



Araştırma Makalesi

Gönderim Tarihi: 06.05.2022

Kabul Tarihi: 07.06.2022

Yayın Tarihi: 18.06.2022

Yazıt Kùltür Bilimleri Dergisi, 2022, 2(1): 78-87

Research Article

Received Date: 06.05.2022

Accepted Date: 07.06.2022

Published Date: 18.06.2022

DOI Number: 10.29228/yazitdergisi.6

EDEBÎ METİNDEN SİNEMA MELODRAMINA BİR OYUNUN UYARLANMASI: VATAN YAHUT SİLİSTRE

Adapting a Play from a Literary Text to a Cinematic Melodrama: *Vatan Yahut Silistre*

Türkan GÜR*

ÖZ

Edebî metinler, sinemanın doğuşundan beri türe kaynaklık eder. Bir metnin sinemaya aktarılması metinlerarasılık kavramını çağırır. Metinlerden beyazperdeye her aktarım, aynı zamanda bir yeniden yazım-üretim işlemdir. Bu çalışma Türk edebiyatının modernleşme sürecindeki en önemli isimlerinden Namık Kemal'in *Vatan yahut Silistre* oyunu ile Duygu Sağıroğlu'nun senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı *Vatan ve Namık Kemal* (1969) filminin beyazperdeye uyarlanması hakkındadır. Bu doğrultuda iki eser arasındaki metinlerarası ilişkilerden yola çıkılarak karşılaştırmalı bir inceleme yoluna gidilmiştir. Çalışmada Namık Kemal'in oyununun filmde nasıl dönüştüğü üzerinde durulmuş ve farklılıklar kültür endüstrisinin dinamikleri açısından incelenmiştir. Filmdeki farklılıkların Yeşilçam'ın melodramatik doğasına uygun biçimde gerçekleştirildiği ve temel izleğin "vatan aşkı"ndan kadın-erkek aşkına dönüştürüldüğü görülmüştür. Bununla birlikte metnin mesajının da göz ardı edilmediği "vatan" bilinci temasının metnin yazarı olan Namık Kemal'in üst kurmaca yoluyla metne eklenmesiyle verildiği tespit edilmiştir. Ayrıca filmde, alt metinden farklı olarak düşman tarafının görünür kılındığı, mutlak iyi ve kötünün sunumu yoluyla da dramatik etkinin artırıldığı gözlemlenmiştir. Böylece edebî bir metnin, sinema ile nasıl bir ilişki içinde dönüştürüldüğü gözler önüne serilmiştir.

Anahtar Sözcükler: Namık Kemal, tiyatro, sinema, metinlerarasılık, kültür endüstrisi.

ABSTRACT

Literary texts have been the source of the genre since the birth of cinema. The transfer of a text to the cinema bring to mind the concept of intertextuality. Every transfer from the texts to the screen is also a rewriting/re-production process. This study is about the adaptation of the play *Vatan or Silistre* by Namık Kemal, one of the most important names in the modernization process of Turkish literature, and the movie *Vatan ve Namık Kemal* (1969), written and directed by Duygu Sağıroğlu, to the screen. In the study, how Namık Kemal's play is transformed in the film is emphasized and the differences are examined in terms of the dynamics of the culture industry. It has been seen that the differences in the film are realized in accordance with the melodramatic nature of Yeşilçam cinematic universe and the main theme is transformed from "love of homeland" to the love of men and women. However, it has been determined that the theme of "homeland" consciousness, in which the message of the text is not ignored, is given by Namık Kemal, the author of the text, by

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Nevşehir-Türkiye. E.posta: turkangur5850@gmail.com. ORCID: 0000-0002-6046-1760.

adding it to the text through metafiction. In addition, it has been observed that, unlike the subtext, the enemy side is made visible and the dramatic effect is increased through the presentation of absolute good and evil. Thus, it has been revealed how a literary text is transformed in relation to cinema.

Keywords: Namık Kemal, theatre, cinema, intertextuality, culture industry.

Giriş

Edebî bir metnin sinemaya uyarlanması, aynı zamanda sanat yapıtının tekniğın olanaklarıyla yeniden üretimini hatırlatır. Bu olgunun birbirinden farklı birçok nedeni olabilir. Ne var ki ortada olan her durumda bir tür yeniden-yazım işlemdir. Sinema aracılığıyla yeniden yazılan metin hedef kitlesi değıştirilerek popüler bir tarzda sunulur. Sinemanın doğuşundan beri temel kaynaklarından biri edebiyat metinleridir. Beyaz perdeye aktarılan edebiyat metinleri, Adorno'nun kültür endüstrisi bağlamında söyledikleriyle dile getirilecek olursa "kitlelerin tüketime göre düzenlen[ir] ve [...] az çok bir plana göre üretilir" (Adorno, 2003: 76). Böylece "eski olanla tanıdık olan" yeni bir yapıda birleştirilir (2003: 76).

Kubilay Aktulum, metinlerarasılık doğultusunda sinemayı, "karma" bir sanat biçimi olarak adlandırır. Ona göre, sinemada "sözsel olan, görsel olanla bir ilişki içerisine sokulur" (Aktulum, 2011: 22). Ona göre sinemada edebî metinlerdeki veriler dönüştürülerek kullanılır. Bu doğultuda sinemada metinlerarasılık/göstergelerarasılık "her durumda biçimsel ve anlamsal dönüşümleri sorgulamak amacıyla gündeme gelir [ve] sinemanın yazınsala katılımı değışik yöntemlerle gerçekleşir" (Aktulum, 2021: 439). Bu alışmada Namık Kemal'in ilk tiyatro eseri olan *Vatan yahut Silistre* eserinin 1969 yılında Duygu Sağıroğlu'nun senaristliğini ve yönetmenliğini yaptığı *Vatan ve Namık Kemal* başlığıyla nasıl uyarlandığı üzerinde durulacaktır. Söz konusu iki eser yeniden yazım/üretim olgusu ekseninde irdelenecek, aralarındaki benzerliklerden öte farklılıklardan yola çıkılarak ana metnin yeniden üretim sürecinde geçirdiği dönüşümler incelenecektir. Daha sonra bu dönüşümlerin yeni kattığı melodramik özellikler ve katkılarının nedenleri üzerinde durulacaktır. Böylece metne ait olan ile görsel olanın nasıl bir metinlerarası ilişki kurduğunun aydınlatılması amaçlanmaktadır.

1. Namık Kemal Beyazperdede: Üst Kurmacanın Rolü ve İşlevi

Nijat zn, sinemanın başlıca özelliklerinden bahsederken onun "bütün sanatların bireşimi, bir tür 'tüm sanat' sayılabi[leceğini]" belirtir. Bunun gerekçesi ona göre sinemanın "geleneksel sanatların hepsine açık ve yatkın olması, hepsini zmleyebilme niteliği taşıması[dır]" (zn, 1984: 8). Sinemanın doğuşu ile ilgili araştırmalar incelendiğinde edebiyatın büyük ölçüde bu türe kaynaklık ettiği söylenebilir. zn'n, "Beyazperdede Türk Yazını" başlıklı çalışmasından yola çıkarak Türk sinemasının doğuşundan beri temel kaynaklarından birinin Türk edebiyatı olduğu dile getirilebilir. Bu doğultuda onlarca eserin sinemaya aktarıl-

dığı gör÷lmektedir (1977). Farklı edebî türlerden esinlenerek yapılan dönüştürülerek sinemaya aktarılması genel olarak “uyarlama” biçiminde adlandırılır. Edebiyat-sinema ilişkisi bağlamında uyarlama, edebî bir metnin senaryoya “dönüştürülme” işlemine karşılık gelir. Ahmet Özgür Güvenç, uyarlamayı tanımlarken onun dinamiklerini de şöyle belirtir:

Türler arası geçişler ve dönüştürümler uyarlamayla yapılmaktadır. Bu da dönüştürülmek istenen türün, dönüştürülecek türün şekil ve içerik özelliklerine göre dizayn edilmesiyle mümkün olur. Sinemanın beslendiği en önemli kaynak edebiyattır. İlk dönemlerde sinema sektörleri, kendi kaynaklarını kullanarak toplumun sinemayı bir anlatı aracı olarak görmesini sağlamıştır. İlk çıktığında konusuz manzaraları seyirciye sunan sektör, konulu filmlere ilginin arttığını fark edince, öncelikle eldeki hazır malzemeye yani edebiyata yönelmiştir (2020: 297).

Vatan yahut Silistre oyununun sinemaya aktarımı da bu türden bir uyarlama olarak değerlendirilebilir. Duygu Sağıroğlu’nun *Vatan ve Namık Kemal* adıyla senaryolaştırdığı film konusunu ve izleğini bütünüyle oyundan alır. Filmin başından sonuna bazı diyaloglar bozulmadan bazıları ise değiştirilerek ve yeni ürünün bağlamı içine yerleştirilerek verilir. Ne var ki bu uyarlamada edebî metin yalnız teknik açıdan değil, içerik açısından da birtakım değişikliklere uğramıştır. Böylece Namık Kemal’in oyunu bir alt metne dönüşmüş, yeni ürün bir üst metin hâlini almıştır.

Üst metindeki değişiklikler aslından filmin adından itibaren seyirciye hissettirilir. Filmin adına yazarın adının eklenmesiyle edebî metnin tarihî ve toplumsal arka planına gönderme yapılır. Nitekim filmde bu yapılan değişiklik ile başlar. Bu doğrultuda Namık Kemal’in hayatının bir kesitinin senaryoya eklendiği böylece yeni oluşturulan metnin “üst kurmacaya” dönüştürüldüğü belirtilmelidir. Senaryoya eklenen kesiti yeni ürüne etkisi bağlamında incelemeyen önce filmin hakkındaki bilgilere kısaca değinmek ve bu kesitin özetini vermek yerinde olacaktır.

Sağıroğlu’nun yönetmen ve senaristliğini yaptığı *Vatan ve Namık Kemal* filmi- nin yapımcılığını Memduh Ün yapmıştır. Filmin başrollerini Türk sinemasının “yıldızlarından” iki isim paylaşmıştır. Cüneyt Arkın, İslâm Bey, Fatma Girik ise Zekiye karakterlerine hayat vermiştir. Yıldırım Önal’ın Namık Kemal rolünde yer aldığı filmin diğer oyuncularında da Aydemir Akbaş, Atıf Kaptan, Altay Günbay ve Ahmet Kostarika gibi yine dönem sinemasının önemli isimleri bulunur.

Film, Namık Kemal’in oyununun Gedik Paşa tiyatrosunda sahnelenmesinin ardından halkın galeyana gelmesi üzerine Ahmed Midhat’ın bu konu hakkında *İbret* gazetesinde yazdığı yazının saraya şikâyet edilmesi ile başlar. Bunun üzerine Namık Kemal ile arkadaşları Ahmed Midhat, EbuZZiya Tevfik, Menâpirzade Nuri

(filmde Bereketzade) ve İsmail Hakkı Bey hakkında sürgün kararı verilir. Bu sürgün haberi gizlice Namık Kemal tayfasına ulaştırılır ve kaçmaları istenir ancak, onlar kaçmayacaklarını söylerler. Hemen ardından gelen birlikler tarafından sürgün edilmek üzere tutuklanırlar. Tutuklandığı gece “zindanda” eşi Namık Kemal’i ziyarete gelir. Bu sahneyle Namık Kemal’in vatan ve aile kavramları üzerinden bir nutuk sunulur ve aile-vatan sembolizmine duygusal boyutta gönderme yapılır. Gemiyle sürgüne gönderilirken Ebuzziya Tevfik başışlanmaları için saraya bir mektup yazdığını söyler. Bunun üzerine Namık Kemal ve Ahmed Midhat sinirlenerek Ebuzziya’ya çıkışırlar. Ebuzziya da şaka yaptığını, mektubu ailesine yazdığını söyleyerek Namık Kemal’e “sen bizi *Vatan* piyesindeki kahramanlardan daha mı yüreksiz sandın? Kahramanlar insanların yalnız hayallerinde mi yaşar” diye seslenir. Ardından sürgün edilenlerden biri Ebuzziya’ya “sen *Vatan* piyesindeki kahramanları hayalî mi sanıyorsun? Bu olmuş bir vakadır. Öyle değil mi Kemal” diyerek sözü Namık Kemal’e bırakır. Namık Kemal de bunu onaylayarak olayı bizzat yaşamış bir askerden dinlediğini söyler. Oyun hâline getirirken olayın “azametini layıkıyla yerine getiremedi[ğini]” belirterek oyundaki kahramanların milletin içinde yüzyıllardır yaşadığını dile getirir. “Hepimiz birer İslâm değil miyiz” diye düşünerek kahramanlardan birine İslâm adını verdiğiinden söz eder. Ardından film İslâm Bey ve Zekiye’nin “aşk hikâyesini” anlatmaya başlar.

Vatan ve Namık Kemal filminin senaryosuna yapılan bu eklentinin özgün metnin bütünlüğünü bozmadığı dile getirilebilir. Nitekim bu kesitten sonra filmin senaryosu *Vatan yahut Silistre* oyunuyla genel olarak koşutluk gösterir. Eklenen bu kesitle seyirciye yaşanmış bir hikâyeyi izleyeceği hatırlatılır. Bu durum tarihî metinlerin inandırıcılık gayesi ile birlikte değerlendirilebilir. İzleyici tarihî bir film ile karşı karşıyadır, ne var ki karşısında olduğu ürün modern teknolojinin imkânlarıyla yeniden sunulan bir sanat eseridir. Bu tür bir yabancılaşmanın kırılması adına seyirciyle bir tür sözleşme yapılır ve böylece gerçeklik hissi arttırılır. Bu kesit filmi bir “üst kurmacaya” dönüştürür. Oyunun olay örgüsünün yeniden kurgulanarak tamamlanmasının ardından ekranlara yeniden zindandaki Namık Kemal gelir. Rodos’ta sürgün olan Namık Kemal’in yanına eşi ziyarete gelmiştir ve yine aralarında “vatan” konusunda bir diyalog sunulur. Bu sırada film boyunca İslâm Bey ve Zekiye’yi canlandıran karakterler yaşlanmış biçimde arkada görünür. Kendilerinin isimlerinin önemli olmadığını, Namık Kemal’in onlara can verdiği isimlerle gerçek Silistre kahramanları olduklarını belirtirler. Eklenen bu kurguda İslâm Bey, Namık Kemal’i zindandan kurtarmak adına onun bulunduğu yere görevlendirilmek istemiş ve Zekiye ile birlikte yanına gelmiştir. Ne var ki Namık Kemal, onları geri çevirerek önemli olanın kendi değil, vatanın özgürlüğü olduğu belirtir.

Üst kurmacanın buradaki işlevi *Vatan yahut Silistre* oyununun içinde vatan sevgisi ile ilgili olarak sunulan mesajın kuvvetlendirilmesidir. Böyle bir şey ne-

den ihtiyaç duyulduğu da kùltür endüstrisinin işleyişı çevresinde değerdendirilebilir. İlerde değinileceği üzere filmin sunumunda melodramik öğelere ağırlık verilerek filmde tarihî hikâye bir “aşk hikâyesinin” arkasında işlenmektedir. Bu da metinde yer alan mesajın geri planda kalması anlamına gelir. Üst kurmaca yoluyla eklenen kesitlerde ise ağırlık bütünüyle mesaja yönlendirilir. Böylece hem bir aşk hikâyesi sunularak seyirciye ekranda bir melodram sunulur hem de edebî metnin mesajı gerçeklik hissi yoluyla verilir.

2. Oyunu Melodram Dönüştürmek ya da Popüler Kùltüre Ait Kılmak

Üst kurmaca yoluyla eklenen kesitler dışında senaryonun özgün metnin olay örgüsüyle büyük ölçüde koşut olduğu belirtilmişti. Ne var ki olay örgüsündeki koşutluğun olayların sahnelenmesinde var olduğu söylenemez. Örneğin, özgün metin Zekiye'nin odasında tek başınayken İslâm Bey'e olan aşkını kendi kendine itiraf etmesi ile başlar (Namık Kemal, 1969: 1-3). Bu sırada İslâm Bey gizlice Zekiye'yi dinlemektedir ve ikinci sahnede pencereden Zekiye'nin odasına girer (1969: 3). Filmdeyse İslâm Bey, Zekiye'nin kaldığı “konak ya da saray”a giderek kendi kız kardeşine Zekiye'yi bahçede beklediğini ve yanına çağırmasını söyler. O sırada Zekiye, arkadaşlarıyla oturmakta ve kahve falına baktırmaktadır. Falda Zekiye'ye uzun bir olduğu, karanlık ormanlardan geçeceği, büyük sıkıntılara düşeceği ama sonunun rahatlatıcı bir ferahlık olacağı çıkmıştır. Fala bakan kadın, falının hiç yanılmadığını belirterek sonunda başına devlet kuşu konacağını söyler.

Filme eklenen bu fal sahnesinin popüler kùltüre ait bir öge olduğu dile getirilebilir. Ayrıca fal sahnesiyle izleyiciye bir nevi olacaklar önceden sezdirilerek merak unsuru uyandırılmaya çalışılır. Zekiye, kendisine yapılan çağırımı duyduğunda utangaç bir tavırla “nasıl olur” demesine rağmen bahçeye çıkar. Büyük bir bahçede, havuz kenarında konuşmaya başlarlar. Kurgulanan diyalogda ikilinin birbirlerini bir süredir sevdiği anlaşılır. Oyunda Zekiye kendi kendine yaptığı aşk itiraflarının duyulması nedeniyle utanmıştır. Oysa filmde İslâm Bey'e olan aşkını bahçede ona sarılmış bir şekilde itiraf eder.

Özgün metin ile ondan esinlenerek yaratılan yeni ürün arasındaki farklılıkların birçok nedeninden söz edilebilir. Ne var ki burada değinilmesi gereken öncelikle kùltür endüstrisinin etkisidir. Adorno'ya göre kùltür endüstrisinde ürünler kitlelerin tüketimine göre düzenlenir ve büyük ölçüde tüketimin yapısını da belirler. Dahası Adorno, bu yapının altında ekonomik ve yönetsel kaygıların olduğunu dile getirir (2003: 76). Güvenç'in şu tespitleri dönüştürümün gerekçelerinin anlaşılması açısından önemlidir:

Herhangi bir edebî türün senaryoya hangi ölçülerde dönüştürüleceği senaristin veya filmin karar mekanizmasında yer alan yetkililerin elindedir. Müşterinin/seyircinin nasıl filmlerden hoşlandığını tecrübe etmiş yapımcılar, sipariş usulü senaryo yazdıkları gibi karşılarna gelen senaryolara istedikleri gibi müdahale etmişlerdir” (Güvenç, 2020: 296).

Vatan ve Namık Kemal filmiyle özgün metin arasındaki farklılıkların temelinde de aynı kaygıların yer aldığı söylenebilir. Bu kaygılar nedeniyle *Vatan Yahut Silistre* oyunun toplumsal arka planı az çok hiçe sayılmakta ve kadın-erkek ilişkisi yeni üründe popüler bir biçimde verilmektedir. Bu yönüyle de özgün metin bir tür “melodrama” dönüşmektedir. Bu noktada melodramın ne olduğunun tartışılması yerinde olacaktır.

Sözcük olarak “müzikli dram” ya da “müzikli oyun” anlamına gelen melodram, “farklı tür ve sanat formlarından oluşan bir tür ya da kip olarak tanımlanır” (Akbulut, 2012: 12). Melodramın yapısal açıdan metinlerarası olması onu “eklektik, melez, hayalet bir tür, estetik bir rejim, bir imgelem tarzı olarak tanımlamaya götürür” (2012: 12). Peter Brooks, melodramın çeşitli anlamları yoluyla içeriğini şöyle sıralar:

Güçlü duygusallığa düşkünlük; ahlaki kutuplaşma ve şematizasyon; uç varlık, durum ve eylem koşulları; açık kötülük; iyiye karşı kötülük ve erdemin ödüllendirilmesi; şişirilmiş ve abartılmış ifade; gizemli olaylar, şüphe ve nefes kesici baht dönüşümü (akt. Akbulut, 2012: 13).

Kavramın bu anlamından yola çıkarak *Vatan Yahut Silistre* oyununun, sine-ma uyarlamasıyla büründüğü melodramik özellikler daha anlaşılır olacaktır. *Vatan ve Namık Kemal* filminde yer alan özgün metinden farklı noktalar genellikle aynı melodramik özellikler çerçevesinde yorumlanabilir. Dahası bu özellikler dönem sinemasının başka bir deyişle Yeşilçam sinemasının bir takım karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır.¹ Bu özellikler Hasan Akbulut (2012) tarafından şu şekilde özetlenir:

Melodramda temel çatışma iyi ile kötü arasında kurularak ahlaki açıdan kutuplaşmış bir dünya sunar. İyiler ve kötüler, dış görünüşleri ile tanınırlar. Dış görünüşleri gibi oyunculuk da tipleşmiştir. Bu çatışma, birbirini seven çiftlerin ayrılığı-birleşmesi ekseninde yaşandığından heteroseksüel arzu, melodramatik anlatının itici gücüdür. Âşıkların birleşmesiyle kurulan aile, yüceltilen temel toplumsal birim olarak sunulur.

Bu doğrultuda alt metin ve bu metinden uyarlanan film arasındaki temel farklılık, senaryonun itici gücünün kadın erkek ilişkisi çerçevesinde kurgulanmış olmasıdır. Metinde İslâm ve Zekiye birbirlerine olan aşklarını ve vatan sevgisi hakkında düşüncelerini söyledikten sonra İslâm Bey, Zekiye’nin yanından ayrılır (Namık Kemal, 1969: 3-13). Filmdeyse daha önce de değinildiği gibi bu düşüncelerin aktarılma ortamı büsbütün farklıdır. Dahası aralarındaki konuşma bittikten sonra İslâm Bey, Zekiye’nin yanından ayrılmaz. Hatta geceyi, Zekiye, İslâm Bey’in dizine yatmış olduğu hâlde birlikte geçirirler.

¹ Yeşilçam sinemasının melodramik özellikleri için Hasan Akbulut’un (2012) eserine bakılabilir.

Bu farklılık aynı zamanda toplumsal algının geçirdiği dönüşümü de ortaya koymaktadır. Metnin yazıldığı tarihsel ve toplumsal bağlam içerisinde kadın ve erkeğin bu şekilde yan yana gösterilmesi düşünülemez. Kaldı ki *Vatan Yahut Silistre* oyunu kadın ve erkeği aynı odada konuşturduğu için bile dönemin eleştirilenlerinden Mizancı Murad tarafından aşırı bulunmuştur. Onun metne eleştirilerine kısaca değinmek dönüşümün boyutlarını gösterecektir:

[Y]abancı erkeğin pencereden odasına girdiğini görünce ibtida komşusunun ne diyeceğini düşünen veya erkek elbisesiyle sevgilisinin arkasına düşüp aylarca ordu içinde yatıp kalkan küçük hanımefendiler ile kimsesiz bir namuslu kızın odasına davetsiz olarak pencereden uğrayan ve sonra muhadderat-ı islamiyeden bulunan cananını ordu içinde tutumak ile iktifa etmeyip, yüzde doksan dokuz o canını din ve devlet düşmanına esir vermek ve kendisi için ölmek ihtimali aşikar bulunan düşman ordugâhına kadar sürükleyen beyefendileri ümmet-i muhtereme gençleri için numune-i imtisal makamında kabulde, adâb-ı islamiyeye gürmeten tereddüt eder isek -ümit ederiz ki- hareketimiz müellifin-i kiram hazeratı indlerinde mazur tutulur (Mizancı Murat, 1994: 394).

Vatan Yahut Silistre oyununa yapılan bu eleştiri ve *Vatan ve Namık Kemal* filminde sergilenen kadın-erkek ilişkisi bir arada düşünüldüğünde toplumsal yaşamın değişimi daha somut olarak anlaşılacaktır. Dahası film ile metin arasında görülen farklılıklar kültür endüstrisinin edebî metinlerin yeniden üretimini ne ölçüde etkilediğini de göstermektedir.

Senaryonun filmde ayrıldığı bir diğer nokta da düşman tarafının görünür kılınmasıdır. Özgün metinde düşman yalnızca savaş alanında vardır. Filmdeyse ilk savaş sahnesinden sonra düşman tarafının savaşa bakışı anlatılmaktadır. Düşman kumandanı, bir avuç Türk ile baş edemedikleri için askerlerini azarlar, rütbelerini söker ve onları ölümle cezalandırır. Bu farklılığın da Yeşilçam sinemasının özellikle tarihi filmlerinde var olduğu söylenebilecek “büyük Türk” imgesinin altında yaratıldığı söylenebilir. Ayrıca düşmanın görünür kılınması melodramik bir özellik olarak mutlak iyi ve kötü ayrımını da gün yüzüne çıkarır. Düşmanın somut olarak filme yerleştirilmesiyle birlikte acımasızlığı, zenginliği, sayıca Türk ordusuna üstünlüğü ve kötülüğü daha belirgin sunulur. Yeşilçam’ın kötü karakter tiplerinin etkisiyle de söz konusu belirginlik artırılır.

Tiyatro metni ile film arasındaki bir diğer farklılık da İslâm Bey’in erkek kılığına girmiş Zekiye’yi fark edişinin anlatıldığı sahnede ortaya çıkmaktadır. Özgün metinde İslâm Bey düşman ile savaşırken kılıç yaraları almış ve hala savaşmaktayken yanındaki askerler tarafından zorla kaleye getirilmiştir. Kaleye getirildiğinde aldığı yaralardan dolayı baygın düşer. Baygın olduğu süre boyunca Zekiye ona bakıcılık yapmıştır. Uyandığında sesinden dolayı onu tanır ve ikisi de birbirlerini ne kadar sevdiğinden söz ederler. Daha sonra İslâm Bey, Abdullah

Çavuş ve Zekiye birlikte düşman cephaneliğini havaya uçurmaya giderler (NamiK Kemal, 1969: 31-32; 43-48; 62-68).

Filmdeyse İslâm Bey, savaş alanında bir elinde kılıç, diğer elinde “tabanca” ile düşmanla karşı karşıyadır. Daha sonra düşmanın attığı el bombalarını yakalayıp tekrar düşman tarafına atar. En son atılan bombayı yakalayamayacağını anlayınca da yanındakileri korumak için bombanın üzerine atlar ve “kör olur”. Kaleye baygın hâlde getirilir ve bakımını Zekiye üstlenir. Kendine geldiği zaman gözleri sargıdadır. Zekiye’yi sesinden tanır. Gözündeki sargıları çıkarmak ve onu görmek ister. Ne var ki Zekiye, eğer sargıları çıkarırsa ölene kadar kör kalacağını söyleyerek bunu yapmasına engel olur. Bunun üzerine gururu kırılan İslâm Bey, Zekiye’yi odadan kovar. Zekiye de bundan dolayı düşman cephaneliğini havaya uçurmak için gönüllü olur ve Abdullah Çavuş ile birlikte yola çıkar. Gözleri açıldıktan sonra bunu duyan İslâm Bey de onların arkasından gider.

Tiyatro metninin, sinemaya uyarlanırken uğradığı bu dönüşümün bütünüyle melodram havasında sunulduğu gözlemlenebilir. Özgün metinde İslâm Bey ile Zekiye arasındaki aşk, “vatan sevgisinin” ve “vatan uğruna fedakârlığın” arka planında yer alır. Uyarlamadaysa tam tersi bir durum söz konusudur. Metinde “vatan sevgisi” hakkında yer alan söylemler, filmde de verilmesine rağmen, bu sevgi, İslâm Bey ve Zekiye arasındaki aşkın arka planında işlenir. Zekiye, yaralı erkeğin, sakat kalmayı gururuna yediremeyerek kendini kovması üzerine, ölüm anlamına gelen bir görevi gönüllü olarak üstlenir. Bu sahneler de yine Yeşilçam’ın tarihî erkeklik kurguları açısından ayrıca incelenebilir.

Filmde Abdullah Çavuş ve Zekiye’nin düşman cephaneliğini havaya uçurmak üzere yola çıkmaları da melodramatik havayı artırır. Polisiyeye özgü bir kılık değiştirmeye düşman karargâhına çingene kılığında sızarlar. Bu sahnelerde dikkati çeken ise Zekiye’nin dişiliğinin ön plana çıkarılmasıdır. Bakanları kendine hayran bırakan güzellikteki Zekiye, düşman komutanının düzenlediği şenliğe katılır ve onun önünde dans etmeye başlar. Abdullah Çavuş, bu sırada cephaneliğe giderken yakalanır ve oyunları ortaya çıkar. Kurşuna dizilecekken yine kılık değiştirerek düşman ordusunun içine sızan İslâm Bey belirir. İslâm Bey, önce Abdullah Çavuş’u, sonra Zekiye’yi kurtarır. Yine olağanüstü bir kahraman kurgusuyla Türk’ün gücü perdede yeniden yaratılır. Türk’ün temsili olarak İslâm Bey, bütün karargâhı yanında yalnızca Zekiye ve Abdullah Çavuş olduğu hâlde yok eder ve cephaneliği yok etme görevini başarır. Alt metinde bütün olaylar kaleye döndüldükten sonra Abdullah Çavuş’un ağzından özetlenirken filmde dramatik etkiyi artırmak adına onun şehit olduğu görölmektedir.

Sonuç

Genel olarak değerlendirildiğinde sinema filminin, özgün metinden en temel farkı melodram formunda işlenmesi olarak ileri sürülebilir. Filmde seyirciyi en kısa yoldan etkilemek için olayların sunumunda ve anlatış tarzında değişiklikler

yapılmıştır. Bu değışiklerin altında da tüketim kùltürüyle birlikte seyirciyi sinemaya çekme ve popüler olma kaygısının yer aldığı savlanabilir. Dahası filmde, Zekiye'nin düşman komutanının karşısında dans etmesi, Abdullah Çavuş'un şehit olması, düşmanın maddi üstünlüğünün belirgin biçimde vurgulanması gibi eklentilerle dramatik gerilim artırılmıştır. Aynı zamana müzik duygusallığı artıracak ve heyecan yaratacak biçimde kullanılmıştır. Bütün bu öğeler de kùltür endüstrisinin işleyiş mekanizmasını gözler önüne sermektedir.

Namık Kemal'in metni ve metnin sinema uyarlaması örneğinde metinle birlikte ama metinden daha çok dönemin ideolojisinin etkili olduğu ve başta ekonomik olmak üzere birtakım kaygıların senaryoya etki ettiği dile getirilebilir. Türk edebiyatının en çok okunan ve değerlendirilen metinlerinden birinin biçimsel olarak dönüştürülmesi bir taraftan toplumun ideolojisi ekseninde yeniden yorumlanmasına imkân sunarken aynı zamanda eski ile yeni olanı bir araya getirir.

Metinlerarasılık bağlamında değerlendirildiğinde Sağıroğlu'nun *Vatan ve Namık Kemal* filmi "aslına yakın uyarlamalar" başlığı altında incelenebilir. Senarist tarafından metnin özgün hâlindeki olay örgüsü ve izlekler filmde korunmuştur. Bunun yanı sıra ortaya alt metinden ayrılan yanlarıyla özgün bir metin çıkmıştır. Yeni metnin, başka bir deyişle sinema filminin özünü ise "vatan sevgisi" yerine "kadın-erkek" aşkı oluşturmaktadır. Bununla birlikte metnin mesajının günümüze de ulaşması adına üst kurmaca tekniğinden yararlanılmıştır.

Alt metnin aksine sinema filminde iyi ve kötü arasında açık bir şematizasyon bulunduğu söylenebilir. Ayrıca melodramın niteliklerine uygun biçimde sahneler abartılmış ifadeler ve nefes kesici baht dönüşleriyle sunulur. Oyuncuların seçimi de iyiler ve kötüler arasındaki ayrımın görünürlüğüne yardımcı olur. Bu tespitler edebî metinler ile sinema arasında nasıl bir ilişki olduğunu ve bu ilişkisin hangi dinamikler üzerine kurulduğunu gözler önüne serer.

Kaynakça

- Adorno, Theodor W. (2003). "Kùltür Endüstrisini Yeniden Düşünürken". Çev. Bülent O. Doğan. *Cogito*, 36 (*Adorno: Kitle, Melankoli Felsefe*): 76-83.
- Akbulut, Hasan (2012). *Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Aktulum, Kubilay (2011). *Metinlerarasılık / Göstergelerarasılık*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- Aktulum, Kubilay (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık: Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Güvenç, Ahmet Özgür (2020). *Folklor ve Sinema*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Mizancı Murad (1994). “Üdebamızın Numune-i İmtisalleri”. *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi III*. Haz. Mehmet Kaplan vd. İstanbul: Marmara Üniversitesi Yayınları.

Namık Kemal. *Vatan Yahut Silistre*. Haz. Kenan Akyüz. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1969.

Özön, Nijat (1977). “Beyazperdede Türk Yazını”. *Nesin Vakfı Edebiyat Yıllığı 1977*. İstanbul: Tekin Yayınevi, 301-334.

Özön, Nijat (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.

Sağıroğlu, Duygu (yönetmen) (1969). *Vatan ve Namık Kemal*. [Sinema filmi]. Türkiye: Uğur Film.

Çalışmanın yazarı/yazarları “COPE-Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki hususları beyan etmişlerdir:

Etik Kurul Belgesi: Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarın/yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

Katkı Oranı Beyanı: Bu makalenin tüm bölümleri tek bir yazar tarafından hazırlanmıştır.



The author / authors of the study declared the following points within the framework of the “COPE-Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:

Ethics Committee Approval: Ethics committee approval is not required for this study.

Declaration of Conflicting Interests: The author(s) has/have no potential conflict of interest regarding research, authorship, or publication of this article.

Author Contributions: All sections of this article have been prepared by a single author.