıyla kendilerini meşrulaştırmaları ve sempati toplamaları gibi tehlikeli sonuçlara da yol açabilmektedir.

Neo-Gerçek Suçlarda dikkat çeken bir diğer durum suçluların medya içeriklerinde romantize edilmeleridir Liu’nun da belirttiği gibi, insanlar adrenalini tetikleyen beyin yapıları ve trajedilere duydukları doğal ilgi nedeniyle suç hikayelerine çekilirler (Liu, 2024). Ancak bu eğilim suçluların tehlikeli bir şekilde yüceltilmesine yol açabilmektedir. Örneğin Netflix’in *Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile* (2019) filminde Ted Bundy’yi Zac Efron gibi karizmatik bir aktörün canlandırması, bu tür romantize etme pratiklerine somut bir örnek teşkil etmektedir (Liu, 2024). Film, Bundy’nin karanlık ve şiddet dolu geçmişini ele alırken, izleyici kitlesi üzerinde

suçluyu bir "karizmatik kötü çocuk" olarak algılama riskini artırmıştır. Bu tür tasvirler, yalnızca suçluları yüceltmekle kalmaz, aynı zamanda mağdurların hikayelerini gölgede bırakır ve acılarını görünmez hale getirir (Liu, 2024).

Benzer bir durum *Tiger King* (2020) belgeselinde Joe Exotic'in hikayesinin işleniş biçiminde de görülmektedir. Gerçek adı Joseph Allen Maldonado olan Joe Exotic, Oklahoma'daki egzotik hayvanat bahçesinin sahibi olarak kamuoyunun dikkatini çekmiştir. Ancak Exotic, yalnızca sansasyonel bir figür değil, aynı zamanda ciddi suçlara karışmış bir kişidir. 2020 yılında, Carole Baskin'e yönelik iki farklı cinayete teşebbüs suçundan ve 17 vahşi yaşam suçundan suçlu bulunmuş, toplamda 22 yıl hapis cezasına çarptırılmıştır (CBS News, 2021). Ayrıca hayvanlara yönelik kötü muamele ve yasa dışı hayvan ticareti gibi suçlarla da ilişkilendirilmiştir. Buna rağmen belgeselde onun karizmatik ve eğlenceli bir figür olarak sunulması, izleyici nezdinde Exotic için sempati yaratmış ve onun salıverilmesi adına imza kampanyaları düzenlenmesine neden olmuştur (Gibbens, 2020). Yani Exotic'in işlediği suçlar gölgede kalmış ve sempatik bir karakter olarak resmedilerek sanki mağdur bir figür gibi algılanmıştır.

Ayrıca bazı Neo-Gerçek Suç eserleri olayları ve hikayeleri daha dramatik hale getirmek için kurgu unsurlarına başvurmaktadır. Bu durum hem mağdurların yaşadıkları travmaların eğlence amaçlı sömürülmesine yol açmaktadır hem de yanlış enformasyon bu insanların hayatlarını etkileyebilmektedir. Örneğin *Rotten Mango* podcast'i, sunduğu hikayelerdeki karakterleri daha ilgi çekici hale getirmek için zaman zaman kurgu unsurları eklemekte ve olayları sansasyonel bir biçimde sunmaktadır. Bu durum, mağdurların anısına karşı duyarsız bir tutum sergilemekle eleştirilmektedir (Liu, 2024). Miles'ın belirttiği gibi, bu tür yaklaşımlar, yalnızca mağdurların hikayelerinin çarpıtılmasına değil, aynı zamanda toplumun suç ve adalet kavrayışını olumsuz yönde etkilemesine de neden olmaktadır (Miles, 1991: 4). Bu bağlamda, Gerçek Suç içeriklerinde dramatizasyon ve romantizasyon gibi etik açıdan problemli yöntemler, izleyicinin empati duygusunu azaltarak mağdurların gerçek insani boyutlarını göz ardı eden bir yaklaşımı güçlendirmektedir.

2.1.3. Tek Taraflı Raporlama

Neo-Gerçek Suçlara dair etik problemlerin en önemlilerinden biri anlatıların tarafsızlıktan uzaklaşarak belirli bir bakış açısını destekleyecek şekilde organize edilmesidir. Söz gelimi *Making a Murderer* (2015) gibi yapımlar yalnızca sanıkların masumiyetine odaklanarak diğer tarafın sesini dışlamış ve bu durum ciddi eleştirilere yol açmıştır (Smail, 2022: 7). Bu tarz anlatılar, yalnızca olayların karmaşıklığını indirgemekle kalmaz, aynı zamanda adalet arayışını sansasyonel bir gösteriye dönüştürme riskini de beraberinde getirir. Bu sebeple adil bir yaklaşım sergilemek Gerçek Suç içeriklerinin temel ilkelerinden biri olmalıdır.

Serial'ın açılış cümlesi olan,"Geçen yıl boyunca her iş günümü 1999'da bir gün okuldan sonra bir saat boyunca liseli bir çocuğun nerede olduğunu bulmaya çalışarak geçirdim" ifadesi bu eğilimi açık bir şekilde ortaya koymaktadır (Costello, 2017: 8). Bu ifade anlatının olayın tüm taraflarına eşit mesafede durmadığını hissettiren bir ton barındırmakta ve izleyiciye daha en baştan sanığın masumiyetine dair bir ipucu sunmaktadır (Cosello, 2017: 8). Bu yaklaşım, izleyiciyi belirli bir görüşe yönlendiren manipülatif bir yöntem olarak değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra dizi bölümlerinin büyük bölümü Adnan'a karşı açılan davanın temellerini sorgularken, yalnızca bir bölüm Adnan'ın suçluluğunu destekleyen kanıtları ele almıştır (Costello, 2017: 9). Bu durum belgeselin sanık yanlısı bir bakış açısını benimsediğini düşündürmektedir. Dahası, yapımcı Sarah Koenig'in DNA kanıtları aracılığıyla haksız mahkumiyet kararlarını değiştirmeyi amaçlayan bir kuruluş olan Virginia Üniversitesi Masumiyet Projesi ile ortaklık kurmuş olması da anlatının temel odağını ortaya koymaktadır (Costello, 2017: 9). Yani kurumun misyonu doğal olarak sanığın masumiyetini savunmak olduğundan Serial'ın yapısal olarak sanık lehine şekillendiği söylenebilir.

Serial'ın sunucusu Koenig dizi boyunca Adnan'ın suçluluğuna dair ikilemler yaşadığını izleyiciye aktarmıştır. Fakat bu durum Costello'ya göre sahte bir "tarafsızlık" hissi yaratarak anlatıya güven kazandıran bir strateji olarak yer almaktadır (Costello, 2017: 11). Bu güvenin ardından Koenig anlatıyı taraflı bir yöne evrilterek izleyiciyi belirli bir bakış açısına yönlendirmiştir (Costello, 2017: 11). Örneğin, Hae'nin

günlüğünde Adnan'ın istismarcı bir erkek arkadaş olduğunu gösteren kayıtların atlanması, Asia McClain'in cinayet günü hakkında tutarsız ifadeler vermesi gibi önemli unsurlara yer verilmemesi ya da Hae'nin bir öğretmenden Adnan'dan saklanmak için yardım istediği olayların göz ardı edilmesi, anlatının tarafsızlık iddiasını zedeleyen önemli eksikliklerdir (Costello, 2017: 13). Bu durum, izleyiciye, sunulan hikayenin tamamen nesnel olduğu algısını yaratırken, gerçekte bir tarafın desteklendiği bir anlatının ortaya çıkmasına sebep olmaktadır. Costello'nun belirttiği gibi, bir avukatın, müvekkilini savunmak için argümanlarını verilerle desteklemesi ve bunları müvekkilini haklı gösterecek şekilde düzenlemesi oldukça doğal bir durumdur (Costello, 2107: 10). Ancak suç olaylarını topluma aktarma motivasyonuyla yola çıkan bir anlatının aynı tavrı sergilemesi oldukça problemli bir yaklaşım olarak görülebilir. Zira anlatıcının tarafsız bir pozisyonda duruyor izlenimiyle öyküyü katarması yapacağı en ufak yorumu izleyicinin sorgusuz sualsiz bir şekilde doğru kabul etmesine yol açabilmektedir.

Benzer bir örnek *Making a Murderer* (2015) belgeselinde görülmektedir. Belgesel Steven Avery'nin masumiyetine odaklanarak yalnızca Avery'nin suçsuzluğunu savunan kanıtları ön plana çıkarmış ve bu süreçte maktül Teresa Halbach'ın hikayesini arka plana itmiştir. Bu taraflılığın en belirgin kanıtı ise dizi isminin *Bir Katil Yaratmak* şeklinde olması ve dizinin maktülün başına gelen olay yerine Steven Avery ile başlamasıdır (Costello, 2017: 8).

Bir diğer çarpıcı örnek, *The Jinx* belgeselinde görülen tek taraflı raporlama yaklaşımıdır. Çekimler sırasında Robert Durst'ün suçlarını itiraf ettiği ses kaydının adli makamlara teslim edilmesinin geciktirilmesi ve belgeselin yayın tarihine kadar bekletilmesi, yapımcıların izleyiciyi sansasyonel bir sonla etkileme ve ticari kazancı artırma motivasyonlarını açıkça göstermektedir (Petersen, 2015). Bu durum, yapımcıların şok edici bir final yaratma arzusuyla hareket ettiğini ortaya koymaktadır.

2.1.4. Dramatizasyon

Neo-Gerçek Suç türü duygusal etkiyi en üst düzeye çıkarmak için dramatik teknikleri sonuna dek kullanarak izleyicisiyle arasında güçlü bağlar kurar. Anlatısal gücünü "gerçeklerden" alan ve en ayırt edici özelliği gerçekliğe yaptığı bu referans olan

türün dramatik teknikleri kullanması oldukça ilginç bir tablo yaratmaktadır. Gerçek Suçların odağına yer alan hukuk disiplininde ise anlatı kurmanın vazgeçilmez bir rolü olduğu sıkça dile getirilmiştir. Örneğin mahkeme salonlarındaki avukatların etkili bir retorik kullanması, bakış açısını aktarırken inşa ettiği anlatıyı titiz bir şekilde kurgulaması vs. oldukça önemlidir. Hukuk akademisyeni Peter Brooks'un ifade ettiği gibi "anlatı hukukta her yerde mevcuttur mahkeme salonunda bulunan her avukat anlatı sunumunun önemini içgüdüsel olarak bilmektedir." (Brooks akt. Bruzzi, 2016: 4) Benzer şekilde, belgesel yapımcılarının da gerçek olaylara yönelmesi, gerçekliğin dramatik gücüne yapılan bir yatırım olarak görülebilir. Yani suç olaylarını ele alan yönetmen ve yapımcılar hiçbir dramatizasyona başvurmadığı takdirde bile oldukça güçlü materyallere sahiptir. Ancak yasal süreçlere ve gerçek insanların hayatlarına etki edebilecek olayları ele alırken ilave bir dramatizasyona başvurmak son derece riskli bir zemin meydana getirmektedir.

Birinci bölümde aktarıldığı üzere Gerçek Suçlar doğduğu günden bu yana sansasyonel yöntemler ve melodramatik kodlar ile yakın bir ilişki içerisinde olmuştur. Fakat türün bu özelliği sinema aşamasında apayrı bir boyuta ulaşmıştır. Zira sinemanın içinde barındırdığı anlatı olanakları birçok yeni tekniğin türe entegre edilmesini sağlamış ve bu durum Neo-Gerçek Suçlara dair estetik problemleri derinleştirmiştir.

Türün belgesel formunda karşımıza çıkan dramatik tercihlerin başında "Yeniden Canlandırma" tekniği gelmektedir. Türün öncüsü olan Errol Morris'in bir cinema-verite karşıtı olduğunu göz önünde bulundurduğumuz zaman yönetmenin stilizasyona karşı sempatisi anlam kazanmaktadır (Morris, 2004). Yani yönetmen gerçekliğin alternatif algılama şekillerinin olabileceğine inandığı için ve bire bir temsile ve müdahalesiz aktarıma pek sıcak bakmamaktadır. Morris'in Gerçek Suçlara kattığı bu teknik onu izleyen sinemacılar tarafından da benimsenmiş ve türün belgesel formunun belirleyici unsurlarından biri haline gelmiştir (Bruzzi, 2016: 24.) Bu anlatı tekniğinin duygusal etkiyi ve sürükleyiciliği zirveye taşıdığı söylenebilir. Fakat kurmaca bir anlatı inşa etmek yerine Gerçek Suçlara dayanan olayların belgesel kaydını tutmayı amaçlayan filmlerin böyle bir yaklaşımı benimsemesi oldukça ilginçtir. Zira bu yöntem, renk kullanım tercihleri ve stilizasyon teknikleriyle travmatik olaylara belirli bir pencereden

bakılmasına neden olmaktadır. Dolayısıyla, bu durum izleyicinin algısını yönlendiren belirli bir bakış açısının inşa edilmesine katkı sağlamaktadır.

Yeniden Canlandırma tekniğinin belgesellerde kullanımı birçok kuramcının ve araştırmacının eleştirilerine hedef olmuştur. Örneğin, Richard Brody bu tekniğin belgesel filmlerin otantik algısını yok ettiğini ifade eder (Brody akt. Bruzzi, 2016: 25). Zira gerçeklik, mantıksal ve doğrulanabilir verilerden oluşmamaktadır; dolayısıyla böyle bir dramatik tercih, sahte bir temsil özelliği ortaya koymaktadır. Brody ayrıca, bu tekniğin izleyiciye hakaret niteliğinde olduğunu belirtir, çünkü izleyicilerin hayal gücünü küçümseyerek onları pasif bir konuma iter ve yönetmenin kendi yaratıcı yetersizliğini yansıtır (Brody akt. Bruzzi, 2016: 24). Ona göre bu tarz dramatik yeniden canlandırmalar, film yapımcısının olayları otantik bir şekilde aktarma becerisinden ziyade, izleyiciyi manipüle etme arzusunu ortaya koymaktadır Bu tekniğin bir temsil özelliği taşımamasının en önemli sebebiyse Bill Nichols'un ifade ettiği gibi "tarihsel bir anın benzersizliğini" askıya alıp onu bir deneyime dönüştürmeye çalışmasıdır (Nichols akt Bruzzi, 2016: 24). Bu durum Lacancı açıdan insandan kaçanı, eksik olanı erişilebilir kılma çabası olarak da ele alınabilir.

Öte yandan, filmlerin hukuki olayları taraflı bir bakış açısıyla sunma tehlikesini göz önünde bulundurduğumuzda, bu kolaycı tekniğin izleyiciyi manipüle etme açısından son derece riskli ve tartışmalı bir yöntem olduğu söylenebilir. Çünkü bu teknikte çoğu zaman grafik unsurlara yer verilmekte ve karmaşık birtakım olaylar ve durumlar basitleştirilerek aktarılmaktadır. Örneğin *Making a Murderer* dizisinde Şerif Departmanı'nın Avery'i suçlamak için "birçok sebebi olduğunu" kanıtlamak için olaylar kronolojik bir çizelgede aktarılmış; izleyici bu tarz bir indirgemeyle belli bir bakış açısına davet edilmiştir (Costello, 2017: 12). Bunun yanı sıra bu estetik tercih filmlere bir otorite havası kattığı için de eleştirilmiştir.

Neo-Gerçek Suç belgesellerinin sıklıkla kullandığı bir diğer teknik zamansal atlamalı anlatım yöntemidir. Bu film ve diziler izleyici ilgisine ihtiyaç duyduğu için gerçekte yaşanmış olayları belli bir dramatik matematiğe oturtmayı istemekte; dolayısıyla elde edilen verileri belli bir dağılıma göre düzenleyebilmektedir. Bruzzi'nin

"şimdiki zamandaki tanıklık" (Bruzzi, 2016: 5) olarak ifade ettiği bu tabloda izleyici şimdiki zamanda yer alan röportaj materyalleriyle karakterler ile özdeşleşmekte; ardından zamansal atlamalarla geçmişe doğru yol alıp olayları söz konusu sempatinin ardından gözlemlemektedir. Dolayısıyla röportaj yapılan karakterin belleğinden yola çıkarak inşa edilen sahneler sanki eksiksiz bir hafızanın görsel kaydıymış gibi bir izlenimle aktarılmaktadır. Yapımcıların böyle bir motivasyonu olmasa bile bu tarz bir estetik tercih yine de birçok problemi beraberinde getirmektedir. Zira Bruzzi'nin Freud'tan yola çıkarak ifade ettiği gibi "bellek bir hatırlama faaliyeti değil; aksine bir canlandırma faaliyetidir. (Bruzzi, 2016: 5). Yani birçok unsurun kaçınılmaz bir şekilde eksildiği, metafor ve metonimilerle yeniden düzenlendiği bir yapıya sahiptir. Bu sebeple yaşanmış olayları bu şekilde organize etmek belleğin doğasına da ters bir durum teşkil etmektedir.

Neo-Gerçek Suçlar birinci bölümde aktarıldığı gibi sıklıkla klasik anlatı şablonlarını takip etmekte ve Costello'nun deyişiyle birtakım "pathos oyunları" ortaya koymaktadır (Costello, 2017: 12). Bu noktada belgeselde yer alan insanları iyi-kötü şablonlarına oturtarak izleyiciyi bu kodlar üzerinden belli duygular yaşamaya davet etmektedir. Kurmaca bir filmde yer alan böyle bir tercih gayet anlaşılır olmakla beraber Neo-Gerçek Suçların gerçek olaylara ve gerçek kişilere dayandığını unutmamak gerekir. Söz gelimi *Making a Murderer* dizisi Avery karakterinin lehine pozisyonunu güçlendirmek için Savcı Ken Kratz karakterini "kötü karakter" biçiminde kodlamış ve Avery'nin mahkumiyetindeki aktör olan "fırsatçı bir bürokrat" olark resmetmiştir (Costello, 2017: 7). Bu durum Costello'nun aktardığı üzere Kratz'ın yaşamına büyük zararlar vermiş ve toplumda "sümüklüböcek" gibi sıfatlarla anılmasına sebep olmuştur. Hatta izleyicilerin Kratz'ın hukuk bürosunun sayfasına saldırgan yorumlarda bulunduğu ve ofisine ev yapımı bir bomba yerleştirildiği aktarılmaktadır (Costello, 2017: 11). Öte yandan Gerçek Suçların kurmaca eserlerden en önemli farkı çoğunlukla devam etmekte olan davaları konu ediniyor olmasıdır. Dolayısıyla bu eserler insanların öznelliklerini askıya alarak birer kurmaca karaktere dönüştürmekte ve telafisi çok zor itibar kayıplarına yol açmaktadır. En önemli noktalardan bir diğeri ise bu tarz bir dramatik şablonla beraber toplumda görülen öfke sistem yerine somut kişilere odaklanmaktadır.

Neo-Gerçek Suç belgeselleri izleyici üzerinde duygusal bir etki yaratmak için yalnızca dramatik tekniklere değil, aynı zamanda "hiper-bilimsellik" olarak adlandırılabilecek bir yaklaşıma da sıkça başvurmaktadır. Bu tür yapımlar, bilimsel verilerden, mahkeme kayıtlarından ve uzman röportajlarından faydalanarak hem anlatılarına otorite kazandırmakta hem de izleyicinin gerçeklik algısını güçlendirmektedir. DNA analizleri, balistik raporları ya da psikolojik değerlendirme gibi bilimsel yöntemlere sık sık yer verilmesi, olayların "bilimsel" bir objektiflikle ele alındığı izlenimi yaratır. Bu tür kanıt materyallerini hukukçu Jessica Silbey'in ironik bir ifadeyle "evidence veritee" olarak adlandırır (Silbey akt. Bruzzi, 2016: 3). En güçlü kanıt kabul edilen tutanakların, itirafların, suç mahallilerinin görüntülerinden oluşan bu öge "uzman söylemi" üzerinden bilgisiz izleyiciye bir otorite havası vermekte ve belgeselin pozisyonu güçlendirilmektedir. Dolayısıyla bu yöntemler, çoğu zaman yapımcıların anlatılarını doğrulamak için seçici bir şekilde kullanılmaktadır. Bu durum, olayların ve kişilerin belli bir bakış açısına göre yorumlanmasını kolaylaştırırken, izleyici üzerinde önceden planlanmış bir etki yaratır.

Son olarak Neo-Gerçek Suç belgeselleri, dramatik etkiyi artırmak için müzik kullanımını etkili bir araç olarak kullanır. Anlatının önemli dönemeçlerinde devreye giren müzikler, izleyicinin duygusal tepkisini yönlendirmek ve gerilimi artırmak adına büyük bir etkiye sahiptir. Örneğin, *Serial* podcast'inde, Hae Min Lee'nin öldürüldüğüne dair anlatının önemli bir noktasından sonra tema müziğinin devreye girmesi, izleyiciyi hikâyenin derinliklerine çekmekte etkili bir yöntemdir (Costello, 2017: 4). Benzer şekilde, *Making a Murderer* belgeselinde, Teresa Halbach'ın arabasına dair kritik bir itirafın ardından çalan dramatik müzik, izleyiciye olayların ciddiyetini hissettirmek ve suçun arka planını daha etkileyici bir şekilde sunmak için kullanılmıştır (Costello, 2017: 12). Bu müzikal seçimler, belgeselin dramatik atmosferini yoğunlaştırarak, izleyiciyi anlatıya daha da yakınlaştırır.

Bunun yanı sıra, Neo-Gerçek Suç belgeselleri aile çerçevesine odaklanarak soyut olayları daha insani bir boyuta taşır. Karakterlerin aile geçmişlerine dair detaylar, onların yalnızca birer sanık ya da mağdur olmadığını, aynı zamanda hayat hikâyeleri ve ilişkileri olan bireyler olduğunu vurgular. Serial'de Adnan Syed'in ailesiyle olan

ilişkileri ve geçmişine dair anekdotlar dinleyicilerle güçlü bir bağ oluştururken, *Making a Murderer'*da Steven Avery'nin ailesiyle olan dinamikleri, izleyicinin empati kurmasını sağlayan kritik unsurlardandır. Bu doğrudan diyaloglar, hapishane görüşmeleri ve aile geçmişine dair insanileştirici detaylar, izleyicinin karakterlere daha derin bir bağ kurmasını mümkün kılar.

2.1.5. Onarıcı Güç

Neo-Gerçek Suç medyasının en dikkat çekici yönlerinden biri, adalet sisteminde değişim yaratma gücüdür. Bu içerikler izleyicilere aktif bir rol veriyormuş gibi yaparak onların ilgisini devşirmekte ve bu süreçte izleyicilerin liyakat sahibi olmadıkları konularda uzmanlık taslamalarına yol açmaktadır. Örneğin Gerçek Suç programları ve belgeselleri, olayları izleyicilere çözümlemeleri gereken bir "bulmaca" gibi sunarak, onları adli tıp uzmanı ya da dedektifmiş gibi hissettirecek yöntemler kullanmaktadır (Murley, 2008: 3). Bu durum, yalnızca yanlış bilgi yayılımını artırmakla kalmayıp aynı zamanda izleyicilerin suç ve adalet sistemine dair yanlış bir özgüven geliştirmelerine neden olmaktadır.

Örneğin *Serial* podcast'i, Hae Min Lee'nin ölümüne ilişkin soruşturmanın yeniden açılmasına vesile olmuş, dinleyicilerin adalet arayışına aktif katılımını sağlamıştır (Smail, 2022: 2). Benzer şekilde *Up and Vanished* podcast'i, Tara Grinstead cinayetinin çözülmesinde bir rol üstlenmiş ve toplumu bu süreçlere davet etmiştir (Smail, 2022: 3). *Cold Justice* dizisinde sanıkların dava sonuçlanmadan önce suçlu ilan edildiği bölümler yayınlamış ve bu durum yanlış tutuklamalarla sonuçlanmıştır (Smail, 2022: 10). Benzer şekilde, *The Jinx* belgeselinde, kanıtların polise zamanında teslim edilmediği iddiaları, içerik üretiminin adaletin önüne geçmesi sorununu ortaya koymuştur (Smail, 2022: 10). Bu tür vakalar, Gerçek Suç medyasının etik ve hukuki sınırlarını daha sıkı şekilde belirleme gerekliliğini göstermektedir.

Neo-Gerçek Suçlar için kullanılan "talep üzere adalet" kavramı türün etik konumlanışını oldukça iyi bir şekilde özetlemektedir (Horeck, 2019: 1). Dijital platformlar aracılığıyla suç hikayelerini birer metaya dönüştüren bu yeni tür izleyicilerini mahkeme süreçlerini etkileyebilecek birer aktör haline getirir. Örneğin

Reddit'teki toplulukların Boston Maratonu bombacısını yanlış bir şekilde tespit etmeye çalışması gibi vakalar, talep üzerine adalet arayışının kontrolsüz bir "dijital cadı avına" dönüşme riskini göstermektedir (Horeck, 2019: 4). Bu tür bir motivasyon ise son derece ciddi problemler doğurmaktadır.

2.1.6. Sözde Temsil Estetiği

Neo-Gerçek Suç türünün estetik açıdan da birçok problem barındırmaktadır. Bu türde, hikayeler gerçek olaylara dayandığı için yazarların ve yapımcıların kurgusal eserlere özgü yaratıcılık yükümlülükleri büyük ölçüde ortadan kalkmaktadır. Jack Miles'ın belirttiği gibi Gerçek Suç anlatıları genellikle olayların gerçeğe dayalı olmasıyla meşrulaştırılır; ancak bu durum estetik anlamda yüzeyselliği ve kolaycılığı beraberinde getirir (Miles, 1991: 7). Hikayelerin gerçeğe dayalı olması, onların derinlemesine işlenmiş veya sanatsal bir şekilde sunulmuş olduğu anlamına gelmez. Aksine, olayların sansasyonel boyutlarına odaklanılarak, karmaşık ve çok yönlü bir anlatı kurma çabası genellikle göz ardı edilir.

Gerçek ve kurgunun iç içe geçtiği bu anlatılar estetik bir temsiliyet problemi yaratmaktadır (Miles, 1991: 5). Kurmaca eserlerde yazar, olayların inandırıcılığını sağlamak ve okuru karakterlerin dünyasına çekmek için bir yaratıcılık sorumluluğu taşırken Neo-Gerçek Suç türünde bu yükümlülük yerini gerçek olayların dramatize edilmesi almaktadır. Miles'ın da vurguladığı gibi, bu durum, olayların ve karakterlerin karmaşıklığını basitleştirir ve hikayeler ahlaki ve duygusal olarak manipülatif bir boyut kazanır (Miles, 1991: 5). Gerçek olayların "doğruluğu" üzerine kurulu bu yaklaşım, anlatıların sanatsal bütünlüğünü zayıflatır ve izleyicinin yalnızca yüzeysel bir gerçeği tüketmesine neden olur.

Bununla birlikte, bu türdeki gerçek-kurgu temsiliyet açısından da ciddi riskler barındırır. Gerçek olayların ve insanların dramatik bir çerçevede sunulması, hem etik bir tartışmayı hem de estetik bir eksikliği beraberinde getirir. Hikayelerin odağı, genellikle gerçeği anlamak veya derinleştirmek yerine izleyiciyi etkilemek üzerine kurulduğundan dolayı Neo-Gerçek Suç anlatıları hem içerik hem de form bakımından sorunlu bir zeminde yer alır.

2.2. Sinemada Neo-Gerçek Suç: Türün Belgesel Yansımaları

Gerçek Suç türünün sinemadaki yansımaları, türün doğasında yer alan kurgu ile gerçeklik arasındaki bulanık sınırlar nedeniyle net bir şekilde kategorize edilmesini zorlaştırmaktadır. Bu sebeple hangi filmlerin Gerçek Suç başlığı altında değerlendirilmesi gerektiği meselesi çeşitli tartışmalara sebep olmuştur (Murley, 2018: 79). Söz gelimi gangster filmleri ya da Hitchcock gerilimlerini Gerçek Suç olarak değerlendirebilmek mümkün müdür? Jean Murley buna yanıt vermenin zorluklarına dikkat çekmekle beraber kurmaca unsurları ağır basan suç filmlerini de Gerçek Suç kapsamında değerlendirmiştir (Murley, 2018: 81). Gerçek Suç kitaplarından yapılan uyarlamalara, kara filmlere ve gangster filmlerine de çalışmasında yer vermiştir.

Murley türün dramatik öğeler ve gerçeklik arasında sürekli bir gerilim yaşadığını ve bu nedenle izleyicinin hem kurmacaya hem de gerçek olaylara aynı anda çekildiğini ifade eder (Murley, 2018: 80) Bu bağlamda, Hitchcock'un *Psycho* (1960) veya *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) gibi filmleri gerçek olaylardan esinlenmiş olmalarına rağmen dramatik vurguları nedeniyle soru işareti barındırmaktadır. Murley'nin yaklaşımı, bu tür filmleri tamamen dışlamak yerine Gerçek Suç türünün dinamik yapısı içinde değerlendirmeyi önerir. Murley bu filmleri suç ve adalet kavramlarına dair toplumdaki bakış açılarını şekillendirme gücü sebebiyle Gerçek Suç kapsamında değerlendirmektedir (Murley, 2018: 92). Bu filmler, bir yandan suçun nedenlerini, faillerin psikolojilerini ve adalet sisteminin işleyişini temsil ederken izleyiciyi suça karşı rahatsız edici bir yakınlıkla da yüzleştirir. Böylece, izleyici yalnızca bir anlatıya tanık olmakla kalmaz, aynı zamanda suçun ardındaki motiflerle de yüzleşme fırsatı yakalar. Bu durum da Gerçek Suç türünün sinemadaki gücünün ve cazibesinin temel sebeplerinden biridir.

Öte yandan, bu çalışmanın odağında yer alan belgesel içerikli Gerçek Suçlar, kurgu ile gerçek arasındaki sınırların bulanıklaştığı durumlara, izleyici etkileşimlerine ve -erken dönem metinlerinde ve dergilerde olduğu gibi- gerçek görüntülere, belgelere ve kişilere yer verdiği için Gerçek Suç başlığı altında değerlendirilmeyi daha çok hak etmektedir. Dolayısıyla Neo-Gerçek Suçları anlamak ve çözümlemek açısından belgesel

içeriklerin daha elverişli bir inceleme zemini sunduğu söylenebilir. Bu bağlamda Neo-Gerçek Suç belgesellerinin öncüsü olan ve türe en önemli dramatik teknikleri kazandıran Errol Morris sinemasını incelemek büyük bir öneme sahiptir.

2.2.1. Errol Morris Sineması: Neo-Gerçek Suç'un Şekillenmesindeki Öncü Rolü

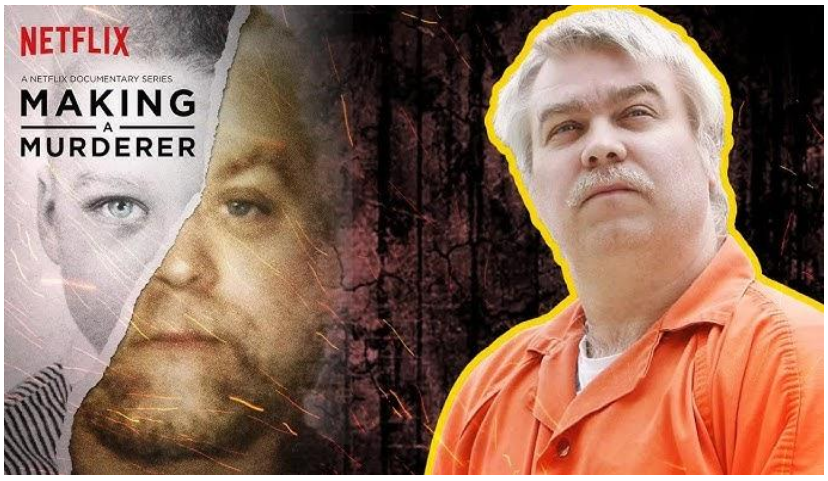
Errol Morris, belgesel sinema ve Gerçek Suç türü üzerindeki öncü rolüyle tanınan bir yönetmendir. Morris'in çalışmaları dramatik yeniden canlandırma ve görsel manipülasyon tekniklerini kullanarak gerçekliğin ne olduğu sorusunu gündeme getirir. *The Thin Blue Line* (1988), bu türün mihenk taşı olarak kabul edilir ve yanlış bir mahkûmiyet hikâyesini detaylı bir şekilde ele alarak masumiyetin yeniden kanıtlanmasını sağlar. Film, görsel dilde dramatik yeniden canlandırmaları ve sorgu sahnelerini kullanarak, suçun yalnızca toplumsal etkilerini değil, aynı zamanda adalet sisteminin çelişkilerini de ortaya koymuştur. Bu film, adalet sistemi içindeki çarpıklıkları açığa çıkarırken, seyircinin yalnızca bir izleyici değil aynı zamanda bir "araştırmacı" gibi düşünmesini sağlar. Morris'in sinema dili, sadece suçun detaylarına değil, bu detayların nasıl sunulduğuna ve gerçekliğin nasıl yeniden üretildiğine odaklanır (Williams, 1998: 13). Örneğin *The Thin Blue Line* tanık ifadelerindeki çelişkileri vurgulamak ve adalet sistemindeki önyargıları açığa çıkarmak için görsel ve işitsel unsurları oldukça dikkatli bir şekilde kullanır.

Morris'in kullandığı dramatik yeniden canlandırmalar suç olaylarının farklı perspektiflerden nasıl algılanabileceğini ortaya koyan yenilikçi bir araçtır (Bruzzi, 2006: 134). Bu teknik, olayların birden fazla versiyonunun nasıl yan yana var olabileceğini ve hakikatin bu versiyonlar arasında nasıl bulanıklaştığını gösterir. Geleneksel belgesellerde yeniden canlandırmalar genellikle basit görselleştirme araçlarıyken, Morris bu yöntemi estetik ve anlatısal bir unsur olarak yeniden tanımlamıştır (Bruzzi, 2006: 157).



Resim 5: *The Thin Blue Line* (1988) filminden bir sahne.

Morris'in röportajlarda kullandığı *Interrotron* teknolojisi, izleyiciyle özne arasında doğrudan bir bağ kurmayı hedefler. Örneğin, *The Fog of War* (2003) filminde bu teknik, eski ABD Savunma Bakanı Robert McNamara'nın savaş politikalarına dair itiraflarını daha samimi bir şekilde sunar. Bu teknoloji, izleyiciyi yalnızca bir gözlemci olmaktan çıkarıp, anlatılan hikâyenin bir katılımcısı haline getirir ve belgesel sinemanın duygusal ve etik derinliğini artırır.



Resim 6: *Making a Murderer* Dizisi.

Neo-Gerçek Suç türü, Morris'in estetik ve etik yaklaşımlarından etkilenerek gelişmiş bir alt türdür. Dijital çağın dinamikleriyle birlikte, bu tür suçun temsiline dair

yeni yöntemler geliştirmiştir. Örneğin, Netflix'in *Making a Murderer* gibi yapımları, suçun yalnızca bireysel bir hikâye değil, aynı zamanda toplumsal eleştirinin bir aracı olduğunu vurgular. Dijital platformlar, izleyicinin yalnızca bir hikâye tüketicisi değil, aynı zamanda olayların çözümüne dair teoriler geliştiren aktif bir katılımcı haline gelmesini sağlar.

Errol Morris, Gerçek Suç türünü yeniden tanımlayarak belgesel sinemayı bu türün merkezine yerleştirmiştir. Onun yenilikçi anlatı teknikleri, suçun toplumsal ve kültürel yapıların bir yansıması olarak ele alınmasını sağlamıştır. Morris'in filmleri, izleyiciyi olayların etik ve estetik boyutlarını sorgulamaya teşvik ederken adalet sistemine yönelik keskin eleştiriler sunar. Neo-Gerçek Suç türü, Morris'in getirdiği yeniliklerin bir devamı olarak gelişmiş ve dijital çağın dinamikleriyle birlikte genişlemiştir. Morris'in çalışmaları, suç, adalet ve temsilin doğasına dair derin felsefi ve etik sorular sunarak türün evriminde belirleyici bir rol oynamıştır.

2.2.2 Dijital Platformlarda Gerçek Suç Belgeselleri

Netflix, Amazon Prime Video ve Hulu gibi platformlar, suç hikayelerinin dramatik boyutlarını toplumsal, kültürel ve adli bağlamlarla birleştirerek geniş kitlelere ulaşmasını sağlamıştır (Tryon, 2015: 1). Bu tür sinemanın görsel ve anlatısal araçlarını kullanarak suçun nedenlerini, sonuçlarını ve toplumsal etkilerini ele alırken, izleyiciyi yalnızca bir gözlemci olmaktan çıkarıp, suçun çözüm sürecine aktif bir katılımcı haline getirmiştir.

Özellikle Netflix'in *Making a Murderer* (2015) belgeseli bu dönüşümün en etkili örneklerinden biridir. Steven Avery'nin hüküm giydiği bir davayı detaylı bir şekilde inceleyen bu belgesel, adalet sistemindeki çelişkileri ve medyanın olaylar üzerindeki etkisini gözler önüne sermiştir. Dolayısıyla *Making a Murderer* gibi yapımlar sadece bir suç vakasının anlatımı değil, aynı zamanda toplumsal adaletin sorgulanmasına yönelik bir çağrı olduğunu ifade etmektedir.

The Keepers (2017) ise bir cinayet vakasının arkasındaki sırları araştırırken, suçun dini otoriteler ve toplumsal yapı üzerindeki etkilerini ele alır. Belgesel, bir rahibin

öldürülmesiyle bağlantılı karmaşık bir yapıyı çözmeye çalışırken, suçun çok katmanlı boyutlarını inceler. *The Keepers*, dramatik yeniden canlandırmalar ve farklı tanıklıklarla oluşturulan bir anlatı yapısı kullanarak izleyiciyi hem suçun hem de suçun işlendiği bağlamın eleştirmeni haline getirir.

Dijital platformların suç anlatılarındaki yenilikçi rolü, dramatik yeniden canlandırmaların sinematik bir araç olarak kullanımında da kendini göstermiştir. Bu teknik olayların farklı versiyonlarının görselleştirilmesini ve izleyicinin suçun birden fazla perspektifini değerlendirmesini sağlar. Özellikle *Making a Murderer* ve *The Keepers* gibi yapımlarda bu teknik, izleyiciyi suçun hakikati ve temsilleri üzerine düşünmeye teşvik eder.



Resim 7: *Tiger King*'in Çekimleri.

Dijital platformların Gerçek Suç türündeki etkisi, suç hikayelerinin ticari boyutunu da dönüştürmüştür. Netflix gibi platformlar, Gerçek Suç yapımlarını yüksek bütçelerle destekleyerek, bu türü küresel bir pazarın parçası haline getirmiştir. Örneğin, *Don't F**k With Cats* (2019) suçun internet üzerinden nasıl çözüldüğünü anlatırken, dijital çağda suçun izlenebilirliği ve sosyal medya üzerindeki etkisini ele alır. Belgesel, internet kullanıcılarının kolektif çabalarının suçun çözümünde nasıl bir etki yarattığını

gösterir ve izleyiciyi olayların bir parçası haline getirir. Hatta izleyicileri birer “amatör dedektife” dönüştürmeyi amaçladığı da söylenebilir.

Dijital platformlardaki Gerçek Suç yapımları, izleyicinin tüketim alışkanlıklarını da dönüştürmüştür. Belgesel içerikleri de "binge-watching" kapsamında tüketilmesi bu içerikler sayesinde mümkün olmuştur (Maher & Cake, 2023). Bu süreçte dijital platformların algoritmaları izleyicilerin tercih ettikleri içerik türüne göre yeni öneriler sunarak Gerçek Suç türünün daha fazla izleyiciye ulaşmasını sağlamıştır (Maher & Cake, 2023). Dolayısıyla bu süreçte dijital platformlar sadece bir içerik sağlayıcısı değil, aynı zamanda suç anlatılarının küresel çapta yeniden şekillendiği bir mecra haline gelmiştir

Dijital platformların suç hikayeleri üzerindeki etkisi, türün ticarileşmesinden estetik boyutlarına kadar geniş bir yelpazede değişim yaratmıştır. Bu platformlar, suçun dramatize edilmesi ve izleyicinin duygusal bağ kurmasını sağlayan estetik araçları geliştirirken, aynı zamanda türün ticari değerini artırmıştır Bu süreç dijital çağdaki yükselişi sinemanın olanaklarına dair yeni sorular ortaya atmış; aynı zamanda birçok yeni problemi de gündeme getirmiştir.

2.2.3. Simülasyon Kuramı: Kavramsal Temeller

Simülasyon, gerçeğin tüm göstergelerine sahip olduğu halde gerçek olmayan şey olarak tanımlanmaktadır. Baudrillard bunu *Simülakrlar ve Simülasyon* kitabında “simülakr hakikatin kendisidir” şeklinde aktarır (Baudrillard, 2011: 13). Adanır’ın ifadesiyle olmayan bir şeyi var göstermektir ve Batılı toplumların 1970’lerden itibaren içinde bulundukları kültürel, politik durumları açıklamak için Jean Baudrillard tarafından kuramlaştırılmıştır. Bu kurama göre Batılı toplumlar yüzyıllar boyunca “çalışıp çabalayarak biçimlendirdikleri” gerçeklik ilkelerini yitirmiş (Adanır, 2008: 14 - 60) ve ardından simülakrların egemen olduğu Tüketim Toplumu aşamasına geçmiştir. Bu noktadan itibaren kültürel yaşamı gerçeğin tüm göstergelerine sahip olduğu halde gerçek olmayan simülakrlar almıştır.

Kuramın bel kemiğini oluşturan gerçeklik ilkesi Batı toplumlarının modernleşme süreciyle beraber geliştirdikleri gündelik yaşamı belirleyen, bireylerin hayata ve geleceğe bakış açılarını şekillendiren bir tür duygu olarak tarif edilmektedir. Eğitim, ulaşım ve sağlık gibi alanlardaki modernleşmenin bir sonucu olarak ortaya çıkan bu ilke bireyin toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel yaşam karşısında hissettiği bir tür inanç olarak ele alınır. Ancak burada sözü edilen "gerçeklik" fiziksel ya da somut bir olgudan ziyade zihinsel bir durumu ifade etmektedir (Adanır, 2008: 60 – 75 - 77).

> "Son yüzyıllarda üretilen, bizim bir ilkeye dönüştürdüğümüz gerçeklik ortadan kaybolmaktadır. Bu gerçekliği ne pahasına olursa olsun bir referans olarak yaşatmaya çalışmak mantıksız bir şeydir, çünkü bu gerçekliği ayakta tutan ilke ölmüştür. 'Nesnel' gerçeğin ortadan kaybolmaya başlamasıyla birlikte bu gerçeklik ilkesi giderek güçten düşerken bütünseli sanal bir gerçekliğin giderek güçlendiği görülmektedir." (Baudrillard, 2015: 14).

Gerçekliğin egemen olduğu modernleşme aşamasında Baudrillard'a göre dünya diyalektik bir görünüm arzetmektedir. Bu evrende "sol" ve "sağ" dünyaya farklı alternatifler önermektedir (Adanır, 2016: 33 - 76) ve bu farklılığın kaynağı ise özne-nesne, burjuva-köylü, düşsel-gerçek, biçim-içerik gibi diyalektik ayrımlardan beslenmektedir. Bu unsurlar sembolik düzenin yapıtaşlarını oluşturmakta ve bireylerin toplumsal bir özne olarak dünyalarını kurmalarına olanak sağlamaktadır. Bu noktada Baudrillard açısından "ütopya" kavramı oldukça önemli bir yer işgal etmektedir Zira toplumun üyeleri ortak bir hedef çerçevesinde buluşarak içinde bulundukları duruma ortak çözüm önerileri üretmekte ve bu durum toplumsal bağların temelini oluşturmaktadır. Dolayısıyla bu dönemde toplumsal olanın öncelikli bir durumda bulunduğunu belirtmek gerekir.

Baudrillard'a göre 1970'li yılların ardından sol ileri sürdüğü alternatif olma özelliğini yitirmiş; hatta Marksist düşüncenin ortaya koyduğu ütopyalar paradoksal bir biçimde Kapital tarafından yaşama geçirilmiştir. " (Adanır, 2008: 76 - 78). Emek, üretim, özgürlük vb. değerler Kapital tarafından kabul edilmiş ve sağ ile sol "sosyal demokrasi" adı altına birleşmiştir (Adanır, 2016: 52). Böylece diyalektik zemin ortadan kalkmış ve kolektif ülkülerin yerini bireysel arzuların aldığı; burjuva-işçi, özne-nesne, düşsel-gerçek gibi ayrımların da ortadan kalktığı bir kaos durumuna geçilmiştir. Bu

aşamayı Baudrillard Tüketim Toplumu olarak adlandırmaktadır. Dolayısıyla modernleşme aşamasında ortaya konulan bütün değerler tersine dönmeye başlamıştır. Baudrillard bu durumu "çölleşme" olarak adlandırır (Baudrillard, 2011: 61) ve burada gerçeklik ortadan kaybolur; geriye sadece simülakrlar kalmıştır.

Baudrillard bu tüketim aşamasını yine tüketimin ön planda olduğu ilkel toplumlarla kıyaslayarak ilkel toplumların çok daha insani bir yaşam sürdüğü sonucuna varır. Zira ilkel toplumlar tüketim olgusunu kolektif paylaşım ve manevi amaçlar uğruna ortaya koyarken modern toplumlar tüketimi bireysel arzulara indirgemiş durumdadır. Dolayısıyla Baudrillard ironik üslubuyla kaynağında rasyonel düşüncenin yer aldığı modernleşme sürecinin ilkel toplumların da gerisine düşmekle sonuçlandığını söylemektedir. Tam da bu sebeple simülasyon evreninde toplumsaldan söz edilemeyeceğini bunun yerine içi boşalmış bir kitlenin mevcut olduğunu aktarır. Adanır'ın belirttiği gibi bu aşamada bir politika da yoktur, politika-ötesi vardır; yani politikanın içi boş ve kendinden geçmiş bir biçimi söz konusudur (Adanır, 2016: 16 - 38). Simülakrların egemen olduğu bu evrende rasyonel düşünce de Baudrillard'a göre anlamını yitirmiştir; çünkü artık kendini insani değerlerle dengelemeyen ve diyalektik bir görünüme sahip olmayan hiperrasyonel bir durumla karşılaşılmaktadır (Adanır, 2008: 18).

Kolektif ilüzyonların yitirildiği bu aşamada kurgusal ve gerçek ayrımı da ortadan kalkmıştır. Zira düşsel katman ancak gerçeklik ilkesinin egemen olduğu bir dünyada mümkün olabilmektedir. Baudrillard bu tabloyu Disneyland örneği üzerinden açıklar: Disneyland'ın büyüsünün gerçeğin artık gerçeğe benzeyemediğini gizleme işlevinden aldığını ifade etmektedir (Baudrillard, 2011: 13 - 29). Sanki dışarıda Disneyland'daki düşsellikten ayrı bir "gerçeklik" katmanı varmış gibi yapmanın yani yadsıma stratejisinin bir ürünü olarak okunabilir. Baudrillard bu konuda bir de Borges'in *Harita ve Toprak* masalını örnek verir. Borges'in masalında, bir imparatorluk haritacıları, imparatorluğun topraklarını kusursuz bir biçimde resmetmek amacıyla öyle ayrıntılı bir harita çizerler ki, sonunda bu harita birebir imparatorluğun kendisiyle örtüşecek büyüklüğe ulaşır (Baudrillard, 2011: 13). Başlangıçta, harita yalnızca bir temsildir; ancak zamanla imparatorluk ile harita arasındaki sınır silinir ve harita,

imparatorluğun gerçekliğine eşdeğer bir varlık kazanır. Fakat imparatorluk çökmeye başladığında, harita da tıpkı onun gibi lime lime olur ve geriye yalnızca çölün ortasına saçılmış harita parçaları kalır. Artık bu harita parçaları, ne imparatorluğun bir temsili ne de onun bir izi olarak işlev görür; yalnızca kendi başlarına, gerçeğin yerini almış, geçmiş bir gerçekliğin yıkıntılarıdır. Baudrillard aynı şekilde hipergerçek evrende gerçek ile kurgu arasındaki ayrımın tamamen silindiğini vurgular (Baudrillard, 2011: 15). Çünkü harita ile toprak arasındaki fark, ancak bir soyutlama sayesinde anlam kazanır. Oysa simülasyon düzeninde harita, temsil ettiği gerçeklikten koparak bağımsız bir varlık haline gelir ve böylece gerçeğin yerini alır.

> "Disneyland'daki düşsellik ne gerçektir ne de sahte. Burası gerçeğe özgü düşselliği, gerçeği simetrik bir şekilde yeniden üretebilmek amacıyla tasarlanmış bir caydırma (ikna) makinesidir. Bu çocuksu düşselliğe özgü sefâlet ve yozlaşmışlığın nedeni de zaten budur. Bu evrene çocuksu bir görünüm verilmek istenmesinin nedeni, yetişkinlere özgü "gerçek" ve başka bir evren bulunduğu düşüncesini onaylatma arzusudur. Disneyland bir çocuksuluğun gerçek anlamda her yere hâkim olduğunu gizleyebilmek için, yetişkinlerin de buraya gelerek çocuklaşmalarına olanak tanımak ve gerçekte çocuk olmadıklarına inandırma amacıyla kurulmuş bir evrendir" (Baudrillard, 2011: 30).

Baudrillard'ın "hipergerçek" olarak adlandırdığı bu süreçte ikna üzerine değil caydırma üzerine bir söylem yer almaktadır. Çünkü burada bir soyutlama ya da gerçeği temsil eden bir canlandırma yerine gerçek ile düşsel olanı aynı potada eriten bir simülasyon düzeni hakimdir. Adanır'ın ifadesiyle bu dönemde devrimci denilebilecek dışadönük patlamaların gerçekleşmesi mümkün değildir. Çünkü her söylem kendini ancak karşıtı üzerinden ifade etmektedir. Tiyatro kendini antitiyatro ile, sanat antisanat ile, psikiyatri de antipsikiyatri aracılığıyla kendini ortaya koymaktadır. Fakat buradaki karşıtlık bir diyalektikten ziyade asıl olan ile onun tersi olanın birbirine karıştığı bir durumu ifade eder. Dolayısıyla böyle bir evrende politik söylem de kendisini ancak "kendini yadsıyabildiği" ölçüde ifade etmektedir. Baudrillard bu karmaşayı bombalı bir saldırının kimin işi olabileceğini algılamanın zorluğundan bahsederek açıklar (Baudrillard, 2011: 17 – 35 - 39). Aşırı sol grupların mı yoksa aşırı uçlara bir tepki oluşturabilmek amacıyla merkez sağcıların işi mi olduğunu tahmin etmek olanaksızdır. Zira her politik pozisyon ancak kendini yadsıyarak varolabilmekte ve ironik bir şekilde

sol sağın, sağ da solun işlevlerini yerinne getirerek "sistemi" yeniden üretmektedir. Bu aşamayla beraber toplumsal diye bir kategoriden bahsetmek mümkün değildir. Çünkü bu aşamada "kitle" adı verilen toplumsal-ötesi bir durum söz konusudur. Aynı şekilde politika yerine politika-ötesi yer almaktadır; yani hepsinin içinin boşaldığı ve modernleşme sürecinde ortaya konulan değerlerin anlamını yitirdiği bir versiyonuyla karşılaşılmaktadır.

Dolayısıyla kültür sanat ürünleri de dönüşümden etkilenmiştir. Bir tür "atalet" halinde bulunduğu ifade edilen bu yeni zihniyette "müstehcen, ayartıcı ya da aşırı uyarıcı unsurlara sahip içerikler ön plana çıkmaya başlamış" (Baudrillard, 2018: 16) ve toplumda görülen hissizlik böyle örtbas edilmeye çalışılmıştır. "Bir savaş görüntüsüyle bir deterjan reklamının aynı duygusal hislerle algılandığını" ifade eden Adanır bunların düşsel açıdan birbirlerinden daha etkileyici olmadıklarını belirtmektedir (Adanır, 2018: 17). Zira her ikisi de işlemsel bir anlama sahip olan simülakr unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır. Hal böyle olunca sanat bir ilüzyon olma özelliğini yitirmiş ve eş değerli unsurların sürekli birbirini tekrar ettiği ve sürekli yeniden üretildiği bir tablo ortaya çıkmıştır. Kaynağını gerçeklik ilkesinden alan, yani düşsel ve gerçek ayrımının bulunduğu ve gerçek dünya durumlarına gerçek alternatifler öneren zıtlıklar ortadan kalktığı için Baudrillard' göre bu döneme "olasılaştırma" mantığı egemendir (Baudrillard, 2008: 25). Yani olmayacak şeylerin bir araya geldiği, temsil değeri olmayan; kısaca bir ilüzyon işlevine sahip olmayan karşıtlıklar söz konusudur.

2.2.4. Bir Simülakr Evreni Olarak Neo-Gerçek Suç

Jean Baudrillard simülakrlara özgü dört ayrı basamak olduğundan söz etmektedir:

> "-Derin bir gerçekliğin yansıması olarak imge
>
> -Derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge
>
> -Derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge
>
> -Gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, kendinin saf simülakrı olan imge" (Baudrillard, 2011: 20).

Bu basamaklardan birincisi, yani Baudrillard'ın olumlu bir niteliğe sahip olarak ifade ettiği nitelikleri birinci bölümde "Dini Vaaz Olarak Sansasyon" başlığıyla değerlendirmiştik. Simülasyonun bu basamağındaki anlatılar "saf simülakr" olarak yer almakta ve "kolektif bir düş gücünü" yansıtmaktadır. Yani toplumsal olanın belirleyici olduğu, okurlara ahlaki açıdan yön verme amacı bulunan bir söylemin ürünü olan Erken Gerçek Suç metinleri Tanrı'yı simüle etmektedir. Hatta Baudrillard'a göre Tanrı ancak bu simülakrları aracılığıyla var olabilmekte; (Baudrillard, 2011: 18) yani düşsel kategoriye ait bir ilüzyon olarak toplumda karşılık bulmaktadır. Bu sayede suç anlatıları aracılığıyla halkta yoğun duygulanımlar yaratılmakta ve toplumda sağduyu tesis edilmektedir. Bu dönemin birinci basamak simülakr olarak değerlendirilmesinin en önemli sebebiyse Wiltenburg'un belirttiği gibi yazarların ticari bir motivasyona sahip olmamasıdır. Yani bu eserler bir "kurtuluş" umudu aşılayarak ilüzyonlar üretmekte, toplumu belirli bir zihniyette ve ortak bir çerçevede bir araya getirmektedir.

Baudrillard'ın modernleşme süreçlerine dair görüşlerini dikkate aldığımızda, sosyal reform amacıyla üretilen Erken Gerçek Suç metinlerinin ikinci basamak simülakra denk düştüğünü söyleyebiliriz. Yazarlar, toplumsal dönüşümü tetiklemek amacıyla dini referanslara başvurmuş ve bu sosyal kodları kullanarak reform yaratmayı hedeflemiştir. Bu bağlamda suç metinlerinin dönüşümü de Batı tarihiyle paralel bir gelişim arzetmektedir. Toplumsal reform ile beraber anlatıların daha bilimsel bir tona kavuştuğu, bireysel hikayelerin daha fazla yer kaplamaya başladığı ve daha seküler ifade tarzlarının geliştiği görülmektedir. Bu dönemde "gerçeklik ilkesi" gelişmeye başlamış ve bir önceki başlıkta aktarılan diyalektik unsurlar belirginleşmiştir. Örneğin bu metinler ilk başta okuryazar kesimi hedeflerken tarihsel seyir içinde işçi sınıfının daha yoğun tükettiği bir forma doğru evrilmiştir. Yani burada bir özne-nesne diyalektiğinden, gerçek ve kurgu ayrımından, rasyonel bir düşünceye doğru ilerlemeden söz etmekteyiz.

Neo-Gerçek Suç olarak ifade edilen aşama ise üçüncü ve dördüncü basamak simülakrlara tekabül etmektedir. Bu aşamada gerçek kurgu ayrımının ortadan kalktığına, etik değerlerin ve toplumsal etkinin hiçe sayıldığına; yani salt sansasyon ve ticari kazanç arzularıyla üretilen eserlere tanık olmaktayız. Dolayısıyla bu metinler ve filmler

bir ilüzyon işlevi görmemekte ve kendini yeniden üreten kalıplar üzerinden ilerlemektedir. Bu eserlerde yer alan karakterlerin kurmaca bir karakter mi yoksa gerçek bir insan mı olduğu son derece belirsiz bir durumdadır. Çünkü yönetmenlerin ne derece gerçekleri aktardığını bilmediğimiz gibi hikayeyi ilgi çekici hale getirmek için hangi unsurları ön plana çıkardığını kestirmemiz de mümkün değildir. Yani gerçekler ile dramatizasyonun sınırları oldukça bulanık bir durum arzetmektedir. Bununla beaber simülakrlar evrenine özgü temel bir özellik olan özne-nesne diyalektiğinin ortadan kalkmasını yönetmen ve fail ilişkisinde de görmekteyiz. Yönetmen, işlediği konuya belli bir mesafe almamakta; yani gerçek dünyadaki durumları temsil eden bir ilüzyon ortaya koymamaktadır. Bunun yerine "nesnesiyle" doğrudan etkileşime geçerek onu yönlendirmektedir. Hatta yola en baştan mahkeme süreçlerini etkileme arzusuyla çıkan bu içerikler gerçek hayatı doğrudan etkilemekte ve böylece gerçek ile kurgu arasındaki sınır iyice bulanıklaşmaktadır. Zira düşsel bir eserin gerçek hayatla doğrudan temas halinde bulunması Baudrillard'ın düşünce perspektifine göre gerçek yaşamı da kurmaca bir dünyaya benzetmektedir. Mark Seltzer konuda "Gerçek suçun aynı anda hem gerçekliği açığa çıkardığı hem de onu etkilediği" yorumunu yapar (Seltzer, 2007: 3). Dolayısıyla Neo-Gerçek Suçlar hem vakadan hem de onun kaydından oluşan çifte bir gerçeklik" (Seltzer, 2007: 4) ortaya koyar. Seltzer'in "kendi kendini gözlemleyen gözlemciler dünyası olarak da tarif ettiği bu durum "gerçekliğin kendisi artı onun ifşasından" (Seltzer, 2007: 4) oluşan tuhaf bir görünüme sahiptir. Bu durum psikanalitik açıdan psikotik bir tabloyu andırır. Zira bir özne aynı anda hem temsil edilen hem de temsil eden olamaz ya da bir vaka aynı anda hem gerçek hem de kurmaca olamaz. Bunlar arasındaki ayrım diyalektik bir zeminden doğmakta ve birbirini bu sayede beslemektedir. Öte yandan izleyicinin de aktif bir katılımcı haline gelmesi Baudrillard'ın aktardığı özne-nesne diyalektiğinin silinmesine dair çarpıcı bir örnek teşkil eder. Çünkü bu sistemde önceden olduğu gibi temsil eden ve temsil edilen ayrımından, sanatçı ve izleyici ayrımlarından söz edemiyoruz.

Bütün bu tablo ise Baudrillard'ın caydırma üzerine kurulu olduğunu ifade ettiği düzenle bire bir örtüşmektedir. Zira caydırma düzeninde amaç ikna yerine gerçekliğin ortadan kalktığını gizleme çabasıdır. Seltzer bu konuda Neo-Gerçek Suçların her zaman

gündelik hayatın olağan akışını bozan unsurlar ile başladığını ve bunların birtakım kazalar gibi lanse edildiğini aktarır (Seltzer, 2007: 2). Dolayısıyla bu şablonda sanki olağan bir hayat akışı, bunu bozan bir darbe ve yasal süreçlerle bu problemleri çözüme kavuşturabilecek alternatif bir söylem varmış gibi yapılmaktadır. Baudrillard bu konuda simülakrlar aşamasında politikanın da aynı işleve hizmet ettiğini ve artık skandalların gizlenmeye çalışılması yerine yaşananların bir skandal olduğuna toplumu ikna etmeyi amaçladığını aktarır (Baudrillard, 2011: 33). Yani böyle bir anlatı sanki her şey yolunda gidiyormuş da birtakım problemler ve skandallar meydana gelmiş izlenimi uyandırmakta ve bu tarz olumsuz tablolar ile mevcut bir diyalektik varmış gibi yapılmaktadır. Ayrıca bu durum Neo-Gerçek Suçlarda olduğu gibi "tepkisizleşmiş" toplumu birtakım dehşetli içeriklerle uyarma motivasyonuna da sahip gibidir. Yani burada "kendi kendine çekilen kısırdöngüleşmiş ve politika olmaktan çıkmış eğik bir perspektifle" karşı karşıyayız (Baudrillard, 2011: 38).

Baudrillard ayrıca kitle iletişim araçlarında artık model ya da bakış kavramlarının belirleyici olmadığını ifade eder. Çünkü artık "Haber de sizsiniz, olay da sizsiniz!" türünden bir zihniyet hakimdir (Baudrillard, 2011: 54). Bu tersine çevirmenin ise gerçek ile mediumun iç içe geçmesinden kaynaklandığını belirtir (Baudillard, 2011: 14). Dolayısıyla artık bir özne-nesne ayrımı, merkez ve odak noktası söz konusu değildir. Düşünürün yaşamla televizyonun birbirine kaynaştığı bu duruma ise TV-Verite adını vermektedir (Baudrillard, 2011: 51).

Bu düzen, tıpkı Baudrillard'ın Tasadaylılar örneğinde ifade ettiği gibi, gerçekliğin kaybolarak yalnızca bir gösteriye dönüşmesiyle şekillenmektedir. Tasadaylılar, yüzyıllarca dış dünyayla bağlantısı olmayan "ilkel" bir topluluk olarak var olmuşken etnoloji tarafından keşfedilmeleriyle beraber gerçek kimliklerini kaybetmişlerdir. Onları keşfeden antropologlar ilkel yaşamlarını koruma adına bir müdahalede bulunmuş, ancak tam da bu müdahaleyle onların orijinal hallerinin artık geri dönüşü olmayan bir biçimde yok olmasına neden olmuştur. Çünkü artık Tasadaylılar, yalnızca bir antropolojik bir gösteri unsuru haline gelmiştir. Onların "yeniden ilkel hale getirilme" çabası bile gerçekte olmayan bir şeyin müzeleştirilmesi ve yeniden inşası anlamına gelmektedir (Baudrillard, 2011: 22).

Baudrillard'ın "Hepimiz birer Tasadaylıyız" diyerek (Baudrillard, 2011: 24) özetlediği simülasyon aşaması sanat eserlerine; özellikle Neo-Gerçek Suç anlatılarına doğrudan yansımaktadır. Çünkü özne-nesne diyalektiğinin ortadan kalktığı; izleyicinin ilüzyonun bir parçası haline geldiği; yönetmenin sahnenin ardında durmadığı bir aşamada sanatsal yaratıcılıktan söz edebilmek oldukça zordur. Toplum sanki kendi içinde kısa devreye yapmış bir şekilde kitle iletişim araçlarıyla kaynaşmış bir vaziyettedir. Dolayısıyla Neo-Gerçek Suçlar Erken dönemlerde olduğu gibi gerçeklik ilkesiyle ilişki halinde olan yaratıcı bir etkinlik değil, salt sansasyonu ve ticari kazancı hedefleyen bir istismar medyumu haline gelmiştir.

3.BÖLÜM

FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

3. BÖLÜM
FILM ÇÖZÜMLEMELERI

3.1 The Thin Blue Line (1988)

Film Künyesi:

Yönetmen: Errol Morris

Senaryo: Errol Morris

Yapımcı: Mark Lipson

Görüntü Yönetmeni: Stefan Czapsky, Robert Chappell

Kurgu: Paul Barnes

Müzik: Philip Glass

Yapım Yılı: 1988

Ülke: ABD

Dil: İngilizce

Süre: 101 Dakika

Tür: Belgesel

Belgeselin ismini aldığı “ince mavi hat” terimi, toplum ile kaos arasındaki ince sınırı ifade eden bir polis jargonu olarak bilinmektedir (Mulhall, 2023). *The Thin Blue Line*, suçsuz yere hapse atılan Randall Dale Adams’ın hikâyesini konu alarak, adalet sisteminin nasıl manipüle edilebileceğini gözler önüne sermeyi amaçlar. Yönetmen Errol Morris’in imzasını taşıyan bu belgesel, 1976 yılında Texas’ta işlenen bir polis cinayeti sonrasında yürütülen davayı merkezine alır. Adams, bu cinayeti işlediği iddiasıyla mahkûm edilmiştir; ancak film, hukuki sürecin derinliklerine inerek yanlış

tanıklıklar, çarpıtılmış kanıtlar ve adaletin bilinçli şekilde nasıl saptırıldığını açığa çıkarır.

Belgeselin ortaya çıkış süreci Morris'in aslında başka bir konuyla ilgilenmesiyle başlar. Yönetmen, Teksas'ta mahkumlara psikiyatri teşhisi koyan ve "Dr. Death" (Ölüm Doktoru) lakabıyla tanınan James Grigson hakkında bir belgesel yapmayı planlarken suçlularla yaptığı görüşmelerde Grigson'un karşısına çıkan herkesi psikopat olarak tanımladığını ve bu teşhisle beraber idam cezası almalarını sağladığını fark eder (Cone, 2015). Morris bu süreçte filmin öznelerinden biri olan Adams ile tanışır ve davayla ilgili belgeleri inceledikçe birtakım çelişkiler tespit ederek ciddi bir adaletsizlik olduğu kanısına varır (Eggert, 2017). Bu nedenle başlangıçta odaklandığı Grigson'dan uzaklaşarak, Adams'ın masumiyetini kanıtlamaya ve hukuki sürecin aksayan yönlerini açığa çıkarmaya yönelir. Cinayet gecesine dair anlatılarda belirgin zamansal tutarsızlıklar fark eder ve Harris'in ifadelerindeki uyumsuzluklar davanın seyrini sorgulamasına neden olur. Eski bir özel dedektif olan Morris, bu becerilerini kullanarak Adams'ın suçsuzluğunu ve mahkeme sürecindeki adaletsizlikleri kanıtlamak amacıyla belgesel projesini başlatır.

The Thin Blue Line, daha fikir aşamalarından itibaren bu çalışmanın konusunu oluşturan Neo-Gerçek Suç belgesel türünün en belirgin özelliğini ortaya koymaktadır. Zira yönetmen, önceki bölümlerde aktarılan "mahkeme süreçlerini" etkileme arzusuyla yola çıkmış ve bütün anlatısını buna paralel bir şekilde yapılandırmıştır. Ardından film Adams'ın beraatiyle sonuçlanıp büyük bir sansasyona sebep olur ve Neo-Gerçek Suç formunun da öncüsü haline gelir.

Filmin Kurosawa'nın *Rashomon* (1950) filmini andıran bir stile sahip olması oldukça dikkat çekicidir. Morris de *Rashomon*'da olduğu gibi aynı olayı farklı gözlemcilerin perspektifinden sunarakonların belleği üzerinden anlatısını şekillendirir. Hatta yönetmen cinayet sahnelerini röportaj yapılan kişilerin beyanlarına göre farklı şekillerde ortaya koymuştur. Filmin böyle bir yaklaşıma sahip olmasının en önemli sebebiyse yönetmenin "gerçekliğe" dair fikirlerinden kaynaklanmaktadır. Röportajlarında sıklıkla gerçeğin göründüğü kadar basit olmadığını, yoruma açık ve

öznel olduğunu ifade eden Morris (Morris, 2004) belgesel kuramı açısından bir cinema-verite karşıtı olarak değerlendirilmektedir (Morris, 2004).

Errol Morris "insan yanılabilirliğinin gerçeği gizleyen en büyük engel olduğu" kanaatine sahip bir sanatçıdır (Hassannia, t.y). Bu sebeple yönetmen "herhangi bir nesnel gerçeği ortaya çıkarmaktan ziyade, hatalı olan öznel dünyaları açığa çıkarmakla ilgilenmektedir." Dolayısıyla *The Thin Blue Line*'ın bir belgesel olup olmadığı tartışılmış ve içinde barındırdığı dramatik unsurlar sebebiyle Akademi ödüllerinden reddedilmiştir (Munro, 2021).



Resim 8: Randall Dale Addams (*The Thin Blue Line*, 1988)

Filmde kullanılan dramatizasyon tekniklerinin başında "yeniden canlandırma tekniği" gelmektedir. Anlatı, röportaj yapılan kişilerin birbirine zıt beyanlarının yer aldığı; yani aktardıkları unsurlardaki farkların sahnelenerek yeniden canlandırıldığı bir formdan oluşur. Morris'in suç belgesellerine kattığı bu yenilik daha sonra Neo-Gerçek Suç belgesellerinin de klasik bir şablonu haline gelir. Yönetmenin başvurduğu "yeniden canlandırma" tekniği aracılığıyla röportaj yapılan kişilerin beyanlarının doğru olup olmadığının altı çizilmiyor ve gerçeği keşfetmek için izleyici kendi yorumlarını yapmaya davet ediliyormuş gibi bir izlenim yaratılmaktadır (Eggert, 2017). Fakat bu durum yönetmenin Adams'ın masumiyetini kanıtlama motivasyonuyla yola çıktığı gerçeğiyle paralel düşünüldüğü zaman pek ikna edici görünmemektedir. Hatta bu estetik tercih izleyici nezdinde "tarafsız" bir izlenim uyandırarak yönetmenin perde arkasındaki

argümanlarını daha ikna edici bir hale getirmektedir. Bunun yanı sıra röportaj çekimlerindeki aydınlatma ve kostüm tercihleri de büyük soru işaretleri barındırmaktadır. Charles Musser'in dikkat çektiği gibi her sahne kasıtlı ve belli çağrışımlara oldukça açık bir şekilde aydınlatılmış ve sahnelenmiştir (Musser akt. Eggert, 2017). Örneğin Adams karakteri röportajlarda masumiyeti temsil eden beyaz bir tulumla yer alırken filmin ardından suçlu bulunan Harris mahkumiyetle ilişkilendiren turuncu bir hapishane tulumu giymektedir. Ayrıca "filmin en güvenilmez tanıklarından" olan Miller karakteri kırmızı kazak giymektedir. Dolayısıyla Morris'in çapraz bir kurgu mantığıyla harmanladığı röportaj materyalleri, her tanığın belleğine dair unsurların yeniden canlandırılması pek de objektifliğe hizmet etmiş gibi görünmemektedir. Öte yandan röportajlardaki sıçramalar ve karşıt beyanların birbirinin peşi sıra yer alması gibi unsurlar enformasyon sürecine katkı sağlamakla beraber belgesel öznelerini de birer öykü karakteri haline getirmektedir (Eggert, 2017). Böylece duygusal özdeşleşim kurulmakta ve özneler birtakım iyi ve kötü karakterler olarak anlatıda yer almaktadır. Eggert'in aktardığı gibi daha az güvenilir tanıklar röportaj sırasında gözlerini kameradan uzaklaştırırken görünürde daha dürüst olanlar neredeyse hep merceğe bakmaktadır. Yazarın buradan vardığı sonuç Morris'in yalan söylenildiği kanaatine kapıldığı zaman kameradan uzakta oturmaya karar vermesi ve izleyiciyi bu şekilde yönlendirmiş olabileceğidir (Eggert, 2017). Bununla beraber Morris'in böyle bir niyeti olmayabileceğini de aktaran Eggert anlatıcıların kendilerini bu şekilde ifşa ettikleri ihtimalini de göz önünde bulundurmaktadır. Fakat buradaki asıl önemli problem bunun cevabını asla bilemeyecek olmamızdır. Zira yönetmen projeye mahkeme süreçlerini etkileme arzusuyla başlamıştır.

The Thin Blue Line'ın estetik tercihlerini film teorisyen Linda Williams belgesel gerçekçiliğinin "terk edilmesi" olarak adlandırmaktadır (Williams akt. Eggert, 2017). Çünkü yönetmen kimi zaman hiçbir iddiayı ya da kanıtı desteklemeyecek olmasına rağmen film-noir'ı andıran sesler, ışık tercihleri ve yavaşlatma unsurları kullanmaktadır. Örneğin polis memuru Turko'nun partnerine çarpan ilk silah seslerini duyduğu sırada dramatik önem artırılmak için ağır çekim kullanılmıştır. Oysa bu vurgu hiçbir şeye hizmet etmediği gibi belgesel malzemesinde yer alan gerçekliğe dair bir ipucu da

sunmamaktadır. Turko'nun sahnede içeceği yere düşerken "Morris bunu neredeyse fetişleştirilmiş bir önemde" izleyiciye aktarır (Eggert, 2017). Dolayısıyla burada belgesel sinemanın arzu ettiği "gerçekliği" yakalama motivasyonundan daha farklı süreçler söz konusudur. Tam da bu sebeple bu sahneler kurgusal olmayan sinemaya dayatılan kurgusal sinema unsurları olarak karşımıza çıkmaktadır (Eggert, 2017). Bu sebeple Morris'in filminin belgesel bir eser mi yoksa kurmaca bir eser olarak mı değerlendiirlmesi gerektiği önemli bir tartışma konusu olmuştur.

Errol Morris filminde Gerçek Suçların dergi ve kitap formlarında karşımıza çıkan kanıtlara dayalı materyalleri de estetik bir unsur olarak kullanmıştır. Önceki bölümlerde evidence-verite olarak aktardığımız bu tutum hem eserin duygusal etkisini kuvvetlendirmekte, hem de esere nesnel bir ağırlık kazandırmaktadır. Fakat bu materyallerin nesnelliğine tezat bir akışta yeniden canlandırma unsurlarına, ürkütücü ve yoğun müzik kullanımına da rastlamaktayız. Dolayısıyla bu unsurlar gerçekliği aktaran nesnel güçlerini kaybederek yönetmenin izleyiciyi davet ettiği pozisyonu güçlendiren ögelere dönüşmektedir. Yönetmen sanki gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırları bilinçli bir şekilde bulanıklaştırmaktadır. Bu durum izleyicinin kendi kararını vermesine olanak tanırken, aynı zamanda farkında olmadan yönlendirilmiş bir gerçeklik algısı da üretebilmektedir. Bu bağlamda, yeniden canlandırmaların dramatik yapısı ve müziğin manipülatif gücü, anlatının yalnızca belgesele özgü bir gerçeklik aktarımından ibaret olmadığını, aynı zamanda belirli bir yorum ve atmosfer yaratma çabası taşıdığını göstermektedir. Morris'in bu anlatım tarzı, belgesel sinemanın tarafsızlık iddiasını sorgulamaya açarken Neo-Gerçek suç anlatılarında estetik ve dramatik unsurların nasıl kullanıldığına dair önemli bir örnek sunmaktadır. Filmde özellikle Randall Adams'ın masumiyetini destekleyen kanıtların güçlü bir şekilde vurgulanması, Morris'in anlatımının doğruluk ve dengeden uzaklaşmasına sebep olmuştur.

Neo-Gerçek Suç anlatılarında yazarın veya yönetmenin olayları kendi bakış açısına göre sunma ve çarpıtma gücü, türün en tartışmalı yönlerinden biri olarak öne çıkar. Bu durum, olayların belirli bir perspektiften aktarılması, bazı bilgilerin vurgulanması ve diğerlerinin göz ardı edilmesiyle gerçekleşir. Errol Morris'in *The Thin Blue Line* belgeseli bu çerçevede yönetmenin bilinçli tercihlerinin eserin doğallığını

nasıl etkilediğini gösteren bir ilk örnek teşkil etmektedir. Kendini bir yapımcı-yönetmen değil, bir dedektif- yönetmen olarak tanımlayan Errol Morris (They Shoot Pictures, Don't They?, t.y.) Gerçek Suçların belgesel aşamasında yapımcıların olaylara dahil olmaya arzusunu yansıtır. Yönetmen filmde hiç görünmemiş olsa da sesini son sahnede duyarız fakat yönetmen en başından beri tutumunu belli etmiş, filminin dilini de buna göre şekillendirmiştir. Bu yaklaşım Morris'in ardından gelen Neo-Gerçek Suç belgesellerinde daha da derinleşmiş ve bu projelerin hemen hepsinde yönetmen veya yapımcılar olayların gidişatını etkilemeye çalışmışlardır. Hatta birçoğu görüşlerini açıkça izleyiciyle paylaşmış ve kamuoyunda gerçekleşen tartışmalara dahil olmuşlardır. Dolayısıyla Neo-Gerçek Suçlara özgü bu yeni yaklaşım izleyicinin de olayların bir parçası haline geldiği, kendini bir tür "dijital dedektif" gibi hissettiği sürecin öncüsü olmuştur. Bu aşamaya gelinmesine ise önceki bölümlerde aktarılan kültürel dönüşüm olguları sebep olmuştur. Zira yönetmenin anlatısına bir mesafe almadan dahil olması ve izleyicinin de anlatıyı yönlendiren bir aktör haline gelmesi, Baudrillard'ın ifade ettiği özne-nesne diyalektiğinin ortadan kalkmasına dair çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir. Burada bir temsil eden ve edilen ayrımından söz edemediğimiz gibi sanatçı ve izleyici ayrımından da söz etmek oldukça güçtür.

Söz konusu problemleri yönetmenin gerçekliğe dair fikirleriyle paralel bir şekilde düşündüğümüz zaman meselenin özü daha da belirginleşmektedir. Gerçekliğin yoruma açık ve göreceli olduğu inancıyla hareket eden yönetmen hukuk sistemindeki çatlaklara dikkat çekmek istemiş ve masum bir adamın salıverilmesiyle sonuçlanan olumlu bir tabloya sebep olmuştur. İnsan yargısının hatalı olabileceğine dikkat çekmek isteyen yönetmen kendi anlatısının da "bu hataların bir parçası haline gelebileceğini" (Hassannia, t.y.) gözden kaçırmış gibidir. Neo-Gerçek Suç anlatılarında, yönetmenin müdahaleci tutumu, izleyicinin sadece bir gözlemci değil, aynı zamanda bir yargılayıcı olarak konumlandırılmasına yol açmaktadır. Bu durum, belgeselin tarafsızlık iddiasını sarsarken, olayların aktarımında yeni bir katman oluşturur: Gerçeklik yalnızca belgelenen olaylardan değil, aynı zamanda yönetmenin yorumundan ve anlatısal tercihlerinden şekillenen bir yapı haline gelir.

Özellikle Morris'in belgeselleri, hakikatin yalnızca dış dünyada var olan sabit bir veri olmadığını, aksine insan algısı, önyargılar ve anlatı stratejileri tarafından örtülebileceğini veya açığa çıkarılabileceğini göstermektedir. Bu bağlamda *The Thin Blue Line*'da tanıklıkların çelişkili ifadelerinden, yeniden canlandırmaların dramatik gücüne kadar pek çok unsur, izleyicinin hakikati sorgulamasına yol açar. Ancak bu sorgulama, yalnızca hukuk sisteminin işleyişine değil, aynı zamanda belgeselin kendisine de yöneltilmelidir: Yönetmenin müdahalesi hakikati açığa mı çıkarıyor, yoksa onu yeniden mi inşa ediyor? Bu soru, Neo-Gerçek Suç anlatılarında sıkça karşılaşılan etik bir ikilemi gündeme getirir. Belgeselin anlatı dili, olayların nesnel bir aktarımından çok, belirli bir söylemin güçlendirilmesine hizmet edebilir. Yönetmenin gerçeği ortaya çıkarma çabası, kaçınılmaz olarak bir filtre işlevi görerek izleyicinin belirli bir perspektife yönlendirilmesine neden olur. İşte bu noktada, Baudrillard'ın bahsettiği özne-nesne ayrımının ortadan kalkması, yalnızca izleyici ve anlatı arasındaki sınırın kaybolmasıyla değil, aynı zamanda yönetmenin de gerçekliğin bir parçası haline gelmesiyle somutlaşır.

Neo-Gerçek Suç türünün gelişimi, belgesel sinemanın yalnızca bir kayıt mekanizması olmaktan çıkıp, aktif bir müdahale ve inşa aracı haline geldiğini göstermektedir. Yönetmenler artık yalnızca olanları aktarmakla yetinmeyip, olayların seyrini etkileyen, tartışmalara doğrudan katılan ve hatta hukuki süreçlere müdahil olan figürler haline gelmiştir. Bu durum, hem etik hem de epistemolojik açıdan önemli bir dönüşüme işaret eder: Belgeselin amacı gerçeği açığa çıkarmak mıdır, yoksa izleyiciye belirli bir gerçeklik algısı mı sunmaktır? Bu soru, Neo-Gerçek Suç anlatılarının geleceği ve etik sınırları açısından tartışılmaya devam edecek temel bir mesele olarak karşımızda durmaktadır. Zira Eggert'in de belirttiği gibi bu tür anlatıların bu kadar ilgi çekmesinin sebebi belki de insanların gerçekliğe özlem duymasıdır. Fakat paradoksal biçimde bu içerikler Baudrillard'ın caydırma stratejisi olarak tarif ettiği şekilde gerçekleri gözler önüne sermekten ziyade gerçekliğin ortadan kaybolduğu zemini gizlemeye çalışıyor gibi görünmektedir. Neo-Gerçek Suçların öncüsü olan Errol Morris'in caydırma stratejisini yansıtan bir yönetmen olmasının en belirgin ifadesi ise yönetmenin kendini anti-postmodernist-postmodernist olarak adlandırılmasıdır (Morris, 2004). Zira varlığını

Baudrillard'ın ifade ettiği gibi kendini yadsımak üzere kuran simülasyon sürecinin bu durumu da yadsıması son derece doğal bir sonuçtur.



Resim 9: *The Thin Blue Line* filminden bir kare.

3.2 Tiger King (2020)

Yönetmen: Eric Goode, Rebecca Chaiklin

Senaryo: Eric Goode, Rebecca Chaiklin

Yapımcı: Chris Smith, Fisher Stevens, Eric Goode, Rebecca Chaiklin

Görüntü Yönetmeni: Kevin Kraynick, Damien Drake

Kurgu: Doug Abel, Mark Adams

Müzik: Mark Mothersbaugh

Yapım Yılı: 2020

Ülke: ABD

Dil: İngilizce

Süre: 8 bölüm (ortalama 41–48 dakika)

Tür: Belgesel

Netflix'in 2020'de yayımladığı belgesel dizisi *Tiger King: Murder, Mayhem and Madness* Amerika'da bir hayvanat bahçesi işleten Joe Exotic'in karanlık dünyasını ve etrafında gelişen karmaşık ilişkileri ele almaktadır. Covid-19 döneminde yayına

giren dizi yayımlandıktan sonraki on gün içinde 34.3 milyonluk bir izleyiciye ulaşarak global bir fenomen haline gelmiştir (Shapiro, 2020). Dizi, insanların bu dönemdeki can sıkıntılarına ve değişken ruh hallerine adeta bir kaçış sunmuş gibi görünmektedir. Dizide yer alan sıra dışı ve eksantrik karakterler dramatik anlatıyı şekillendirerek izleyici üzerinde yoğun bir sansasyonel etkiye sebep olmuştur. Ancak dizi, odak noktasına alıyormuş gibi yaptığı kaplanların yaşam koşulları ve hayvan istismarı meselesini arka plana iterek, bu unsurları yalnızca görsel bir dekor olarak kullanmakla eleştirilmiştir (Ertan, 2020). Dizi "hayvanlara yapılan çılgınlığa ışık tutmak yerine spot ışıklarını daha çok suçluların üzerine doğrultmuştur (LaRo Travels, 2020). Yani dizide hayvan istismarı bir tür "yan dekor" olarak sunularak (O'Brien, 2020) daha ziyade kişilerarası çatışmalara odaklanılmakta ve tüm bunlar birer eğlence malzemesi haline getirilmektedir. Dizide hayvan yetiştiriciliğine dair etik problemler göz ardı edilmekte; hayvanların ticari ve eğlence amaçlı üretilmeleri dizinin merkezini oluşturmamaktadır. Ayrıca "yavru sevme" adı altına yapılan sömürü ve liger, beyaz kaplan gibi ömür boyu bakım gerektiren doğumsal kusurlara yol açabilen çaprazlamalara dair kayda değer eleştiriler yer almamaktadır. Dizi daha ziyade Joe Exotic ile Carole Baskin karakterleri arasındaki aşırı nefrete varan rekabet ilişkisine odaklanıp hayvan istismarı konusunu bir yan malzeme olarak ortaya koymaktadır.

Dizinin ana karakteri Exotic kovboy tarzı bir şovmen olarak öne çıkmaktadır. Kendine has bir karizmaya ve yoğun hırslara sahip olan Exotic kendini her şeyin merkezinde gören, gürültücü ve gösterişli bir figürdür. Silahlara ve şiddete düşkün bu karakter işlettiği hayvanat bahçesini "kendi krallığı" olarak görür ve böyle tarif eder. Dizinin yan karakterlerini oluşturan çalışanları ise çoğunlukla eski suçlular, bağımlılar ve toplum tarafından dışlanmış bireylerden oluşmaktadır. Bu karakterler Joe'nun etkisi altında bulunan ve Joe tarafından sindirilmiş figürler olarak karşımıza çıkar. Belgeselin ana çatışma ekseni ise Exotic ile hayvan hakları savunucusu Carole Baskin arasındaki rekabet etrafında şekillenir. Baskin, Exotic gibi insanların kaplan yetiştirme tarzlarına karşı çıkan ve bu faaliyetleri yasaklatmak için mücadele eden bir aktivisttir ve dizinin başlarında bir dürüstlük timsali gibi sunularak Exotic'in antitezi gibi temsil edilmiştir. Büyük kedilerin yetiştirilmesine, yavru sevme adı altında sömürülmesine karşı

kampanyalar yürütmekte ve Joe Exotic'in faaliyetlerini durdurmaya yönelik hukuki girişimlerde bulunmaktadır. Bununla birlikte ilerleyen bölümlerde Baskin'in geçmişine dair soru işaretleri açığa çıkmaya başlar. Joe Exotic ve destekçileri, onun da geçmişte benzer yöntemler uyguladığını ve şimdi hayvan hakları savunuculuğunu kendi çıkarları için kullandığını iddia etmektedir. Ayrıca Baskin'in eski eşinin kaybolmasıyla ilgili iddialar da belgeselde büyük yer tutmaktadır ve onu daha gizemli bir figür haline getirir.

Dizide önemli bir diğer karakter ise "Doktor" Bhagavan Antle'dır. Joe Exotic'in akıl hocası olarak gördüğü Antle, Joe'ya kıyasla daha sofistike ve organize bir hayvanat bahçesi işletmecisidir. Kendi yarattığı mistik kimliğiyle öne çıkan Antle'ın hayvanat bahçesi, yalnızca egzotik hayvanların sergilendiği bir mekân olmaktan öte, etrafında oluşturduğu tarikatvari bir toplulukla birlikte yönettiği bir oluşumdur. Çalışanları genellikle genç ve etkileyici kadınlardan oluşmakta, onların hayatlarını ise tam anlamıyla kontrol etmektedir. Belgesel boyunca Antle'ın hayvanları bir meta gibi kullandığı ve belirli bir yaştan sonra "işe yaramaz" hale gelen yavrulara ne olduğu konusunda şüphe uyandıran açıklamalar yaptığı görülmektedir.

Bu ana karakterlerin dışında, hikâyeye sonradan dahil olan diğer karakterler olayları daha da karmaşık bir hale getirir. Bunlardan biri, Joe Exotic'in eski iş ortaklarından Jeff Lowe'dur. Joe Exotic'in hayvanat bahçesini devralarak daha büyük bir kaosa neden olan Lowe, kaplanları lüks bir yaşam tarzının cazibe unsuru olarak kullanan bir figürdür. Aynı zamanda Joe Exotic'in başını belaya sokan ve onu aleyhine dönen olayların merkezinde de yine Lowe vardır. Dizinin zirve noktası ise Joe Exotic'in, Carole Baskin'i öldürtmek için kiralık katil tuttuğu iddiasıdır. Bu iddia sonucunda Exotic hapse girer ve belgeselin final bölümlerinde bu sürecin ayrıntılarına yer verilir.

Bu karakterler arasındaki ilişkileri merkeze alarak dramatik anlatısını inşa eden dizi aslında Amerikan Kapitalizmindeki kıyasıya rekabet anlayışının, abartılı bireysel özgürlüklerin güçlü bir ifadesi haline gelir. Bölümler ilerledikçe Exotic ile Baskin arasındaki rekabet sınır tanımayan ve birbirini yok etmeye yönelik bir tona kavuşur. Keza dizi, dramatik unsurlarını iyi-kötü şablonu üzerinden kurgulamış; önce Baskin'i masumiyetin simgesi olarak sunup izleyicinin beklediği karşıtlığı yaratmıştır. Ancak

ilerleyen bölümlerde iyi-kötü dengesindeki değişim, Baskin'in masumiyetine dair bazı soru işaretlerini de gündeme getirmiştir.Exotic'i yok etmek için uğraşan Baskin bütün ekonomik ve siyasi nüfuzunu kullanırken Exotic de karşılık olarak son derece acımasız, hiçbir öznel saygıya yer vermeyen şiddet içerikli sözlerin yer aldığı müzikler besteler. Dizinin doruk noktasını ise Exotic'in tuttuğu kiralık katil oluşturur.

Dizi, nereden neyin çıkacağını ve olayların nasıl gelişeceğini asla kestiremeyeceğimiz bir tekinsizlik duygusu etrafında şekillenir. Örneğin dizinin bir bölümünde hayvanat bahçesinde çalışan bir işçinin kolu yenmekte ya da güven duyduğumuz bir karakterin şaibeli faaliyetleri ortaya çıkabilmektedir. Bu karakterler bütün eksantrik ve onları ayrıştırıyor gibi görünen yönlerine rağmen aslında "aynı gerçeklere" sahip olan fakat farklı hikayeler anlatan karakterlerdir (Summit Ministries, 2020). Bu durum ise neoliberal özgürlükçülüğün, aşırı bireyci anlayışın bir yansıması gibidir. Söz gelimi hayvan hakları için mücadele eden Baskin karakteri konu rakibini alt etmeye gelince hiçbir sınır tanımamakta, Exotic ise hayvanlarını kendisinden almaya çalışan olursa ölümcül güçler kullanacağını ifade etmektedir. Dizide yer alan bütün karakterler onları bir sınırda tutacak olan, eylemlerinin sonuçlarıyla yüzleşmesine sebep olacak olan bir sosyal etik ya da hukuk düzeni yok gibi davranmaktadır. Onları toplumdan "farklılaştıran" yönlerini açığa çıkarmak için delice çaba sarfeden bu karakterler aslında aynı söylemin bir yansıması olduklarının farkında değildir.

Lacan'ın kuramında "+1 (Kapitalist Söylem)" olarak adlandırılan bu yapı, diğer söylemlerden farklı olarak bölünmüş bir özne yapısına yer vermez (Nacak, 2022). Kapitalist söylemde özne, toplumsal bağlam içinde temsil edilen bölünmüş bir varlık olarak değil, kendi kendini inşa eden, bağımsız bir "self-made man" olarak sunulur. Bu bağlamda, toplumsal etkileşim sonucu ortaya çıkan yabancılaşma fikri göz ardı edilir. Aksine, bireyin tüm eylemlerini kendi iradesiyle gerçekleştirdiği izlenimi yaratılır. Soysal'ın da belirttiği gibi, bu söylemi belirleyen temel unsur, herhangi bir ideolojik yapıdan ziyade, kapitalizmin küresel tüketim pazarında bireylere sunduğu hazır kimliklerdir (Soysal, 2018).

Bu bağlamda, kimlik politikalarının, cemaatleşmenin ve popülizmin baskın olduğu; haz ilkesinin yönlendirdiği benliklerin birbiriyle çakıştığı ve çatıştığı kapalı bir sistem ortaya çıkar. Bu sistemde, öznenin başkalaşması—yani özne ile öteki arasındaki sembolik mesafenin korunması—neredeyse imkânsız hâle gelir (Soysal, 2018). Sembolik yapının dışlandığı bu yeni ilişki biçimi, kişilerarası etkileşimleri de köklü bir şekilde değiştirir; bu bağlamda ilişkiler, karşılıklı saygının ihmal edildiği, yıkıcı ve ötekini ortadan kaldırmayı hedefleyen bir dinamiğe bürünür. Dizide yer alan söylem de bu çerçevede ele alınabilir: Karakterler arasında biçimsel farklılıklar ya da hayvan haklarına yönelik farklı tutumlar sergilense de, rekabet ortamında hiçbir sınır tanımayan bir mücadele anlayışı egemendir.

Sembolik yapının ortadan kalktığı bu durum, Baudrillard'ın "simülasyon" kavramına tekabül eder. Yani burada özne-nesne diyalektiği ortadan kalkmakta ve gerçek-kurmaca arasındaki ayrım da belirsizleşmektedir. Dizide de benzer bir yapı gözlemlenir: Örneğin, bir hayvanat bahçesi çalışanının kolunun kaplanlar tarafından koparılmasına rağmen işine devam etmesi, Exotic'in kiralık katil tutması ya da masumiyet figürü olarak sunulan Baskin'in geçmişine dair şüphe uyandıran ayrıntıların ortaya çıkması, birbirine kıyasla daha az ya da daha çok şaşırtıcı değildir. Nitekim, X'in de vurguladığı gibi, "kamera önüne çıkan herkesin, sözde hayvan hakları mücadelesini çevreleyen suç ağının bir parçası olduğuna şüpheyle yaklaşmak neredeyse kaçınılmaz hâle gelmiştir. "Suçlu" ve "masum" ayrımının muğlak olduğu, "normal" ve "anormal" ayrımlarını yapmakta zorlandığımız; dolayısıyla diyalektiğe yer bırakmayan bir anlatı inşa edilmiştir. Bu durum Baudrillard'ın sözünü ettiği kısa devre yapmış bir medyanın ifadesi olarak karşımıza çıkar.

Neo-Gerçek Suçlarda sıklıkla karşılaştığımız medyum ile kaynaşmış izleyici profiline bu belgesel özelinde de rastlarız. Exotic'in salıverilmesi için düzenlenen imza kampanyaları, sosyal medyada oluşturulan hashtagler vs. bir yana Trump'ın Exotic'in salıverilme talebine ilişkin bir gazeteciye verdiği yanıt dikkat çekicidir. Trump'ın şakacı bir tonda "bir bakarım" şeklinde verdiği yanıt (Neumann, 2020) politikanın simülasyon aşamasında nasıl bir görünüm arz ettiğini ortaya koymaktadır. Burada daha önce aktardığımız "politika-ötesi" bir yapıyla karşılaşırken belgeselin yarattığı sansasyon da

"toplumsal-ötesi" kitleyi yansıtmaktadır. Bütün bunların yanı sıra Exotic'in Amerikan başkanlık seçimlerine cezaevinden aday olması ve kimi eyaletlerde oy alması da durumu özetlemektedir. Belgesel eserlerin kurmacadan ayırt edilemediği bu aşamada politika da kurmaca unsurlardan ayrıştırılamamaktadır. Zira hiçbir geçerli etik zeminin ve diyalektiğin bulunmadığı bu aşamaya simülakrlar egemen durumdadır.



Resim 10: *Tiger King* belgeselinden bir kare.

3.3 Making A Murderer (2015)

Yönetmen: Laura Ricciardi, Moira Demos

Senaryo: Laura Ricciardi, Moira Demos

Yapımcı: Laura Ricciardi, Moira Demos

Görüntü Yönetmeni: Moira Demos

Kurgu: Laura Ricciardi, Moira Demos

Müzik: Kevin Kiner, Gustavo Santaolalla

Yapım Yılı: 2015-2018

Ülke: ABD

Dil: İngilizce

Süre: 20 bölüm (2 sezon)

Netflix'in *Making a Murderer* belgesel dizisi yayımlandıktan sonra sadece bir ay içinde on dokuz milyondan fazla izleyiciye ulaşarak yirmi birinci yüzyılın fenomenlerinden biri haline gelmiştir (Miller, 2022). Neo-Gerçek Suç belgeselleri açısından en çarpıcı örneklerden birini teşkil eden proje, Steven Avery ve onun hukuki süreci etrafında şekillenen bir anlatı sunmaktadır. Belgesel, Avery'nin 1985 yılında işlemediğini iddia ettiği bir suç nedeniyle mahkûm edilmesi, yıllar sonra DNA kanıtları sebebiyle serbest bırakılması ve kısa bir süre sonra tekrar bir cinayet suçlamasıyla karşı karşıya kalmasını ele almaktadır. Belgesel, adalet sisteminin işleyişi, hukuk süreçlerindeki eksiklikler ve özellikle suçlu olup olmadığı tartışmalı bireylerin nasıl yargılandığı üzerine önemli sorular gündeme getirmektedir. Avery'nin yanı sıra, belgesel Avery'nin yeğeni Brendan Dassey'nin yargılanma sürecine de odaklanarak, sanıkların polis sorguları sırasında karşı karşıya kaldıkları baskıyı ve ceza adalet sistemindeki dengesizlikleri gözler önüne sermektedir.

Belgesel, en çok ilgi gören Gerçek Suç eserlerinden biri olmakla beraber bu çalışmanın odağında yer alan ve Neo-Gerçek Suçlara dair aktarılan etik problemlerin hemen hepsine dair unsurlar barındırmaktadır. Dolayısıyla proje, gördüğü yoğun ilgiye rağmen birçok eleştirmen tarafından problemli bulunmuştur. Söz konusu tartışmaların başında ise tek taraflı raporlama meselesi gelmektedir. Zira dizi en baştan kendine isim olarak *Bir Katil Yaratmak* başlığını seçmiş ve anlatısını da Steven Avery'i aklayacak şekilde yapılandırmıştır. Bu hususta Avery'nin geçmişteki şiddet ve taciz iddialarını diziye yansıtmamış ve genelde Avery'i suçsuz gösteren verileri ön plana almıştır. Ayrıca savcılığın ileri sürdüğü argümanlara da yeterince yer vermeyip ileri sürülen birçok kanıtı dışlamıştır. Hatta, Avery'i oldukça şüpheli bir konuma sokan DNA'sının Halbach'ın aracının kaputunda bulunması gibi unsurlar göz ardı edilmiştir (Schulz, 2016).

Dizinin önemli bir bölümünü Avery ve Dasey'nin savunma avukatlarıyla yapılan röportajlar oluşturmakta ve izleyicilerin olaylara avukatların penceresinden bakması sağlanmaktadır. Sıklıkla gündelik yaşam çerçevesi içinde, aileleriyle olan ilişkileriyle anlatıya dahil edilen avukatlar izleyici nezdinde sempatik bir şekilde resmedilmiş;

böylece beyanları duygusal bir ağırlığa sahip olmuştur. Costello'nun aktardığı gibi "birtakım pathos" oyunlarıyla proje aslında klasik anlatı şablonlarını izlemekte ve yarattığı sansasyonel etkiyi de buradan sağlamaktadır (Costello, 2017: 12). Söz gelimi Avery'nin el kamerasıyla yapılan çekimlerle ailesiyle olan diyaloglarına yer verilmesi ve bir ana karakter gibi anlatıya dahil etmesi izleyicileri duygusal bir özdeşleşmeye davet etmektedir. Bu hususta evidence-verite olarak aktardığımız unsurlara da sonuna dek başvurmuş; ekrana yansıyan raporlar, deliller; uzman görüşleri vs. aracılığıyla nesnel bir kesinlik hissi yaratarak "makul şüphe" anlayışını ortadan kaldırmıştır. Bütün bu verileriyse kendi ortaya koyduğu tezi, yani Avery'i aklamak için araçsallaştırmaktadır.

Nitekim amaçlanan sansasyona ulaşılmış ve dizi yayınlandıktan sonra Avery için kampanyalar düzenlenmiş ve serbest bırakılması bir "halk gösterisine" dönüşmüştür. Dizi, binge-watch ve zap kültürünün de etkisiyle hızla yayılmış, önceki bölümlerde aktarılan "onarıcı güç" prensibini kullanarak sosyal medya olanaklarından sonuna dek yararlanmıştır. Dolayısıyla bu etkileşimler aracılığıyla dizi arzu ettiği sansasyona ve ticari başarıya ulaşmıştır. Bir diğer önemli konu ise mağdurların öykülerine yer verilmemesi ve mağdur ailelerinin rızasının alınmadan böyle sansasyonel bir projenin ortaya konulmuş olmasıdır. Mağdurların yaşadıkları travma geri plana itilirken Halbach'ın ailesinin yaşadığı acıyı temsil etmek yerine, neredeyse bir yan unsur olarak işlemnektedir. Bu durum, mağdur haklarının göz ardı edildiği ve belgeselin Avery'nin hikayesini öne çıkarmak için bilinçli bir şekilde tek taraflı bir kurgu oluşturduğu yönündeki eleştirileri güçlendirmektedir. Halbach'ın ailesi, belgeselin yayınlanmasından sonra, medyanın olayları ticari bir kazanç aracına dönüştürdüğünü ve mağduriyetlerini artırdığını dile getirmiştir (Schulz, 2016).

Müzik, görsel efektler ve tanıkların duygusal ifadelerine yapılan yoğun vurgular da izleyiciyi belli duygulara yönlendirmeyi amaçlar gibi görünmektedir. Bu anlatım biçimi, izleyicinin olaya tarafsız bir şekilde bakmasını zorlaştırarak, Avery'nin mağduriyeti üzerinden bir algı yaratmaktadır. Örneğin, Avery'nin masumiyetine dair sahneler uzun ve detaylı işlenirken, savcılığın sunduğu kanıtlar çok daha kısa süreyle ele alınmaktadır (Schulz, 2017). Bu durum, belgeselin tarafsız bir suç belgeseli mi

yoksa belirli bir perspektifi savunan bir medya ürünü mü olduğu sorusunu gündeme getirmektedir. Ayrıca belgeselde yer alan kronolojik tablolar, karakterlerin belleğinden yola çıkılarak oluşturulan sahneler izleyici açısından olayları baside indirgemekte ve dizinin arzu ettiği sansasyonel etki uğruna belli gerçeklerin geri plana itilmesine yol açmaktadır. İzleyici, mahkemeye katılıp bütün verilere ulaşmadığı gibi birçok kişinin uzmanlık alanı da olmadığı için böylesine bir adalet mücadelesine girişmesi oldukça tuhaf bir manzaraya sebep olmuştur. Horeck'in dijital dedektiflik olarak tarif ettiği bu durum (Horeck, 2019: 7) izleyiciye aktif bir rol veriyormuş izlenimi yaratarak aslında onun duygularının sömürülmesiyle sonuçlanmaktadır. Bu mesele ise Baudrillard'ın özne-nesne diyalektiğinin ortadan kalktığını ifade ettiği düşüncelerle bire bir örtüşüyor gibi durmaktadır.

Belgesel, yayınlandıktan sonraki yetmiş iki saat içinde 500.000 imza toplanmış ve Başkan Obama'dan Avery'i affetmesi talebinde bulunulmuştur (Calabresi 2016). Belgeseldeki kurmaca unsurların gerçekliğe taştığı yetmezmiş gibi bir de politik gerçekliğe yansımıştır. İzleyicilerin uzman olmadığı konularda bir belgesel anlatısından yola çıkarak vardığı kesin yargılar toplumsal bir fenomen haline gelmiş; Steven Avery'i de masumluk sembolü haline getirmiştir. Ayrıca yapımcıların bu tür sosyal medya hareketlerine destek verdikleri de aktarılmaktadır. Yani bu proje özelinde de izleyici-sanatçı ayrımlarının, gerçek-kurmaca diyalektiğinin ortadan kalktığına ve gerçek hayatı da kurmacaya çeviren bir simülakr modeli olarak yer aldığına şahit oluruz.

David Costello'nun "sonuç odaklı anlatım" olarak tarif ettiği belgeselin bu aşamasında gazetecilik etiğine dair kamuoyunu bilgilendirme ya da gerçekleri halka aktarma motivasyonuna rastlamıyoruz. Burada daha ziyade toplumsal dönüşüme dair bir arzu da taşımayan salt ticari kazancı hedefleyen anlatı yapıları yer almaktadır. Kurbanların birer yan malzeme haline getirildikleri, sadece ticari kazanç ve sansasyon için belli kişilerin suçlarının geri plana alındığı bu yeni tarzda belgesel etiğine dair bir konumlanış da göremiyoruz.



Resim 11: *Making a Murderer* belgeselinin çekimlerinden bir kare

3.4 The Jinx: Yhe Life and Deaths of Robert Durst (2015)

Yönetmen: Andrew Jarecki

Senaryo: Andrew Jarecki, Marc Smerling

Yapımcı: Andrew Jarecki, Marc Smerling, Zac Stuart-Pontier

Görüntü Yönetmeni: Michael Simmonds

Kurgu: Zac Stuart-Pontier, Richard Hankin

Müzik: West Dylan Thordson, John Kusiak, Robert Weinberg

Yapım Yılı: 2015

Ülke: ABD

Dil: İngilizce

Süre: 6 bölüm (1 sezon)

The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst, 2015 yılında HBO'da yayımlanan ve Andrew Jarecki tarafından yönetilen altı bölümlük bir belgeseldir. Yapımın merkezinde, ünlü New York emlak şirketi Durst Organization'ın varisi olan Robert Durst'un, uzun yıllara yayılan çarpıcı suç iddiaları ve şaibeli yaşam öyküsü yer

alır. Belgesel, Durst'un özel hayatından başlayarak 1982'de ortadan kaybolan eşi Kathleen Kathie Durst'un gizemli akıbetine, 2000 yılında Los Angeles'taki evinde ölü bulunan yakın arkadaşı Susan Berman'ın cinayetine ve 2001'de Teksas'ta komşusu Morris Black'in öldürülmesine uzanan karanlık bir dizi olaya odaklanır. Tüm bu suçlamaların odağında ise Robert Durst bulunmaktadır.

Belgesel, daha ilk bölümünden itibaren izleyicileri fazla alışılmadık bir anlatı tarzıyla karşılar. Yönetmen Andrew Jarecki'nin, Durst'un hayatını konu alan *All Good Things* (2010) adlı kurmaca filminin ardından gerçek olaylara eğilme amacıyla bu belgeseli çektiği ifade aktarılmaktadır (Jones, 2015). Jarecki, Robert Durst ile yapılan kapsamlı röportajları, dönemin gazete kupürlerini, davalarda görev almış emniyet mensuplarının ve avukatların tanıklıklarını titizlikle bir araya getirerek hem gerçeğe hem de Durst'un kendi anlatımına yer verir. Böylece izleyici, tanıklıklarıyla ve belgeselin kullandığı çarpıcı kurgusal öğelerle Durst hakkındaki şüphelerin derinleştiği, neredeyse dedektifvari bir atmosferin içine sürüklenir.

Belgeselin hikâyesi, 1982 yılında kaybolan ve bir daha geri dönmeyen Kathleen Durst'un dramatik öyküsünü merkeze alarak ilerler. Eşinin ortadan kaybolmasından sonra Robert Durst'un polise verdiği tutarsız bilgiler, dönemin tanıkları tarafından dile getirilen evlilik içi şiddet ve kontrolcü tavırlar ile birleştiğinde şüpheleri daha da körükler. Kathleen'in yakın çevresi, genç kadının evliliğinden duyduğu mutsuzluğu ve boşanmayı düşündüğünü doğrular. Buna karşın o dönemde ne Kathleen'in akıbeti netleşir ne de Durst hakkında kesin bir suçlama yapılır; polis, delil yetersizliği ve Durst ailesinin nüfuzundan kaynaklanan baskılar yüzünden dosyada ilerleme kaydetmekte güçlük çeker. Belgesel, bu belirsizliği ve şüpheyi sürekli diri tutarak izleyicinin zihninde "Kathie'ye gerçekten ne oldu?" sorusunu hep canlı bırakır.

Yaklaşık on sekiz yıl sonra, 2000 yılında Durst'un çocukluk arkadaşı Susan Berman Los Angeles'taki evinde başından vurularak öldürülür. Susan Berman, Robert Durst'a her zaman çok yakın durmuş, basınla ilişkilerinde ona destek vermiş bir figürdür. Berman'ın ölümü, basında geniş yer bulur; zira bu cinayetin hemen öncesinde Berman'ın, Kathie Durst'un kaybolmasıyla ilgili yeni bilgiler paylaşmayı planladığına

dair söylentiler bulunmaktadır. Belgesel, bu noktada merceğini Durst'un hayatındaki ani kopuşlara ve davranışlarına çevirir. Susan Berman'ın öldürülmesiyle ilgili henüz hiçbir resmî suçlama olmasa da Durst'un her türlü soruşturma aşamasında aldığı avukatlık desteği, onunla çalışan dedektiflerin ifadesiyle birleştiğinde, tuhaf bir gölgeyi daha da büyütür. Bu belirsizlik, belgeselin yapısına "acaba gerçekten ne biliyor?" sorusunu zerk ederek gerilimi artırır.

Bir sonraki dramatik halka, 2001 yılında Teksas'ta komşusu Morris Black'in öldürülmesiyle eklenir. Komşusunun cesedi parçalara ayrılmış halde bulunan Durst, bu vaka nedeniyle tutuklanır ve mahkemede "nefsi müdafaa" iddiasını öne sürerek cinayet suçlamasından beraat eder. Yine de delil saklamak ve cesedi parçalamak suçlamasıyla hapse girer. Bu dönemde Durst'un kılık değiştirerek, küçük kasabalarda farklı kimliklerle yaşamaya çalıştığı, hatta basit market hırsızlıkları yaparken yakalandığı ortaya çıkar. Belgesel, Durst'un sürekli kaçışlara ve gerçek kimliğini saklama çabalarına dair yeni tanık ifadelerini ve görüntüleri izleyiciye sunar. Kamera ve röportajlar, Durst'un soğukkanlı duruşunu, gerçeği çarpıtma yöntemi olarak görülen "sessiz ama tuhaf" tavrını özellikle vurgular.

The Jinx, anlatı yapısı itibariyle izleyiciyi adeta dedektif rolüne büründüren, kurgu teknikleri ve dramatizasyon unsurlarını ön plana alan bir yapım olarak karşımıza çıkar. Jarecki, Robert Durst'un hayatını konu alan 2010 yapımı All Good Things adlı kurgusal filminden sonra gerçek olayları merkezine alarak belgeseli şekillendirirken, The Thin Blue Line'de Errol Morris'in kullandığı "yeniden canlandırma" tekniğine sıklıkla yer verir. Bu bağlamda, belgesel hem görsel hem de anlatımsal olarak izleyicinin zihninde sürekli "acaba gerçekten ne oldu?" sorusunu soran bir atmosfer yaratır.

Belgesel boyunca yer verilen arşiv kayıtları, olay yeri fotoğrafları, mahkeme tutanakları, haber bültenleri ve çeşitli söyleşiler, zaman zaman üst üste bindirilerek gerçek ile kurmaca arasında ince bir çizgi oluşturur. Böylece her bölüm, Durst'un masum ya da suçlu olduğu fikrini geçici olarak güçlendirip sonra tekrar şüpheli hale

getirir. Ortaya çıkan belirsizlik, hem drama unsurunu yükseltir hem de izleyiciyi "gerçeğe" ulaşmak için daha fazla ipucuna ihtiyaç duyan bir dedektif rolüne sokar.

Dizinin en çarpıcı anı belgeselin finaline yakın bölümlerde gerçekleşen ünlü "mikrofonun açık kaldığı" andır. Robert Durst banyoya gittiği sırada mikrofonunu kapattığını sanır; fakat kayıt devam eder. Durst'un sesinin duyulduğu kayıtta, "Ne yaptım ben? Hepsini öldürdüm tabii ki" şeklinde fısıldaması, neredeyse belgeselin bütün o belirsizlik oyununu bir anda altüst eder. Bu sözlerin bağlamı ve neyi kastettiği hâlâ tartışmalı olsa da, izleyicilerin pek çoğu için bu, Durst'un istemsizce yaptığı bir itiraf gibidir. Belgesel ekibinin bu sahneyi yayınlaması büyük yankı uyandırır ve Amerikan kamuoyunda Durst'un suçluluğuna dair inancı pekiştirir.

The Jinx'in finalinde izleyicileri çarpan bu sahne, belgesel tarihinde nadir rastlanan bir "gerçek zamanlı" kırılma anı olarak tanımlanır. Belgeselin gösterimi sürerken Durst, 14 Mart 2015'te Susan Berman cinayetinde birinci derece cinayet suçlamasıyla tutuklanır. Dolayısıyla, kurmacayla gerçeğin belgesel çatısı altında iç içe geçtiği bu yapı, aynı zamanda gerçek hayatta adli bir süreci tetikleyen kanıt niteliğinde görülmeye başlanır. Hukuki açıdan, Durst'un bu sözleri suçlamalarda kesin bir dayanak oluşturmasa da büyük etki yaratır ve belgeselin popüler kültürdeki yerine dair tartışmaları başlatır. Yönetmen, ropörtajlarda Durst'a doğrudan suçlamalarda bulunmaktan ziyade, bilinçli biçimde açık uçlu sorular sormuş olsa da arzu edilen sansasyonun gerçekleştirilebilmesi adına belgeselde ortaya çıkan kanıtların adli makamlara teslim edilmesi geciktirilmiş; bu durum da ciddi eleştirilere sebep olmuştur. Görünene göre yapımcılar şok edici bir final yaratıp ardından Durst'ün tutuklanmasıyla sansasyonel etkileri kuvvetlendirmek istemiştir. Fakat belgeselin "gerçekliğe" dair kazandığı prestij bu anlamda boşa düşmektedir.

Belgesel boyunca kullanılan kurgusal dramatizasyon, gerilimi pekiştiren müzik ve röportajların Durst'un suçluluğunu ispat etmeye yönelik bir manipülasyon mu, yoksa gerçeğe ulaşma çabası mı olduğu ise belirsiz durumdadır. Yönetmen Jarecki, Durst'un kendini savunması için alan açtığını fakat aynı zamanda çelişkili ifadelerini de gözler önüne serdiğini söyler. Robert Durst'un, en kritik anda kendisiyle çelişen sözler

söylemesi, insan psikolojisinin gerçeği saklama çabasıyla nasıl baş edemediğini de gözler önüne serer. Finalde Durst'un kameralara söylediği cümleler, suçluluk duygusuyla iç içe geçmiş bir inkâr sarmalı halinde sunulur. Tam bir itiraf olup olmadığı, belgeselin sunduğu en tartışmalı sorudur.

The Jinx, izleyiciyi konumlandırma biçiminden yönetmenin manipülasyon tekniklerine ve sansasyon uğruna adli süreçleri geciktirmesine kadar, Neo-Gerçek Suç türünün temel özelliklerini bire bir yansıtır. Gerçek ve kurgu arasındaki sınırın yanı sıra etik çizgilerin de muğlaklaştığı bu anlatı, simülakrlara özgü tüketim toplumu dinamikleri açısından önemli bir örnek teşkil eder.



Resim 12: Rober Durst (*The Jinx he Life and Deaths of Robert Durst*, 2010)

SONUÇ

Gerçek Suç türü, ortaya çıktığı günden bu yana toplumsal normların, adalet mekanizmalarının ve bireysel ahlaki sorgulamaların önemli bir parçası olmuştur. Zaman içerisinde farklı medya biçimlerinde kendine yer bulan bu tür, değişen estetik ve kültürel koşullara hızla adapte olarak geniş bir okur ve izleyici kitlesine hitap etmeyi sürdürmüştür. Bu ilginin en önemli sebebi türün içerdiği sansasyon ögeleri ve dramatik anlatım stratejilerinden kaynaklanmaktadır. Ancak, sansasyonun tarihsel olarak geçirdiği dönüşüm, Gerçek Suç anlatılarının sosyal fonksiyonlarında önemli değişimlere neden olmuştur.

Erken dönem Gerçek Suç anlatıları, toplumsal reform çağrıları ve dini bir bağlamla şekillenirken, yirminci yüzyılda tür yeni bir boyut kazanmaya başlamıştır. On altıncı yüzyıldan itibaren suçun anlatıya dönüştürülmesi, toplumsal düzeni pekiştiren bir araç olarak görülmüş, suçun cezalandırılmasının adaletin tecellisi olduğuna dair bir bilinç ortaya konmuştur. Hıristiyan kaynaklarından hareketle toplumda bir kolektif "rezonans" üreten bu aşamada, sansasyon olgusu toplumsal değerleri pekiştirme ve toplumun yönünü belirleme amacı taşıyan bir unsur olarak kullanılmıştır. Aynı şekilde, modernleşme sürecine paralel olarak ceza reformuna dair tartışmalar, dönüşen din algısı ve yeni ahlaki kodlar Gerçek Suç anlatılarında kendine yer bulmuş, suç anlatıları bir tür sosyal değişim aracı olarak işlev görmüştür.

Ancak, tür tarihsel süreç içinde kayda değer bir dönüşüm geçirmiş ve suçun toplumsal bağlamdan koparılarak bireysel trajedilere indirgenmesine zemin hazırlayan bir anlayışa evrilmiştir. Bu bağlamda, suçlular birer "ahlaki canavar" olarak resmedilmeye başlanmış, bireysel patolojiler suç anlatılarının merkezine oturmuştur. Modernleşmenin getirdiği akılcı yaklaşımlar, Gerçek Suç anlatılarının bilimsel bir tona kavuşmasına katkı sağlarken, psikoloji bilimine dair yeni verilerin kullanımı anlatıların çerçevesini önemli ölçüde değiştirmiştir. Kriminoloji, adli psikiyatri ve suç profilleme gibi disiplinler Gerçek Suç türünün bir parçası haline gelmiş, suçluların zihinsel yapıları ve motivasyonları akademik bir merak unsuru olarak işlenmiştir.

Yirminci yüzyılda şekillenip yirmi birinci yüzyılda nihai formuna ulaşan Neo-Gerçek Suç aşamasına gelindiğinde ise türdeki etik sorunların daha da derinleştiği görülmektedir. Bu aşamada suç, bir tür eğlence nesnesine dönüşmüş; kurgu ile gerçeklik arasındaki sınırlar giderek belirsizleşmiştir. Suçun dramatik bir olay olarak sunulması, hikaye anlatıcılığının duygusal ve çarpıcı unsurlar üzerinden ilerlemesini sağlamış, ancak bu süreç suç mağdurlarının haklarının ihlal edilmesi gibi problemleri de beraberinde getirmiştir. Neo-Gerçek Suç anlatılarında, suçluların medyatik figürler haline gelmesi ve bazı durumlarda idealize edilmesi, suçun popüler kültür içinde normalleştirilmesine neden olmuştur. Özellikle, suçlulara ödeme yapılmasını meşrulaştıran, tek taraflı anlatımlar aracılığıyla gerçekliği çarpıtan ve suç olaylarını birer ticari meta haline getiren yaklaşımlar, bu dönüşümün en çarpıcı unsurları arasında yer almaktadır.

Neo-Gerçek Suç anlatılarının belgesel formundaki karşılıklarında dramatizasyon stratejisinin hakim olduğu dikkat çekmektedir. Gücünü "gerçek" suç olaylarından alan bu eserler, yeniden canlandırma teknikleri, abartılı müzik kullanımı ve melodramatik karakterizasyon süreçleriyle biçimlendirilmiştir. Suçun estetikleştirilmesi ve anlatının kurguya yakın bir dramatik yapıya bürünmesi, bu tür içeriklerin daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlarken, aynı zamanda etik açıdan tartışmalı bir noktaya ulaşmasına neden olmuştur.

Bu çalışma, Gerçek Suç anlatılarının geçirdiği dönüşümü Baudrillard'ın simülasyon kuramı çerçevesinde ele almış ve suç anlatılarındaki değişimin, kültürel dönüşüm olgularının bir sonucu olduğu savını ortaya koymaya çalışmıştır. Baudrillard'ın Batı kültürel tarihinin bir aşaması olarak açıkladığı ve gerçekliğin yerini simülakrların aldığı bu dönemde, suç anlatıları da temsiliyet olgusunu yitirmiştir. Bu bağlamda, suç anlatılarının hipergerçek bir kültürel yaşamın parçası olduğu, yani gerçek olaylara dayansa bile onları dramatik, sansasyonel ve kurmaca öğelerle donatarak izleyiciye aktardığı görülmektedir. Bu anlatılarda, en göze çarpan problemlerin başında mağdurların haklarının istismar edilmesi gelmektedir. Mağdurların acıları bir tür

tüketim nesnesine dönüşmekte, onların yaşadığı trajediler izleyiciyi etkilemek amacıyla yeniden inşa edilmektedir. Hatta çoğu zaman bu kişilerin öyküleri bir yan malzeme olarak kullanılmaktadır. Neo-Gerçek Suçların bir diğer ayırt edici özelliği henüz projeye başlamadan gerçek hayatı ve mahkeme süreçlerini değiştirme arzusu taşımalarıdır. Dolayısıyla bu projelerin aktardığı gerçeklik de anlamını yitirmektedir. Zira temsil ettiği gerçekliğe bir mesafe almayan bu anlatılar toplumsal bir temsil değeri taşımamaktadır.

Yirmi birinci yüzyıl izleyicisi, daha hızlı tüketilebilir, duygusal açıdan sarsıcı ve dramatik unsurlarla süslenmiş anlatılar talep etmektedir. Ancak bu talep, erken dönem Gerçek Suç anlatılarında olduğu gibi kolektif bir amaç taşımaktan uzaklaşmış, bireysel merak ve duygusal tatmin arayışına hizmet eden bir biçime evrilmiştir. Bu noktada Baudrillard'ın artık "politik olanın içinin boşaldığı" ve "toplumun bir kitle haline geldiği" savları anlam kazanmaktadır. *The Thin Blue Line* ve *Making a Murderer* gibi belgesellerde, adalet sistemine yönelik eleştiriler getirilmesine rağmen, bu eleştiriler gerçek bir toplumsal dönüşüm sağlamak yerine, toplumda görülen paranoyaları besleme ve adalet mekanizmalarına duyulan güveni daha da sarsma işlevi görmektedir. Burada suç olayları, politik bir bilinç oluşturmak yerine, izleyicinin duygusal tepkisini sömürmeye yönelik bir yapı kazanmaktadır. Baudrillard'ın "politika ötesi" olarak ifade ettiği bu yapı, modern toplumda bireylerin pasifleşerek büyük gösterilerin bir parçası haline gelmesi ve gerçek dönüşümden çok medya aracılığıyla yönlendirilen bir ilüzyona kapılmasıyla paralellik göstermektedir.

Özetle Neo-Gerçek Suç türü yalnızca bireysel tüketim alışkanlıklarının değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümlerin bir ürünüdür. Bu dönüşüm türün etik ve estetik sınırlarını zorlayarak, suçu bir meta haline getiren sansasyonel bir formun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Suçun bir simülakr modeline dönüşmesi, gerçeklik algısını yitiren bir toplumun kültürel ve etik kodlarını da sorgulatmaktadır. Bu bağlamda, Neo-Gerçek Suç türü, suça dair toplumsal farkındalığı artırma potansiyelini korumakla birlikte, etik bir çerçevede yeniden değerlendirilmesi gereken bir sürecin içerisindedir. Türün geleceği ise gerçeklik ile olan ilişkisinin nasıl bir dengede yeniden kurulacağına bağlı gibi görünmektedir.

KAYNAKÇA

- **Kitaplar**

ABİSEL, Nilgün. (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan yayıncılık

ADANIR, Oğuz. (2016). *Baudrillard*. 2. Baskı. Ankara: Say Yayınları.

ADANIR, Oğuz. (2008). *Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*. İstanbul: Hayalet Kitap.

AKBULUT, Hasan. (2008). *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

AUGUSTINE. (1887). *The City of God* (Philip Schaff, Ed.; Marcus Dods, Çev.). Buffalo: The Christian Literature Company.

AUGUSTINUS. (2010). *İtiraflar*, çev. Çiğdem Dürüşken. İstanbul: Kabalcı Yayınları.

BAUDRILLARD, Jean. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır. Doğu Batı Yayınları

BAUDRILLARD, Jean. (2004). *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, çev. Oğuz Adanır. Doğu Batı Yayınları

BIRESSI, Anita. (2001). *Crime, Fear and the Law in True Crime Stories*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin. (2016). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

BROOKS, Peter. (1985). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, and The Mode of Excess*. Yale University Press.

BROOKS, Peter. & GEWIRTZ, Paul. (1996). *Law's stories: Narrative and Rhetoric in the Law*. Yale University Press.

COHEN, Daniel. A. (1993). *Pillars of Salt, Monuments of Grace: New England Crime Literature and The Origins of American Popular Culture, 1674- 1860*. Oxford University Press.

DINAS, Paul (1998). Röportaj. Tom Byrnes (Ed.), *Writing Bestselling True Crime and Suspense: Break Into the Exciting and Profitable Field of Book, Screenplay, and Television Crime Writing* (ss. 253-260) içinde. Prima Publications.

DURKHEIM, Emile. (1960). *The Division of Labor in Society*, çev. George Simpson. Glencoe: Free Press.

DURKHEIM, Emile. (2004). *Sosyolojik Yöntemin Kuralları*, çev. Cenk Saraçoğlu, İstanbul: Bordo Siyah.

FREUD, Sigmund. (1998). *Totem ve Tabu*, çev. Niyazi Berkes. İstanbul: Çağdaş Matbaacılık Yayıncılık.

HALTTUNEN, Karen. (1998). *Murder most foul: The Killer and the American Gothic Imagination*. Harvard University Press.

Kutsal Kitap. (2001). *Eski ve Yeni Antlaşma* (Tevrat, Zebur, İncil) (2. Basım). Kitabı Mukaddes Şirketi.

LACAN, Jacques. (1971). *Seminar XI: The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, çev. Alan Sheridan. New York: W.W. Norton & Company.

MURLEY, Jean. (2008). *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture*. Westport: Praeger.

SELTZER, Mark. (2007). *Observations on Violence and Modernity*. New York, NY: Routledge, Taylor & Francis Group.

TANYA, Horeck. (2019). *Justice on Demand*. Detroit: Wayne State University Press.

TUNALI, Dilek. (2006). *Batı'dan Doğu'ya, Hollywood'dan Yeşilçam'a Melodram*. Ankara: Aşina Kitaplar.

TURA, Saffet M. (2016). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Kanat Kitap.

- **Makaleler**

AKBAY, Y. (2021). *Melodrama as a "Foster Child" of Art and Literature*. Akademik Açı, 1(1), 197-204.

BROWDER, L. (2010). True Crime. C. Nickerson (Eds.), *The Cambridge Companion to American Crime Fiction* (s. 205–228) içinde. Cambridge: Cambridge University Press.

BRUZZI, S. (2016). *Making a Genre: The Case of the Contemporary True Crime Documentary*. Law and Humanities, 10(2), 1-25. DOI: 10.1080/17521483.2016.1233741.

CAPUTI, J. (1987). *The Age of Sex Crime*. London: The Women's Press Ltd.

COSTELLO, D. (2017). *Un-making a Murderer: New True Crime Sensationalism and The Criminal Justice System*. American Criminal Law Review, 55(1), 1–32.

GÖÇ, M. (2024). *New Journalism and Truman Capote's In Cold Blood*. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 63, 181-183.

HAYES, D. (2020). *Truman Capote and The Legacy of In Cold Blood*. from https://davidhayes.ca/wp-content/uploads/2020/12/Truman-Capote-and-the-Legacy-of-In-Cold-Blood.pdf.

MAHER, S. & CAKE, S. (2023). *Innovation in True Crime: Generic Transformation in Documentary Series*. Studies in Australasian Cinema, *17*(1–2), 95–109.

MEADE, C. J. (1996). *Reading Death Sentences: The Narrative Construction of Capital Punishment*. New York University Law Review, 71, 732–768.

MILES, J. (1991). *Imagining Mayhem: Fictional Violence vs. True Crime*. The North American Review, 276(3), 22-30.

NICHOLS, B. (2008). *Documentary Reenactment*. Critical Inquiry, 35(1), 72-89. The University of Chicago Press.

SMAIL, J. (2022). *The Ethical Dilemmas of the True Crime Genre*. University of Arkansas, Fayetteville

TAŞKIN, A. (2019). *Thomas Aquinas'ta Doğal ve Pozitif Hukukun Kaynakları ve Özgünlük Sorunu*. Hukuka Felsefi ve Sosyolojik Bakışlar IX Sempozyumu, İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi.

VICARY, A. M., & FRALEY, R. C. (2010). *Captured by True Crime: Why Are Women Drawn to Tales of Rape, Murder, and Serial Killers?*. Social Psychological and Personality Science, 1(1), 81–86.

WEBB, L. (2021). *True Crime and Danger Narratives: Reflections on Stories of Violence, Race and (In)justice*. The Journal of Gender, Race & Justice, 24, 131-170.

WILTENBURG, J. (2004). *True crime: The Origins of Modern Sensationalism*. The American Historical Review, 109(5), 1377–1404.

YAHŞİ, F. (2023). *Ortaçağ'dan Aydınlanma Sürecine Batı'da Meşruiyet Düşüncesinin Değişim ve Dönüşümü*. Ömer Halisdemir Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 16(4), 1020–1036.

- **Tezler**

AGOCUK, P. (2012). *Türk Sinemasında Melodram: 1960-1975 Dönemi Üzerine Bir İnceleme* (Yüksek Lisans tezi). Yakın Doğu Üniversitesi, Lefkoşa.

ANONYMOUS. (2021). *The True Crime Obsession: A Critical Exploration Into the Evolution, Impact, and Future* (Lisans Bitirme Tezi). University of Surrey, Surrey, United Kingdom.

HARSHINI, P., & DEVIPRIYA, K. (2019). *Narrative Journalism in Truman Capote's In Cold Blood*. International Journal of Linguistics, Literature and Translation, 2(2).

HEDGER, E. M. (2021). *Soundscapes of Punishment in Early Modern England* (Doktora Tezi), University of Birmingham, England.

PUNNETT, I. C. (2017). *Toward a Theory of True Crime: Forms and Functions of Nonfiction Murder Narratives* (Doktora Tezi), Arizona State University, ProQuest LLC.Annette-Carlek.

ROMERO, Jr., D. (2020). *True Crime & Leisure Time* (Yüksek Lisans Tezi). University of Hawaii at Mānoa, ScholarSpace.

VANDENBOS, G., S. KNAPP, J. Doe (2001). *Role of Reference Elements in the Selection of Resources by Psychology Undergraduates*. Journal of Bibliographic Research, 5, 117- 123. http://jbr.org/articles.html [13 Ekim 2001].

- **İnternet**

BURGER, P. (2016). *The Bloody History of the True Crime Genre*. JSTOR Daily., Erişim adresi https://daily.jstor.org/bloody-history-of-true-crime-genre/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

Calabresi, M. (2016, Ocak 7). *White House responds to 'Making a Murderer' petition*. Erişim adresi https://time.com/4172401/white-house-making-a-murderer-petition/Time Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

Cambridge University Press (t.y). True Crime. In Cambridge Dictionary., Erişim adresi https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/true-crime Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

CBS NEWS. (2021). 'Tiger King' star Joe Exotic to be re-sentenced for Carole Baskin murder plot. CBS News., Erişim adresi https://www.cbsnews.com/news/joe-exotic-prison-sentence-vacated/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

CONE, N. (2015). The truth is not enough, telling it is: Looking back at 'The Thin Blue Line'. Texas Public Radio. Erişim adresi https://www.tpr.org Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

CRUZ, Lenika (2015). True Detectives: Serial, The Jinx, and the Rise of the Real-Crime Documentary. The Atlantic., Erişim adresi https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/06/true-detectives-serial-the-jinx/393575/. Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

Edison Research. (2024). The top 50 most listened-to podcasts in the U.S. Q4 2021. Edison Research., Erişim adresi https://www.edisonresearch.com/the-top-50-most-listened-to-podcasts-in-the-u-s-q4-2021/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

EGGERT, B (2017). The Thin Blue Line. Deep Focus Review. Erişim adresi https://www.deepfocusreview.com/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

Entertainment Weekly. (2024). Joe Exotic looks up 'Trump, President of the United States' as a felon. Entertainment Weekly., Erişim adresi https://ew.com/joe-exotic-looks-up-trump-president-of-the-united-states-as-felon-8781321. Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

ERTAN, E. (2020). *Tiger King: Amerikan çirkini*. Altyazı. Erişim adresi https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/tiger-king-amerikan-cirkini/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

ESQUIVEL, Sarah (2020). Ethical true crime content needs to center the victims. Study Breaks., Erişim adresi https://studybreaks.com/tvfilm/true-crime-content/. Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

GIBBENS, S. (2020). 'Tiger King' sentenced to 22 years for violence against tigers and murders-for-hire. National Geographic., Erişim adresi https://www.nationalgeographic.com/animals/article/tiger-king-joe-exotic-sentenced-22-years-violence-tigers-murder-hire Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

HASSANIA, T. (t.y.). The nature of truth: Errol Morris's The Thin Blue Line. Tina Hassannia. Erişim adresi https://tinahassannia.net/portfolio/the-nature-of-truth-errol-morriss-the-thin-blue-line/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

Jones, N. (2015, Mart 16). How All Good Things led to The Jinx. Vulture. Erişim adresi https://www.vulture.com/2015/03/all-good-things-the-jinx.html Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

K Rock. (2024). Tiger King Joe Exotic desperately pleads with Trump to be pardoned. K Rock., Erişim adresi https://www.krock.com.au/trending/entertainment/tiger-king-joe-exotic-desperately-pleads-with-trump-to-be-pardoned/. Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

LaRo Travels. (2020, Nisan 2). Tiger King: The real ethics behind the drama. LaRo Travels. Erişim adresi https://www.larotravels.com/tiger-king-the-real-ethics-behind-the-drama/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

LİU, J. (2024). True Crime media: An ethical dilemma. Ethics Centre., Erişim adresi https://ethics.org.au/true-crime-media-an-ethical-dilemma/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

MARR, J. (2015). The long life and quiet death of True Detective magazine. Gizmodo., Erişim adresi https://gizmodo.com/the-long-life-and-quiet-death-of-true-detective-magazin-1725094095 Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

MİLLER, J. (2022). 'Making a Murderer' subject Steven Avery claims new suspect emerged in case. Oxygen True Crime. Erişim adresi https://www.oxygen.com/crime-news/steven-avery-netflix-making-a-murder-ids-new-suspect Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

Morris, Errol. (2004). Believer interview. Errol Morris., Erişim adresi https://www.errolmorris.com/content/interview/believer0404.html. Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

MULHALL, T. (2023). The history and meaning behind the thin blue line. Erişim adresi https://www.tacticallysuited.com/blogs/blog-posts/the-history-and-meaning-behind-the-thin-blue-line?srsltid=AfmBOoqofm2WXOw1jlsFQJ-clUCPQ8_lbkMvEKhER47vYCMDbGpR8PXi Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

MUNRO, K. (2021). The unintended consequences of Errol Morris's The Thin Blue Line. ACMI. Erişim adresi https://www.acmi.net.au/stories-and-ideas/the-unintended-consequences-of-errol-morriss-the-thin-blue-line/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

MUSSER, C. (2015). The Thin Blue Line: A radical classic. The Criterion Collection., Erişim adresi https://www.criterion.com/current/posts/3500-the-thin-blue-line-a-radical-classic Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

Nacak, O. (2022). Lacancı söylemler. Erişim Adresi: https://www.oguzhannacak.com/post/lacancı-söylemler Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

NEUMANN. S. (2020). Trump Addresses Whether He Will Consider Pardoning 'Tiger King' 's Joe Exotic During Coronavirus Briefing. Erişim Adresi: https://people.com/politics/trump-addresses-whether-he-will-consider-pardoning-tiger-kings-joe-exotic-during-coronavirus-briefing/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

O'BRIEN, S. (2020). Tiger King: The Corona Zeitgeist, sensationalism and spectacle. Medium. Erişim adresi https://medium.com/@simonobrien_36205/tiger-king-the-corona-zeitgeist-sensationalism-and-spectacle-3e8e507cccb9 Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

OH, F. (2023). True Crime Entertains and Educates. Pepperdine Graphic., Erişim adresi https://pepperdine-graphic.com/opinion-true-crime-entertains-and-educates/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

Oxford English Dictionary (t.y). True crime. In Oxford English Dictionary., Erişim adresi https://www.oed.com Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

PETERSEN, Anne Helen (2015). How did The Jinx narratively manipulate its viewers? BuzzFeed., Erişim adresi https://www.buzzfeed.com/annehelenpetersen/how-did-the-jinx-narratively-manipulate-its-viewers. Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

Pew Research Center. (2023, Haziran 20). True crime podcasts are popular in the U.S., particularly among women and those with less formal education. Erişim adresi

https://www.pewresearch.org/short-reads/2023/06/20/true-crime-podcasts-are-popular-in-the-us-particularly-among-women-and-those-with-less-formal-education/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

ROBERTS, Soraya (2019, Ocak 18). True crime and the trash balance. Longreads., Erişim adresi https://longreads.com/2019/01/18/true-crime-and-the-trash-balance/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

ROYSDON, Keith (2021). A brief history of the rise—and evolution—of true crime books. CrimeReads., Erişim adresi https://crimereads.com/a-brief-history-of-the-rise-and-evolution-of-true-crime-books/. Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

Schulz, K. (2016). How 'Making a Murderer' Went Wrong. The New Yorker. Erişim Adresi: https://www.newyorker.com/magazine/2016/01/25/dead-certainty Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

SHAPIRO, A. (2020). 34 million people watched Tiger King in its first 10 days on Netflix. Forbes. Erişim adresi https://www.forbes.com/sites/arielshapiro/2020/04/08/34-million-people-watched-tiger-king-in-its-first-10-days-on-netflix/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

Summit Ministries. (2020, Nisan 14). *Postmodernism, Tiger King, and the battle over stories and truth*. Summit Ministries. Erişim adresi https://www.summit.org/resources/reflect/postmodernism-tiger-king-stories-truth/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

University of Nebraska–Lincoln. (2021, Mayıs 25). Boling's research aims to improve true crime podcasts. University of Nebraska–Lincoln News., Erişim adresi https://news.unl.edu/article/bolings-research-aims-to-improve-true-crime-podcasts, Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

VAN LEUVEN, E. (2024). Entertainment or exploitation: The ethics of true crime media. The Arbiter., Erişim adresi https://arbiteronline.com/2024/09/30/ethics-of-true-crime/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

WOOLIN, D (n.d). The development and impact of John Calvin's 'Institutes of the Christian religion'. Reformation Today. Erişim adresi https://reformation-today.org/articles-of-interest/the-development-and-impact-of-john-calvins-institutes-of-the-christian-religion/ Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

Writer’s Digest. (n.d.). Vintage WD: The truth about true crime. Writer’s Digest. Erişim adresi https://www.writersdigest.com/write-better-fiction/vintage-wd-the-truth-about-true-crime Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025

ÖZGEÇMİŞ

Ad - Soyad: Utkan OLCAY

Yabancı Dil: İngilizce

Eğitim: Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Yazarlık Ana Sanat Dalı (2013 – 2021).

İzmir Anadolu Lisesi, İzmir (2009/2013).

Programlar: Adobe Primiere Pro, Edius