www.turkishstudies.net/language

Turkish Studies - Language and Literature

eISSN: 2667-5641

INTERNATIONAL BALKAN UNIVERSITY
Sponsored by IBU

Research Article / Araştırma Makalesi

Sinemadan Şiire Modern Bir Koşuklaştırma Örneği: Sezai Karakoç'un "Lili" Şiirinin Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık Bağlamında İncelenmesi

An Example of Modern Versification from Cinema to Poetry: An Analysis of Sezai Karakoç's "Lili" Poem in The Context of Intertextuality/ Intersemiotics

Halil İbrahim Yücel*

Abstract: Intertextuality is a theory based on the relations that a text establishes with previous texts. These relations can occur as referring to previous texts, transforming a text in terms of form and content, or compiling parts from different texts to form a new one. The relationship between verbal and non-verbal arts is expressed by the term intersemiotics. The versification is done by formal transformation of the text. This technique means rewriting a prose by using verses. Not only literary texts, but also many different genres can be transformed in this way. Cinema and literature are one of the important examples on relations between different genres. Throughout history, many novels, stories, theater scripts and, rarely, poems have been the source of cinema. On the other hand, it is not common for cinema to be a source of poetry. Sezai Karakoç is one of the leading figures of "The Second New" poetry movement. He became prominent with his poet identity, even if he also produced works in the field of story, play and prose. "Lili", included in the book *Gün Doğmadan*, in which the poet collects all his poems, is one of the examples between relations of poetry and cinema. The movie, which is the source of this poem written in 1954, is 1953's *You'll Fall in Love with Lili*, which was translated into Turkish as *Karnaval Kızı*. In this study, it will be discussed why Sezai Karakoç might have written the poem "Lili" by being looked his views on cinema, and it will be tried to examine how the transformation from a movie to a poem within the framework of intertextuality/intersemiotics.

Structured Abstract: Cinema, which is seen as the seventh art, is in relation with different branches of art. The most important of these is literature. Especially the genre of novel is important for cinema both in terms of establishing the language of cinema and in terms of story. Many novels have been adapted for cinema. There are also examples where movies are the source of novels. Cinema also benefits from poetry. However, it is not common for a movie to be a source for poetry. Sezai Karakoç's poem "Lili" is an example of this.

Sezai Karakoç is one of the important poets of Turkish literature. He has expressed his views on cinema in various prose. According to him, cinema is an art that is close to the arts of novel, poetry, theater and painting. However, it could not be fully understood by Muslims and it could not be given a local character. According to Sezai Karakoç, cinema should be based on metaphysics. Karakoç cares about the meaning, not the substance. He says that there should be a "pure poetry ecole" in the cinema or that Karagöz plays should be modernized. Thus, a "dream cinema" or "imagination cinema" can be established.

* Arş. Gör., Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Research Assistant, Tokat Gaziosmanpasa University, Faculty of Arts and Sciences, Turkish Language and Literature
ORCİD 0000-0002-7776-1401
hiyucell@gmail.com

Cite as/ Atıf: Yücel, H. İ. (2022). Sinemadan şiire modern bir koşuklaştırma örneği: Sezai Karakoç'un "Lili" şiirinin metinlerarasılık/göstergelerarasılık bağlamında incelenmesi. *Turkish Studies - Language*, *17*(4), 1439-1452. https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.61188
Received/Geliş: 07 April/Nisan 2022
Accepted/Kabul: 25 December/Aralık 2022
Published/Yayın: 30 December/Aralık 2022
Checked by plagiarism software
© Yazar(lar)/Author(s) | CC BY- NC 4.0

You'll Fall in Love with Lili (1953) is a film close to Sezai Karakoç's thoughts. Because in this movie, feelings and thoughts are more important than appearance. In addition, the focus of the film is puppets. The protagonist Lili speaks as if these puppets are real. Also, Lili has dreams about them. At the end of the movie, she realizes that her true love is the man who plays those puppets. Sezai Karakoç was influenced by this film and he wrote the poem "Lili" in 1954. In order to analyze the relationship between these two works, it is necessary to first understand what the concepts of intertextuality and intersemiotics are.

Intertextuality emerged as a theory in the late 1960s. It was put forward by Julia Kristeva, based on Bakhtin's concept of dialogism. It is seen that many texts produced throughout history were influenced by different texts. The text can refer to others, imitate them in content or style. Or, a new text can be created by combining parts from different texts. Therefore, it is not possible to research literary works by ignoring intertextuality.

One of the important techniques of intertextuality is transformation. Transformation refers to transforming pieces of text and bringing them together in a new text. Thus, an original text, which appeals to a new audience, arise.

So what is the concept of "text"? What are its limits? Literary critics and linguists have not put forward a definite common definition on this subject. For example, is a movie a text? Roland Barthes says that texts cannot be limited as writing only. Kubilay Aktulum also expresses his opinion that cinema is a language. It is also a form of discourse. James Monaco emphasizes the importance of semiotics in defining cinema as a language. From a linguistics perspective, the only difference between the language of poetry and language of cinema is that the signifier and the signified are identical concepts in cinema.

Prose and dialogue are two of the constituents of cinematographic language. Films have written texts in their background. In addition, concepts such as story, synopsis, treatment are important for scenario and these are prose. Therefore, it seems possible to establish an intertextual relationship between a movie and a poem. Kubilay Aktulum says that the relations between verbal and nonverbal arts can be examined under the title of intersemiotics. Whether it is called intertextuality or intersemiotic, if there is any interaction between movies and poems, it is necessary to examine it with the methods of these theories.

“Versification” is one of the formal transformations of texts. It refers to the rewriting of prose using verses instead of sentences. During this transformation, there may be a decrease in the content of the prose text. Because the poem is shorter in nature. The poet decides for himself which parts he will write using verses. Based on the above ideas, it can be said that not only prose but also cinema films can be poetized.

The poem "Lili" written by Sezai Karakoç is also an example of versification. When the poem was examined, it was seen that some scenes from the movie were transformed into poetry using verse. In the film, Lili's physical structure, her character, her working in Cabaret de Paris, her decision to leave the city, her dialogues with puppets and, by grasping the facts, her returning back to Cabaret, her clinging with the puppeteer Paul etc. are the parts that are transformed into poetry through verses. Unlike the film, Sezai Karakoç is in the position of narrator, not exhibiter, while making this transformation. He does not tell the story only with its own internal dynamics and actions; he also adds a traditional view to it by referring to versicle from the religion of Islam and to verse from Turkish music. What Sezai Karakoç makes is a versification. Because the text is based on the story of the movie. Scenes and dialogues from the movie were transformed into poetry.

Keywords: New Turkish Literature, poem, cinema, intertextuality, intersemiotics, versification, Sezai Karakoç

Öz: Metinlerarasılık, bir metnin kendinden önceki metinlerle kurduğu ilişkilere dayanan bir kuramdır. Bu ilişki, metnin kendinden önceki başka bir metne çeşitli göndermelerde bulunması, onu biçim ve içerik bakımından dönüştürmesi ya da farklı metinden parçaların, yeni bir tane oluşturmak üzere bir araya getirilmesi şeklinde gerçekleşebilir. Sözsel olan ve olmayan sanatlar arasındaki ilişki ise göstergelerarasılık ile ifade edilir. Koşuklaştırma, bir metnin biçimsel olarak dönüştürülmesi yoluyla yapılır. Bu teknik, düzyazı şeklinde yazılmış olan eseri dizeler halinde yeniden yazmayı ifade eder. Yalnızca edebiyat metinleri değil birçok farklı tür, bu şekilde dönüştürülebilir. Edebiyat ve sinema farklı türlerin kurduğu ilişkiler için önemli bir örnektir. Tarih boyunca birçok roman, öykü, tiyatro ve nadiren de olsa şiir sinemaya kaynaklık etmiş

durumdadır. Buna karşın sinemanın şiire kaynaklık etmesi, sık rastlanan bir durum değildir. II. Yeni şiir hareketinin önde gelen isimlerinden olan Sezai Karakoç; hikâye, tiyatro ve düzyazı alanında eserler vermesine rağmen şair kimliğiyle öne çıkmaktadır. Şairin bütün şiirlerini topladığı *Gün Doğmadan* adlı kitabında yer alan "Lili", şiir-sinema ilişkisinin örneklerindendir. 1954 yılında yazılan bu şiire kaynaklık eden film, Türkçeye *Karnaval Kızı* adıyla çevrilmiş olan 1953 yapımı *You'll Fall in Love with Lili*'dir. Bu çalışmada, Sezai Karakoç'un sinema görüşlerinden hareketle "Lili" şiirini neden yazmış olabileceği tartışılacak ve metinlerarasılık/göstergelerarasılık çerçevesinde bir sinema filminden şiire dönüştürümün nasıl yapıldığı incelenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk edebiyatı, şiir, sinema, metinlerarasılık, göstergelerarasılık, koşuklaştırma, Sezai Karakoç

Giriş

"Yedinci Sanat" olarak anılan sinema, diğer sanat türleri ile kıyaslandığında çok yeni bir tür olarak öne çıkar. Bu kadar yeni olmasına karşın günümüzün en önemli kitle iletişim araçlarından birine dönüşmüş durumdadır. Teknolojinin imkânlarıyla sözcüklerin gücünden görüntülerin gücüne geçişi ifade eden sinema sanatı, özgün yanlarına rağmen diğer sanat dallarından tamamıyla ayrı bir tür olarak düşünülmemelidir. Sinema, kendinden önceki birçok sanat dalı ile ilişki kurmuş durumdadır. Nijat Özön (1964, s. 325) sinemanın diğer sanat alanlarıyla kurduğu ilişkiyi onlardan sonra teşekkül etmiş olmasına değil, sinemanın yapısal durumunun pek çok sanatla kaynaşmaya uygun olmasından ileri geldiğini öne sürer. Yazı, görüntü ve sesin birlikteliğiyle vücut bulan bir sinema filminin, bu unsurları kullanan farklı sanat disiplinleriyle ortaklık kurması tabii bir durumdur.

Müzik, tiyatro ve resim sanatının yanında sinemanın belki de en çok faydalandığı disiplin olarak edebiyat öne çıkmaktadır. İkili arasındaki bu ilişki, bilhassa roman türünde kendini gösterir. Bunun sebebi olarak hem roman hem de sinemanın temelinde "hikâye etme" esasının bulunması gösterilebilir. Bilindiği gibi klasik sinema filmlerinin odağında bir hikâye yer alır. Geriye kalan bütün unsurlar, bu hikâyenin izleyiciye aktarımı hususunda faydalanılan araçlardır.

Sinema ve edebiyat ilişkisinin en somut örnekleri uyarlamalardır. Türk ve dünya sineması, var oldukları günden bu yana birçok romanı dramatize etmiş ve izleyicinin beğenisine sunmuştur.

Fransız sinema sanatçısı Georges Méliès'in, Jules Verne'in *Aya Yolculuk,* Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe* ve Jonathan Swift'in *Gulliver'in Seyahati* gibi ünlü romanlarını sinemaya aktardığı 1902 yılına kadar uzanan uyarlama geçmişi (Çetin Erus, 2020, s. 584), günümüze dek Victor Hugo'nun *Notre Dame'ın Kamburu* (1939), F. M. Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler* (1958), *Suç ve Ceza* (1970), Lev Tolstoy'un *Anna Karenina* (1997) gibi dünya klasiklerinin yanı sıra Umberto Eco'nun *Gülün Adı* (1987), John Steinbeck'in *Fareler ve İnsanlar* (1992), Jane Austen'ın *Aşk ve Gurur* (2005) gibi önemli eserlerinin beyaz perdeye aktarılması şeklinde pek çok örnekle devam etmiştir. Ayrıca Johannes Vermeer'in ünlü tablosu *İnci Küpeli Kız*, Amerikalı yazar Tracy Chevalier tarafından romanlaştırılmış ve bu kurgu daha sonra sinemaya aktarılmıştır. Bu örnekte resimden edebiyata ve buradan sinemaya bir aktarım söz konusudur.

Türk sinemasında da uyarlaması yapılan pek çok eserden söz etmek mümkündür. 1919 yılında Ahmet Fehim'in sinemaya aktardığı Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Mürebbiye* romanı, bu anlamda bir ilktir (Çetin Erus, 2020, s. 584). Bunun dışında günümüze dek Rıfat Ilgaz'ın *Hababam Sınıfı* (1975), Necati Cumalı'nın *Susuz Yaz* (1964), Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli* (1987), Metin Kaçan'ın *Ağır Roman* (1996) gibi eserleri sinemaya aktarılmış ve büyük başarı kazanmıştır. Dünyada ve ülkemizde kitap okuma oranları ile televizyon, film izleme oranları karşılaştırıldığında sinemanın edebiyat eserlerinin ve sanatkârların tanıtılması noktasında önemli bir işlevi de yerine getirdiği görülür.

Edebiyat-sinema ilişkisi yoğun olarak roman bağlamında gerçekleşmiş olsa da bunun dışında kalan örnekler de vardır. Sinemaya yapılan uyarlamalar yalnızca roman türü ile sınırlı değildir. Öykü ve nadiren de olsa şiirin sinemaya kaynaklık ettiği söylenebilir. İngiliz romantik şairlerinden John Keats'ın aynı adlı şiirinden hareketle çekilen *Parlak Yıldız* (2009) adlı film, aynı zamanda şairin hayatını da anlatan otobiyografik bir yapıttır. Türk sinemasında ise Mustafa Kutlu'nun *Uzun Hikâye* adlı öyküsünün 2012 yılında filminin yapılması, Ahmet Muhip Dıranas'ın ünlü şiiri "Fahriye Abla"nın 1984 yılında beyaz perdeye aktarılması benzer örneklerdir. Ayrıca *Postacı* (1994, Pablo Neruda), *Sylvia* (2004, Sylvia Plath), *Mavi Gözlü Dev* (2007, Nazım Hikmet), *Kelebeğin Rüyası* (2013, Rüştü Onur, Muzaffer Tayyip Uslu, Behçet Necatigil) gibi yapımlar, odağında şairlerin olması bakımından dikkate değerdir.

Romanın sinema dilinin kurulması noktasındaki önemine ve onun senaryo üretiminde başvurulan kaynaklardan biri olduğuna dair görüşlere ek olarak modern Türk ve dünya sinemasının anlatım dili olarak şiirin de imkânlarından yer yer faydalandığını söylemek yanlış olmayacaktır. Gerek anlatıcı figürün hikâyeyi aktarma konusunda izleyici ile kurduğu ilişki gerekse filmin içinde çeşitli nazım parçalarının kullanılmasına birçok filmde rastlamak mümkündür.

Sinema ve şiir arasındaki ilişki, anlatım dillerinin farklılığı nedeniyle incelemesi zor bir meseledir. James Monaco (2020, s. 153), sinemanın bir dile benzediğini fakat tam olarak o olmadığını ifade ederken dil araştırmaları esnasında kullanılan kimi yöntemlerin sinema araştırmaları için de uygulanabileceğini belirtir. Bu tespit, disiplinlerarası araştırmalar konusunda ufuk açıcı bir görüştür.

Sinema, senaryo ve çekim sürecini kapsayan "sinematografik dil"i (Yüce, 2005, s. 71) kullanır. Bu dil, edebiyatın birçok türünün başvurduğu "yazı dili"ne yakın bir konumdadır. Buna karşın şiir, yazı dilinden beslenen ancak onun belli estetik amaçlarla sapmalara[1] uğratılmış, çağrışıma dayalı, imgesel ve eksiltili cümleler içeren hâli olan "şiir dili"ni kullanır.

Günümüzde film türleri ile ilgili kuramsal çalışmalar arttıkça onu disiplinlerarası bir perspektifte değerlendirmeye yönelik imkânlar da artmaktadır. "Film türleri disiplinler arası çalışmalara da olanak tanımaktadır. Bu yolla filmler bir metin (text) gibi görülebilmekte ve değişik 'okuma' biçimleri ortaya çıkmaktadır" (Yüce, 2005, s. 69).

Sinema, Türk şair ve yazarları için ilgi çekici bir alandır. Ahmet Mithat Efendi'den Halide Edip Adıvar'a, Ahmet Haşim'den Peyami Safa ve A. Hamdi Tanpınar'a kadar pek çok sanatkâr sinema ile ilgilenmiş gerek sanatın kendisi gerekse izledikleri filmler hakkında görüş belirtmiştir. Nâzım Hikmet, Necip Fazıl Kısakürek, Attila İlhan gibi şairliğiyle ön plana çıkan isimlerin aynı zamanda senaryo yazdıkları da bilinmektedir. Nâzım Hikmet senaristlik dışında yönetmenlik, çevirmenlik ve seslendirme gibi farklı işler de yapmıştır (Budan, 2020). Ayrıca adı geçenlerin de aralarında bulunduğu birçok sanatkârın eserleri beyaz perdeye uyarlanmış durumdadır.

Sinema; roman, öykü ve şiirden yararlanmasına rağmen edebiyatın, bilhassa şiirin, sinemadan faydalanması durumuna pek sık rastlanılmaz. Bu anlamda Sezai Karakoç'un "Lili" adlı şiiri nadir örneklerden biridir. Aynı adlı bir sinema filminden hareketle kaleme alınan şiirin, bu filmle karşılaştırmalı olarak incelemesini yapmak için yukarıda verili düşünceler ışığında, sinema filmine bir metin gözüyle yaklaşmak gerekir. Bu anlamda, ikisi arasındaki ilişkiyi ortaya koymak için metinlerarasılık/göstergelerarasılık yöntemleri kullanılacaktır.

[1] "Sapma (İng. deviation) adı altında ele alınan konu, gerek sözcüklerin ses ve biçim özelliklerinde, gerek dilin sözdizimi açısından niteliklerinde bilinçli olarak değişikliklere gitmeyi, dilde bulunmayan yeni sözcük ve anlatım biçimlerini kullanma eğilimi içerir. Sanatçı bu eğilimle dile yeni bir güç kazandırmayı, göstergeleri ses ve anlam açısından daha etkili kılmayı, okuyan/dinleyenin zihninde yeni değişik tasarımlar ve duygu değerleri oluşturmayı hedefler" (Aksan, 2016, s. 165).

Metinlerarasılık/Göstergelerarasılık ve Koşuklaştırma

Rus Biçimcilerinin yazınsallığı önceleyen eleştiri anlayışları, 19. yüzyıldaki tarih, sosyoloji, biyografi ve psikoloji odaklı yaklaşımlardan farklı olarak, incelemede eserin temele alındığı bir sürecin önünü açmıştır. Metnin kendi kuralları içerisinde değerlendirilmesi gereken bir alan olduğunu düşünen Biçimciler, başta metin dışında herhangi başka bir unsura yer vermeseler de sonraki süreçte onu yazınsal bir bütünlük içerisinde kendi dışındaki unsurlarla kurduğu ilişkiyi ihmal etmeden değerlendirme yoluna gitmişlerdir. Yazarından bağımsız olarak salt metin üzerinden değerlendirilen yapıtlar arası bu karşılaştırmacı yaklaşım, henüz kuramsal olarak ortaya çıkmamış olan metinlerarasılığın öncüsü görülebilir (Aktulum, 2000, s. 19-21).

Bahtin'in söyleşimcilik[2] (dialogisme) kavramından temellenen metinlerarasılık, Julia Kristeva tarafından 1960'lı yıllarda ortaya atılmış bir kuramdır. Kristeva, "yazınsallığın temel ölçütü" olarak başvurduğu kuramı "…tek bir metin içerisinde oluşan ve belli bir metinsel yapının farklı kesitlerini (ya da düzgülerini) başka metinlerden alınan çok sayıda kesitin (ya da düzgünün) dönüşümleriymiş gibi algılamamıza olanak sağlayan metinsel bir etkileşim" (Aktulum, 2000, s. 42) olarak tanımlar. Gürsel Aytaç ise metinlerarasılığı "ister edebi ister teknik hiçbir metnin dışa kapalı olmadığı görüşüyle edebi metin dokusuna hem edebiyat alanından hem de başka alanlardan metin parçaları katılabileceğinin, böylece de dilin bütüncül bir deney (unviversalexperiment) olma niteliğinin ortaya konması" (Aytaç, 2009, s. 351) olarak ifade eder.

Tarih boyunca üretilen metinlere bakıldığı zaman, hemen hepsinin birbirinden çeşitli şekillerde etkilendiği, göndermelerde bulunduğu veya onu taklit etmek suretiyle yeni bir eser ortaya koyduğu görülebilir. Bu anlamda yapıtlarda metinlerarasılığın ne yalnızca içerik bağlamında bir etkileşim ne de biçimsel bir dönüştürme işlemi olduğu söylenebilir. Rus Biçimcilerinin de yazılarında bahsettikleri parodi/pastiş gibi tekniklerin yanı sıra bir metnin kendinden önceki ya da çağdaşı olan başka metinlerle kurduğu anıştırmaya, göndermeye dayalı her türlü ilişki, farklı metin parçalarının bir yenisini ortaya koymak üzere birleştirilmesi de metinlerarasılığın içerisindedir. Bu anlamda yazın tarihini metinlerarasılık kuramını göz ardı ederek değerlendirmek mümkün görünmemektedir.

"Dönüşüm" kavramı Kristeva'nın metinlerarasılık kuramında önemli bir yerdedir. Kaynağını Chomsky'nin "dönüşümsel çözümleme" yönteminden alsa da kavram onunla tamamen aynı değildir. Sözcelerin biçimlerinin değişmesiyle (dönüştürülmesiyle) yeni bir konumda, yeni bir metinde bir araya getirilmesi, eski metinlerin bir yenidenyazım işlemine tabi tutulması söz konusudur (Aktulum, 2000, s. 45). Bu noktada, metin kavramından ne anlaşılması gerektiği konusunu da tartışmak gerekecektir.

Kubilay Aktulum (2020, s. 14), yazın eleştirisi ve dilbilim konularıyla ilgilenen araştırmacıların metnin tanımlanması noktasında çok açık olmadıklarını dile getirir. Ona göre bazı araştırmacılar "metin" kavramını yalnızca "yazılı metin" veya "yazılı söylem" olarak değerlendirirken ve bununla sınırlarken bazıları film ve müzik metinlerinin de aynı kavramı karşılamak için kullanılabileceğini düşünür. Böylece metin kavramına göstergeler arası bir bakış kazandırılır. Bilindiği gibi metinlerarasılık, yazılı ürünlerin arasındaki etkileşim ve alışveriş sürecinin adı olarak değerlendirilir. Buna karşın Aktulum (2020, s. 16-17), sözsel olan ve olmayan sanatlar arasındaki etkileşimin metinlerarasılık değil göstergelerarasılık başlığıyla ifade edilmesinin daha uygun olduğunu öne sürer.

Bir sinema filminin/metninin bir şiirle kurduğu ilişkiyi incelemek için öncelikle filmin, "metin" kavramı açısından yerini tayin etmek gerekecektir. Roland Barthes'ın görüşü, bu konuda ufuk açıcıdır. "Bartes metin kavramının yalnızca yazı ve yazınla sınırlandırılamayacağını"

[2] Bahtin'in söyleşimcilik kavramı, bir sözcenin varlığının diğer bir sözceyle kurduğu ilişkiye bağlı olduğu fikrinden hareket eder. Ona göre, sözceler yalnızca tek bir üreticinin edimi değil bireylerarası etkileşimden doğar (Aktulum, 2004, s. 25, 27).

(Aktulum, 2020, s. 13) ifade eder. Araştırmacının görüşü, kavramın sınırlarını genişletmesi bakımından önemlidir ve sanatta disiplinler arası çalışmaların artması noktasında cesaret vericidir.

James Monaco (2020, s. 154), yazılı ve sözlü dil konusunda geliştirilen düşüncelerle sinemanın bir dil olarak tanımlanmasında göstergebilimcilerin önemini aktarır. Ona göre ne olduğu fark etmeksizin her bir iletişim sistemi "dil" olarak tanımlanır. Bir sinema filmi ile bir şiir arasındaki tek fark, gösteren ve gösterilenin işlevidir. Şiirde seslerin ve harflerin (gösteren) anlamlarla (gösterilen) oluşturduğu harmoni, bu sanatın özünü oluşturmaktadır. Sinemada ise bahsi geçen iki kavramın özdeş olarak kullanıldığı görülür. Monaco bu durumu "kısa devre yapmış gösterge" olarak tanımlar. Çünkü bir nesnenin görüntüsü, nesneye, onu işaret eden harfler ve seslerden daha yakındır. Kubilay Aktulum da sinemanın bir dil olduğu hususunda görüş bildiren araştırmacılardandır.

> Sinema bir dil, bir biçimdir (sözce). Biçimin ise bir üretilme süreci vardır (dolayısıyla sinema-her film-özel bir söylem biçimidir-sözceleme). Söz konusu süreçte anlam üretiminin çoğu zaman belli bir bağlamda, ikinci elden gereçlerin yeniden kullanılmasıyla gerçekleştiği yadsınamaz bir gerçekliktir (Aktulum, 2018, s. 10).

Esas itibarıyla sinemanın görüntülerin okunmasına dayanan sinematografik dilinin temeli de düzyazı ve diyaloglara dayanır. Hemen her sinema filminin arka planında yazılı bir metnin bulunur ve dramatize edilip görüntülere aktarılan her durum ve/veya eylem, bu metnin uygulanmasından başka bir şey değildir.

Film senaryolarının yazım aşamasında; çıkış noktası denilebilecek "düşünce ve öykü", filmin diyalogsuz birkaç sayfalık özetine dayanan "sinopsis" ve ondan daha hacimli olan (15-45 sayfa), adeta uzun bir hikâyeyi andıran, karakterlerin betimlendiği, olayların detaylandırıldığı, yer yer diyalogların da kullanıldığı "tretman" bulunmaktadır. Bundan sonra ise sahnelerin planlandığı, diyalogların ön planda olduğu teknik bir senaryo biçimi olan "çekim senaryosu" yazılır (Chion, 1987, s. 64-66). Dolayısıyla sinema filmlerinin de görüntüye aktardıkları, düzyazıdan müteşekkil hikâyelerdir.

Verilen düşüncelerden hareketle bir sinema filminin bir edebiyat eseri ile ilişki kurması metinlerarasılık/göstergelerarasılık bağlamında mümkün ve incelenebilir görünmektedir. Bu ilişki anıştırmaya, göndermeye dayalı olabilmesinin yanında filmin biçimsel yapısının bir edebiyat eserine dönüştürümü şeklinde de gerçekleşebilir.

"Koşuklaştırma", metnin biçimsel dönüştürümlerinden biridir. Düzyazı şeklindeki bir metnin cümleler yerine dizeler kullanılarak yeniden yazılmasını ifade eder. Kökeni Socrates'in Ezop'un masallarını bir şiire dönüştürmesine (koşuklaştırmasına) kadar uzanır. Bu tip dönüştürmelerde biçimsel bir değiştirim yapılır, anlamla çok oynanmaz (Aktulum, 2000, s. 143). Herhangi bir metin bu şekilde şiire aktarılabilir. Dönüştürüm esnasında doğal olarak hacimde eksilmeler meydana gelecektir. Bu sebeple kaynak metnin hangi oranda koşuklaştırılacağı sanatçının tasarrufundadır (Gariper, 2020, s. 255-256). Hacimdeki eksilme aynı zamanda anlamda da kimi kayıplara neden olabilir. Sanatçının kaynak metinden koşuklaştıracağı kimi bölümler eksilse de yenidenyazım sonrası ortaya çıkan ana metin, anlam/muhteva bağlamında ondan kopmuş değildir.

Türk edebiyatında koşuklaştırmaya dair pek çok örnek bulmak mümkündür. Divan edebiyatı nazım biçimlerinden mesnevi; dinî kıssaları, Arap-Fars menşeili anlatıları sıkça kaynak olarak kullanmış ve bunları beyitler vasıtasıyla aktarmıştır. Bunlardan en ünlüleri olarak *Leylâ vü Mecnûn* ile *Yûsuf u Züleyhâ* mesnevileri gösterilebilir. Bilindiği gibi Leyla ve Mecnun Arap kaynaklı bir hikâye iken Hz. Yusuf kıssası, kutsal kitaplarda geçen bir dinî anlatıdır. Modern Türk edebiyatına bakıldığında özellikle Ziya Gökalp'in efsane, masal, destan gibi halk anlatılarını nazımla aktardığını görmek mümkündür (Daşdemir, 2014, s. 294). Nâzım Hikmet de sanatında metinlerarası ilişkiler kuran ve koşuklaştırma örnekleri veren isimlerden biridir. *Kuvâyi Milliye*

Destanı adlı eserinde *Nutuk*; *Şeyh Bedreddin Destanı*'nda, adı geçen Şeyh Bedreddin'in biyografisi; *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nda ise bir gazete haberinin metni ile II. Dünya Savaşı'nda yaşanmış kimi hikâyeler koşuklaştırılmıştır (Gariper, 2020, s. 256).

Metin konusunda aktarılan görüşlerden hareketle bir sinema filminin/metninin dizeler kullanılarak şiire aktarılması mümkündür. Sezai Karakoç'un "Lili" adlı şiiri, bunun örneklerindendir.

"Lili" Şiirinin Yazılma Nedenleri Üzerine: Sezai Karakoç'un Sinema Görüşleri

II. Yeni'nin başat isimlerinden biri olan Sezai Karakoç, diğer birçok sanatkârın aksine mevcut şiir hareketi için bu ismi kullanmaz. Karakoç (2014b, s. 35), "gerçekçi" (realist) olarak değerlendirdiği "Garip" (I. Yeni) şiirinin ardından ortaya çıkan bu hareketi "yeni gerçekçi" (neo-realist) şeklinde niteler. Şairin yaptığı adlandırma, "İtalyan Yeni Gerçekçiliği" olarak bilinen sinema akımına dayanmaktadır. Karakoç'un II. Yeni şiiri hususundaki tespitlerine bakıldığında İtalya'da İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan bu sinema akımıyla benzerlikler tespit edilecektir:

> İlhan Berk, Turgut Uyar, Cemal Süreya şiirinin, böylece, insana yakından bakan, evrenin ve gerçeğin anlamını insanda arayan, insanın değişmez yanlarıyla otobiyografyasını, duyarlılığını ve sansüalitesini yapan, öbür şiirlerden ayrı bir yaşama rönesansı, yeni gerçekçilik şiiri olduğu, bunun, savaş sonrası umutlu, realist ve canlı insanına uygun düştüğü anlaşılır (Karakoç, 2014b, s.33).

Karakoç burada II. Yeni şiirinin belgesel niteliği taşıyacak derecede otobiyografik ve gerçekçi unsurlar içerdiğinden bahsetmektedir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği de benzer şekilde savaş sonrasındaki "şimdiki zamanı" anlatan, insanların acı hayat tecrübelerini yansıtabilmek adına gerçek mekân, doğal ışık ve doğaçlama kullanan bir sinema hareketidir (Ulusoy Önbayrak, 2008, s. 194). Sezai Karakoç, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin, II. Yeni şiir hareketini etkilediğinden bahsederek II. Yeni'nin şiire getirdiği en önemli unsurun sinema olduğunu belirtir (Akbayır, 2016, s. 81).

II. Yeni şiirini sinemadan ayrı düşünmeyen Sezai Karakoç, muhteva bağlamında hareketin diğer isimlerinden ayrılmaktadır. Deneme, öykü ve tiyatro alanlarında da eser veren sanatkâr, mütefekkir kimliğinin yanına esas olarak şairliğiyle öne çıkmaktadır. Karakoç'un şiirleri incelendiğinde kendisini diğerlerinden ayıran İslâm inanç, kültür ve medeniyetinin şekillendirdiği yoğun fikrî zeminin yanı sıra Batı medeniyetinin ve sanatının önemli figürlerine de göndermeler bulunduğu görülmektedir. Bunlardan bir tanesi, dilimize *Karnaval Kızı* olarak çevrilmiş olan *You'll Fall in Love With Lili* (Lili'ye Âşık Olacaksınız) filmindeki başkarakter Lili'dir. Şair Sezai Karakoç, 1953 yılında gösterime giren bu filmin ardından 1954 yılında "Lili" adlı şiirini kaleme almıştır.

Düzyazılarında, sanat bahsi kapsamında, sinema türü üzerine de düşüncelerini ortaya koyan Sezai Karakoç'un birçok film ve karakter arasından neden "Lili" üzerinde durduğu, niçin bu filmi şiir düzlemine aktardığı ve filmi şair için özel kılan unsurların neler olduğu merak konusudur. Karakoç'un sinema hakkındaki görüşleri, bu şiirin yazılma nedenleri konusunda fikir verebilecek ve kimi teklifler öne sürmemizi sağlayacak önemli malzemelerdir. Sezai Karakoç *İnsanlığın Dirilişi* adlı eserinde, sinemanın varlığı ve yapısıyla alakalı olarak şu değerlendirmelerde bulunmuştur:

> Modern Batı'nın getirdiği sanat yeniliklerinin en önemlilerinden biri de kuşkusuz sinemadır. Başlangıçta tartışmalı görülmüşse de bugün sinemanın bir sanat olduğu kabul edilmektedir. Sinema, şiir, resim, tiyatro ve roman, sanat ve edebiyat türlerinin de yapısında bir anlatım aracı özelliği bulduğu bir sanat. Kelime yerine görüntüyü birim alan, ya da kelime akışı yerine görüntü akışı üzerine kurulan bir sanat türü. Başta bir araç gibi görünen sinema, tiyatronun katı duvarlarını yıkarak, gölge oyununda karton

> figürler yerine fotoğrafın soyutladığı aktörü koyarak, bu sanatların enine, boyuna, derinliğine soyutlanma ve somutlanma sınırlarını, başka bir sanat doğacak denli genişletmiştir (Karakoç, 2005, s. 123).

Şair, sinemanın insan hayatında giderek daha büyük önem kazanmasını, ele aldığı konuların bizzat hayatın içinden olmasına bağlar. Bu anlamda sinemanın önemli bir kitle iletişim aracına dönüşmesini ve bir sosyal kurum halini almasını kaçınılmaz görür. Sanatın insan üzerindeki pozitif etkileri, günlük sıkıntılarından arındırması, ruhsal olarak dinginleştirmesi sinemanın da taşıdığı misyonlardandır. Karakoç, genç kuşakların psikolojik gelişimlerinde sinemanın öneminin arttığından dem vurur. Bu yeni sanat dalı, Eski Yunan tiyatrosunun temel işlevlerinden katarsisi[3] de içermektedir. Onu klasik katarsisten ayıran tek fark, Eski Yunan'daki gibi metafizik değil modern dünyanın etkisiyle psikanalitik bir temele dayanmasıdır (Karakoç, 2005, s. 124). Şair bu yeni sanat dalının diğerleriyle benzer ekolleri takip ettiğini ve onları tamamıyla silecek bir kudrete sahip olmadığını öne sürer. Sinemayı, Batı Uygarlığını kökten değiştirecek bir araç olarak görmez ve onun da bir gün sosyal işlevinin zayıflayıp diğer sanatların yanındaki yerini alacağını belirtir (Karakoç, 2005, s. 125-16). Şairin Türk sineması hakkındaki fikirleri de düşünce ve sanat yazılarındaki görüşlerinden farklı değildir.

İslâm estetiğinin bütün sanat dallarının içerisine sirayet etmesi gerektiğini savunan Karakoç için hem resim gibi plastik sanatlar hem de sinema ve tiyatro gibi görsel sanatlar, Müslümanlarca henüz anlaşılmış ve onlara yerli bir şahsiyet kazandırılmış değildir. Maddeden çok manaya önem veren, somuttan çok soyuta eğilen şair "şiir, resim, tiyatro, sinema, metafizik bir temele oturmalıdır" (Karakoç, 2009, s. 43-45) görüşündedir. Edebiyatta olduğu gibi sinemada da Batılı ekolleri taklit etme çabası boş bir uğraştır. Şair Türk sinemasında, edebiyattaki gibi bir "saf şiir ekolü" ya da Karagöz oyunlarını modern bir hale getirmek suretiyle bir "rüya sineması" veya "hayal sineması" kurulabileceğini ifade eder (Karakoç, 2009, s. 44). Aktarılan bütün bu görüşlerden hareketle "Lili" filmine bakılırsa şairi bu şiiri yazmaya iten bazı ortak noktalar fark edilecektir.

Türkçeye *Karnaval Kızı* adıyla aktarılmış olan *You'll Fall in Love With Lili* (Lili'ye Âşık Olacaksınız), 1953 yılı Amerikan yapımı bir sinema filmidir. Charles Walters yönetmenliğindeki filmin senaryosu Helen Deutsch ve Paul Gallico tarafından yazılmıştır. Başrollerini Leslie Caron (Linette Daunier/Lili) ve Mel Ferrer'in (Paul Bartot/Paul Berthalet) paylaştığı bu eser, adını başkarakteri Lili'den almaktadır. Marnaz'da (Fransa) beraber yaşadığı babasını kaybeden Linette Daunier'in henüz 16 yaşında iken yalnız kalışı ve babasının vasiyetiyle Fırıncı Godet'i aramak üzere evinden ayrılması sonrası yaşadığı olaylar konu edilir. Babasının "Lili" şeklinde seslendiği genç kız, saf ve masum bir karaktere sahiptir. Hikâye onun bu özellikleri etrafında gelişir, film boyunca bu kızın karakteri yüzünden başına gelenler aktarılır ve karakter gelişimi izleyiciye sunulur.

Filmi Sezai Karakoç'un sanat ve dünya görüşüne yaklaştıran ilk unsur, fiziksel özelliklerin ve tensel aşkın cazibesine karşı saflığın, mahcubiyetin ve samimiyetin ön planda olduğu bir değerler yelpazesine sahip olmasıdır. Başkarakter Lili, babasını kaybetmesinin ardından tek başına kaldığı dünyada önce şehrin terzisi sonra da Cabaret de Paris'in ünlü sihirbazı Marcus tarafından kandırılmaya çalışılmış olsa da hayata karşı sergilediği masum ve samimi tutumundan vazgeçmez. Kabarede kuklacılık yapan Paul Berthalet'in hayat hikâyesi üzerinden aktarılan savaşların neden olduğu ferdî yıkım, yeni dünya düzeninin insanlığa verdiği vaatlerin karşılıksız kalışı, maddiyatın baştan çıkarıcı doğasına karşın insana aradığı mutluluk ve huzuru sunamaması, filmin büyük ölçüde Modernizm eleştirisi üzerine kurulduğunu gözler önüne sermektedir.

[3] Aristoteles ünlü *Poetika*'sında katarsis için "…uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir" tanımını yapar (Aristoteles, 2004, s. 22).

Karakoç'un bahsettiği Karagöz oyunlarının yenilenmesi ve buna bağlı olarak bir rüya sineması ya da hayal sineması kurulabileceği fikri, adeta bu sinema filmini tarif eder gibidir. Zira filmin odağında, Lili'nin Paul Berthalet tarafından oynatılan kuklalarla kurduğu ilişki yatmaktadır. Kızın kuklaların gerçekliğine duyduğu tereddütsüz inançla onlara karşı beslediği saf sevgi, Paul ve Lili arasında kurulan gizli ama samimi diyaloğun temelidir. Bu kuklalar, Karagöz'dekine yakın bir şekilde zaman zaman kendi aralarında söz dalaşına girerler. Kuklalar arasındaki bu atışma gülmeceyi sağlayan unsurlardandır. Bilindiği gibi Karagöz'ün oynatıldığı perdeye "hayal perdesi", oynatan kişiye de "hayalbaz" denir. Filmde kuklaları oynatan Paul, bu anlamda modern bir hayalbaz sayılabilir. Aradaki perde ise gerçekten bir hayal perdesi gibidir. Nitekim Lili'nin kuklalarla ilişkisi, genç kız için gerçeküstü bir zeminde varlığını sürdürmekte fakat temelde filmin gerçekliğine hizmet etmektedir. Filmin sonlarına doğru Lili'nin gidişini durduran şey, önce bu kuklalarla diyaloğu ve yoldayken onlarla ilgili kurmuş olduğu hayallerdir. Genç kız yalnızca kuklalarla ilgili değil, platonik olarak âşık olduğu sihirbaz Marcus'a dair de hayal kurmuştur. Bu anlamda hikâyede düğümü oluşturan ve çözen en önemli unsurun "hayaller" olduğu söylenebilir.

Bir sinema filmini şiire dönüştürme konusunda Karakoç'u motive eden bir başka unsur, şiir sanatının kadim doğası ve diğer sanatlar üzerindeki etkisine duyduğu inanç olmalıdır. "Bütün sanatlar onun ateşini çaldı. Böylece, her sanata şiir yayıldı. Bunun içindir ki musiki parçasında şiir, resimde şiir, mimarîde şiir, sinemada şiir aranır" (Karakoç, 2014a, s. 70). Bu anlamda şairin yaptığı şey aslında filmin içerisindeki şiiri çıkarmaktır. Şiir incelendiğinde koşuklaştırmak için seçilen sahnelerin estetik hazzı ve duygu yoğunluğu yüksek sahneler olduğu fark edilecektir.

Meseleye bu perspektiften bakıldığında Sezai Karakoç'un sinema ve sanat görüşleri ile filmdeki pek çok detayın örtüştüğü görülmektedir. Bu anlamda filmi şair için özel kılan ve onu böylesi bir şiiri yazmaya iten sebep, yukarıda aktarılan benzerlikler olmalıdır.

Sinemadan Şiire Biçimsel Bir Dönüşüm: "Lili"

Anlatıbilim altındaki teorilerin temelinde Platon ve Aristo'dan aktarılan "mimesis" (taklit/gösterme) ve "diegesis" (anlatma) farkı yatmaktadır. Platon'un edebiyatta türleri ayırmak için başvurduğu bu iki kavramdan mimesis, eserdeki karakterlerin diyalog ve monologlarıyla doğrudan aktarılmasını karşılarken diegesis, yazarın sözleri ve yönlendiriciliğiyle dolaylı yoldan aktarım sağlanmasıdır. Platon lirik türün diegesis, dramatik türün ise mimesis esasıyla vücut bulduğundan bahseder (Dervişcemaloğlu, 2016, s. 16). Bu açıdan, ana metne kaynaklık eden filmin diyalog ve monolog temelinde kurulan yapısının, Karakoç'un koşuklaştırması ile üçüncü bir göze/yoruma sahip olması ve mimetikten diegetik yapıya dönüşmesi söz konusudur.

Sezai Karakoç tarafından kaleme alınan şiir incelendiğinde kendinden bir yıl önce yayımlanmış olan filmin aksettirdiği duyguların, karakterlerin temsil ettiği değerlerin, bizzat filmden sahnelerin şair tarafından, onun ağzından, mısralara dökülmesiyle (koşuklaştırılmasıyla) şiir bağlamında aktarıldığı ve sinema filminin bu düzlemde bir yenidenyazma işlemine tabi tutulduğu görülecektir. Bu işlem, metinlerarasılık kuramında bulunan, ana metinlerin biçimsel dönüştürümü şeklinde yapılmıştır. Zira eserlerin aktarım yöntemleri farklı olmasına karşın şiirin dizeleri ile filmin birçok sahnesi, anlamsal bütünlüğü bozmayacak derecede örtüşmektedir.

Bu kuklaların kukla olmadığı besbelli

Ne söyledilerse tıpıtıpına gerçek besbelli (Karakoç, 2004, s. 51).[4]

Şiirin ilk iki dizesinde Karakoç, filmin ana karakterlerinden Paul Berthalet'in, ancak oynattığı kuklalar üzerinden hislerini belli edebilen içe kapanık bir adam olmasına vurgu yapar. Mel Ferrer tarafından canlandırılan Paul, ilk gösterisiyle toplum tarafından büyük ilgi görmüş önemli bir dansçı iken orduya alınmış ve savaşta bacağından yaralanmıştır. Eski hareket

[4] Şiirden yapılacak alıntılar için bundan sonra yalnızca sayfa numaraları kullanılacaktır.

kabiliyetini kaybeden ve yürürken aksayan adam, dans kariyerini henüz başında iken noktalamak zorunda kalmış ve Cabaret de Paris'te kuklacı olarak çalışmaya başlamıştır. Paul, yaşadıklarının üstesinden gelememiş birisidir; bu sebeple içine kapanık, kendine ve çevresine öfkeli, sakatlığına hastalık derecesinde takıntılı, kaba bir adama dönüşür. Kendisini kuklalarının arkasına saklar ve gerçek duygularını ancak onlar vasıtasıyla açığa vurabilir. Her kuklası onun bir karakter özelliğini yansıtmaktadır. Havuç Kafa (Carrot Top) atılgan, zeki ve vakur duruşuyla; Dev Golo (Giant Golo) korkak, beceriksiz, sevgiye muhtaç hâliyle; Balerin Marguerite kibirli, kıskanç ve obsesif tavırlarıyla; Tilki Reynaldo yalancılığı ve fırsatçılığıyla Paul'un birer parçası olmuşlardır.

Lili ve Paul bu kuklalar vasıtasıyla iletişim kurarlar. Lili her gün kuklalarla dertleşir. Paul, Lili'ye söylemek istediği her şeyi onlar aracılığıyla söyler. Dışarıdan bir oyun gibi görünse de kuklaların söylediği her şey gerçektir. Onlar birer kukla değil, Paul'un ta kendisidir. Şair Karakoç'un dizeleri bu gerçeğe dikkat çeker.

> Altın saçlarını yana atışı yok mu Lili'nin
>
> Lili'nin yağdan kıl çekercesine inanışı
>
> Lili'nin yağdan kıl çekercesine yaşayışı yok mu (s. 51).

Filmin başkarakteri Lili, renkli gözlü, beyaz tenli, sarışın bir genç kızdır. Film boyunca kaküllü kısa sarı saçlarıyla öne çıkar. Alıntılanan şiir parçasının ilk dizesinde genç kızın bu fiziksel özelliğine vurgu yapılır. Sonraki dizeler ise onun karakterini okura sunar. "Yağdan kıl çekercesine inanışı" ifadesi, Lili'nin saf, masum, iyi niyetli ve herkese kolayca kanan yapısını işaret eder. Şair, bu genç Fransız kızının karakterini anlatmak için Türkçe deyimlerden faydalanmıştır. Buna göre elektronik TDK Türkçe Sözlüğü'nde "bir işi kolayca yaparak, becerikli bir biçimde" (sozluk.gov.tr, 2022) şeklinde tanımlanmış olan "tereyağından kıl çeker gibi" deyiminin şiire sokulduğu görülür. Sonraki dizede aynı deyime bu kez kızın yaşama işini de aynı kolaylıkla gerçekleştirdiğini aktarmak için başvurulmuştur.

> Yüzün ruhun kadar aydınlık ya Lili
>
> Gönlün soğuk sular güzel aynalar gibi ya Lili (s. 51)

Şiirde ifade edildiği gibi, Lili iyi kalpli, herkese kolaylıkla inanan ve yaşamak için çok büyük şeylere ihtiyaç duymadan küçük şeylerle mutlu olabilen birisidir. Babasının ölümü üzerine Fırıncı Godet'i bulmaya gittiğinde onun ölmüş olduğunu ve karısının da Marsilya'daki erkek kardeşinin yanına taşındığını öğrenir. Şehirde yalnız kalan Lili, yardım etmek vaadiyle kendisini kandıran terziye hemen inanır. Genç kız, onu taciz etmeye başlayan adamdan dükkâna giren sihirbaz Marcus sayesinde kurtulur. Lili, Marcus'un kendisini kurtarması, ona kibar davranması ve çeşitli sihir numaralarıyla espriler yapması üzerine hemen adamdan etkilenir. Böylece Marcus'u takip etmeye başlar. Kızın Cabaret de Paris'te garson olarak işe başlaması sihirbaz sayesinde olmuştur. Adama âşık olan Lili, sahnede onu izlerken yaptığı dalgınlıklar sonucu kovulur ve Paul'un kuklaları ile tanışarak orada işe başlaması bu sayede olur.

Lili kuklaların arkasında Paul'un olduğunu unutmuş bir şekilde onlarla sürekli sohbet eder, derdini anlatır, tavsiyeler alır. Onların kanlı canlı birer arkadaş olduklarına inanmış gibidir. Kukla gösterileri Lili sayesinde büyük ilgi görmeye başlar ve genç kız iyi ödemeler almaya başlar. Fakat bu paralarla kendine lüks kıyafetler almak yerine kabarede satılan şekerlemelere ve oyuncaklara parasını yatırır, onlarla mutlu olur.

> Ekmek ha bakkalın olmuş ha Cabaret de Paris'nin
>
> Sen herhangi bir ekmek yiyeceksin işte Lili
>
> Ekmek ne kadar Allah'ınsa Lili de o kadar Allah'ın Lili (s.51)

Karakoç'un ilgili dizeleri, şairin poetikasına uygun bir şekilde, Lili'nin kabaredeki durumunu dinî bir bakışla aktarmaktadır. Turan Karataş (1998, s. 242) onun şiir anlayışını

"gelenekten gelen değerleri yeni bir söyleyişle" aktaran, "metafizik arka plana" dayanan, "hikaye etmekten ve anlamdan, uyak ve ölçüden" kaçınmayan bir şiir olarak açıklar. Karakoç'un (2014a, s. 8) metafizik algısı "Tanrı ve âhiret inançlarıyla" ilişkili, dine dayanan bir metafiziktir. "Kur'an'da Nisâ Sûresi 126. ayette "Göklerde ve yerde ne varsa hepsi Allah'ındır ve Allah her şeyi kuşatmaktadır" ve Yûnus Sûresi 55. ayette "Bilesiniz ki göklerde ve yerde olan her şey Allah'ındır. Dikkat edin, Allah'ın olacağını bildirdiği şey gerçektir; ama onların çoğu bilmezler" (kuran.diyanet.gov.tr, 2022) denmektedir. Şairin yukardaki dizeleri, bu ayetlere paralel bir mesaj içermektedir. Şiirinin kaynakları arasında Kutsal Kitap'ın önemli bir yer tuttuğu bilinen Sezai Karakoç'un, bu Amerikan yapımı filmi şiire aktarırken de Müslümanca bir tavır takındığı görülmektedir. Bunun yanında şair, şiirde Türk müziğine de göndermede bulunur.

Anladın ya kutunun içinden çıkan mendil

Olamaz Üsküdar'dan geçeriken bulduğun mendil (s. 51).

Lili'nin tecrübe ettiği olaylar, ona gerçek aşkın çekici bedenlerin, gösterişli kıyafetlerin ya da tatlı sözlerin içinde olmadığını göstermiştir. Şiirdeki dizeler, Marcus'un sihirli şapkasından çıkan mendillerin, rengarenk yapısına rağmen, "Üsküdar'a gider iken bir mendil buldum" ("Kâtibim" türküsü) dizesindeki mendilin temsil ettiği o temiz aşkın muadili olmadığını ifade eder. Şair Karakoç'un Türk-İslam değerleri ekseninde yerel bir bakışla yaklaşmış olması, onun şiirdeki anlatıcı kimliğini belirginleştirir.

Kuklalar titremesin ne yapsın

Adam konuşmasını bilmezse ne yapsın

Kuklaların kukla olmadığı besbelli

Lili'nin çekip gideceği besbelli

Lili'nin dönüp geleceği besbelli (s. 51).

Lili'nin Cabaret de Paris'i terk etmeden önce kuklalarla yaptığı son konuşma yine dizelerle okura sunulur. Karavanında nikah yüzüğünü bulduğu Marcus'un evli olduğunu öğrenen ve ona gidecekken kendisini görüp tokat atan Paul'a kızan Lili, işi bırakıp şehri terk etmeye karar verir. Giderken onu durduran, daha önce de olduğu gibi, kuklalar olmuştur. Onlar, Lili'yi ne kadar çok sevdiklerini ve kendilerini bırakıp gitmesini istemediklerini, eğer illaki gidecekse kendilerini de yanında götürmesini dilediklerini ifade ederler. Bu diyaloglar şiire şu şekilde aktarılmıştır:

-Bizi bırakıp nereye gidiyorsun Lili

Demek bizi bırakıp gidiyorsun Lili

Sen daima güzeller güzelini bulursun Lili

Sen istesen de taş yürekli olamazsın

Sen daima güzeller güzeli olursun Lili

Demek gideceksin arkana dönüp bakmayacaksın

Hangi kuş hangi şafakta ölecek görmeyeceksin

Öyleyse al bu kürkü bu veda kürkünü Lili

Tüyleri şiirler olan bu mahcup kürkü

Sen daima Sultanlar Sultanı olursun Lili

Demek sen gidiyorsun Lili

Bizi öpmeden mi gideceksin Lili (s. 52)

Alıntıdaki "öyleyse al bu kürkü bu veda kürkünü Lili" dizesi, kukla Reynaldo'nun Lili'ye hoşça kal hediyesi olarak aldığı kürkü anlatır. Hırsızlığı ve yalancılığı ile bilinen bu tilki, çok sevdiği Lili için kendi kürkünü ipotek ederek ona bir hediye almıştır.

Kuklaların bu sözlerinin asıl sahibi, perdenin hemen arkasındaki Paul'dur. Kendi duygularını yine kuklaları aracılığıyla Lili'ye anlatır. Konuşmanın sonunda kuklalar genç kıza sarıldıklarında Lili onların titrediğini fark eder. Titreyen aslında Paul'un elleridir. Şiirdeki "kuklalar titremesin ne yapsın" dizesi bu sahneyi işaret eder.

Lili'nin güneşin altında duruşu yok mu

Perdeleri sıyırıp çirkin adamı burnundan yakalayışı yok mu (s. 52).

Lili titreyen elleri hissedince perdeyi aralar ve kuklaları seslendiren Paul'u görür. Adam, genç kız ile yüz yüze gelmenin heyecanıyla ne diyeceğini şaşırır ve yine ona soğuk davranır. Bu kısımda yer alan "çirkin adamı burnundan yakalayışı" ifadesi sembolik bir yapıya sahiptir. Dış görünüşü çirkin olmayan Paul'un, kaba ve soğuk bir adam maskesiyle dolaşmasına atıfta bulunulur. Lili, aslında perdeyi sıyırmasıyla sembolik olarak onu burnundan yakalamış, maskesini indirmiş ve onun gerçek karakterini, kibar, duygusal tarafını görmüştür.

Eline bavulunu alışı yollara koyuluşu yok mu

Çirkin adamın güzel adam oluşu yok mu

Yaklaşıp onu saçlarından yakalayışı

Uzaklaşıp yollarda yol oluşu yok mu (s. 52).

Perdenin ardındaki Paul'un Lili'ye yine aynı soğuk ve kaba tavırla yaklaşmış olması, Lili'yi kızdırır ve aldatıldığını düşünerek elindeki bavulla birlikte oradan ayrılır. Şiirin bu kısmında Lili'nin kabareden çıkışı ve uzun bir yolu yürürken kuklaların kendisiyle geldiğine dair kurduğu hayal koşuklaştırılır. Bu hayal aynı zamanda Lili'nin bütün gerçeklerin farkına varmasını, karakter olarak istenilen olgunluğa ulaşmasını da simgeler.

Yola koyulduktan sonra genç kız, hayalinde, beraber yürüdüğü bütün kuklalarla dans etmeye başlar. Yanına gittiği her kukla bir süre sonra Paul'a dönüşür ve adam, aradan kalkan perdeyle birlikte kızdan uzaklaşarak yolda kaybolur. Lili'nin perdenin arkasındaki Paul'u tanıması, onun gerçek karakterini, duygularını fark etmesi, yani "çirkin adamın güzel adam oluşu" bu sayede gerçekleşir.

Lili'nin bir tavşan gibi koşuşu

Keklik gibi dönüp bakışı ve yıldırım gibi koşuşu yok mu

Adam da tam o zaman kapıdan çıkmaz mı dışarı

Lili'nin adamın boynuna çocukça ve çılgınca atılışı yok mu

Ben konuşmasını bilmem Lili (s. 52).

Yolda kurduğu bu hayal vasıtasıyla gerçeği kavrayan Lili, birden arkasına döner ve yürüdüğü bütün yolu bu kez küçük fakat koşar adımlarla geri gitmeye başlar. Şiirin bu kısmı, filmin final sahneleridir. Lili kabareden içeri girdiğinde Paul karavanından çıkmak üzeredir. Böylece iki âşık karşılaşırlar ve birbirlerine sarılırlar. İkili arasındaki bu aşk, Paul'un duygularını birebir aktarmasına gerek kalmadan kuklalar vasıtasıyla filizlenmiş ve köklenmiştir. Şair Karakoç, filmin final sahnelerini bu şekilde koşuklaştırmıştır.

Sonuç

Diğer sanat dallarıyla kıyaslandığında oldukça yeni bir tür olarak öne çıkan sinema, yeni anlatım imkânlarına rağmen kendinden önceki sanatlardan bağımsız olarak düşünülemez. Tarih

boyunca başta edebiyat olmak üzere birçok farklı sanat dalı, sinema ile etkileşimde bulunmuş durumdadır. Edebiyat, bilhassa roman, sinema dilinin oluşması noktasında önemli bir referanstır. Ayrıca pek çok edebiyat eseri, "uyarlama" yoluyla beyaz kağıtlardan beyaz perdeye aktarılmıştır.

Metinlerarasılık, yazınsallığın önemli unsurlarından biridir. Yazılan birçok eser, bir şekilde kendinden öncekine ya da çağdaşına belli göndermelerde bulunur, onu anıştırır, biçimsel veya anlamsal olarak onu dönüştürür. Koşuklaştırma, biçimsel dönüştürümlerden biridir. Basitçe düzyazı şeklindeki bir metnin dizeler vasıtasıyla yeniden yazımı olarak ifade edilebilir. Bu dönüştürüm esnasında hacimde ve anlamda sanatkârın seçimi doğrultusunda kimi eksilmeler gerçekleşir.

Farklı metinlerin birbirleriyle etkileşim içerisine girmelerine sıkça rastlanırken bir sinema filminin şiir gibi bir edebiyat metnine kaynaklık etmesi durumu çok nadir olarak görülür. Aynı aktarım yoluna sahip olmayan sanatlar arasındaki ilişkiler, göstergelerarası olarak değerlendirilebilir. Metnin sınırları konusundaki görüşler, sinemanın da bir dil ve bir metin olarak değerlendirilebileceği noktasında ufuk açıcı olmuş; disiplinlerarası çalışmalara olanak tanımış durumdadır.

Sezai Karakoç'un 1954 yılında yazdığı "Lili" şiiri, ondan bir yıl önce yayımlanmış Amerikan yapımı *You'll Fall in Love With Lili* (Lili'ye Aşık Olacaksınız) filminden esinlenerek kaleme alınmıştır. Şairin sinema görüşleri, adı geçen filme çok yakındır. Bu durum, Karakoç'un gözünde filmin önemini gösteren ve "Lili" şiirinin neden yazılmış olabileceğini işaret eden unsurlardandır.

Metin kavramını yazıdan ibaret görmeyen görüşler ışığında ya da filmlerin öykü, sinopsis, tretman gibi düzyazı aşamaları esas alınarak çalışmaya konu edilen film ve şiir eş zamanlı olarak incelendiğinde bu şiirin metinlerarasılık kuramındaki biçimsel dönüştürmelerden biri olan koşuklaştırma örneği olduğu görülmüştür. Şiire adını veren Lili, bahsi geçen sinema filminin başkişisidir. Filmde Lili'nin görünüşü, karakteri, Cabaret de Paris'te çalışması, şehri terk etmeye karar verişi, kuklalarla olan diyalogları ve gerçekleri kavrayıp geri dönerek kuklacı Paul ile kavuşması dizeler vasıtasıyla şiire aktarılmış bölümlerdir. Sezai Karakoç bu koşuklaştırmayı yaparken filmden farklı olarak gösteren değil anlatan konumdadır. Ayrıca hikâyeyi yalnızca kendi iç dinamikleri ve eylemleri ile aktarmaz; onu Müslümanca bir gözle yazar ve Türk müziğinden bir mısra kullanarak yerel bir bakış da katar.

Kaynakça

Akbayır, S. (2016). *Aktıkça derinleşen ırmak Sezai Karakoç*. Karamete Tanıtım&Tasarım.

Aksan, D. (2016). *Şiir dili ve Türk şiir dili dilbilim açısından bakış*. Bilgi Yayınevi.

Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınevi.

Aktulum, K. (2004). *Parçalılık metinlerarasılık*. Öteki Yayınevi.

Aktulum, K. (2018). *Sinema ve metinlerarasılık filmler arası etkileşimler ve aktarımlar*. Çizgi Yayınevi.

Aktulum, K. (2020). *Metinlerarasılık/göstergelerarasılık*. Kanguru Yayınları.

Aristoteles. (2004). *Poetika*. Çev. İsmail Tunalı. Remzi Kitabevi.

Aytaç, G. (2009). *Genel edebiyat bilimi*. Say Yayınları.

Budan, C. Y. (2020). *Türk edebiyatı ve sinema edebiyatçı perspektifinden Türkiye'de edebiyat-sinema ilişkisi*. TEDEV Yayınları.

Chion, M. (1987). *Bir senaryo yazmak*. Çev. Nedret Tanyolaç. Afa Yayınları.

Çetin Erus, Z. (2020). Türkiye sinemasında uyarlamalara genel bir bakış. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 18(36), 583-592.

Daşdemir, Ö. (2014). Tarih'ten mesnevi'ye bir koşuklaştırma örneği: Âşık Molla Rahim'in manzum Hazret-i Yusuf kıssası. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 3(1), 293-305.

Dervişcemaloğlu, B. (2016). *Anlatıbilime giriş*. Dergâh Yayınları.

Gariper, K. (2020). *Metinlerarası ilişkiler bağlamında Nâzım Hikmet'in memleketimden insan manzaraları* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Karakoç, S. (2004). *Gün doğmadan*. Diriliş Yayınları.

Karakoç, S. (2005). *İnsanlığın dirilişi*. Diriliş Yayınları.

Karakoç, S. (2009). *İslâmın dirilişi*. Diriliş Yayınları.

Karakoç, S. (2014a). *Edebiyat yazıları I medeniyetin rüyası rüyanın medeniyeti şiir*. Diriliş Yayınları.

Karakoç, S. (2014b). *Edebiyaz yazıları II dişimizin zarı*. Diriliş Yayınları.

Karataş, T. (1998). *doğu'nun yedinci oğlu Sezai Karakoç*. Kaknüs Yayınları.

Monaco, J. (2020). *Bir film nasıl okunur? Sinema dili, tarihi ve kıramı sinema, medya ve mültimedya dünyası*. Çev. Ertan Yılmaz. Oğlak Yayınları.

Özön, N. (1964). Roman ve sinema. *Türk Dili Roman Özel Sayısı*, 154, 325-329.

Ulusoy Önbayrak, N. (2008). Sanatta Gerçekçilik İçerisinde İtalyan Yeni Gerçekçiliği. *Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 13(13), 171-176.

Yüce, T. (2005). Sinema ve edebiyat türleri arasında görülen etkileşimler. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 67-74.

Walter, C. (Yönetmen). (1953). Karnaval Kızı [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer Picture, MGM.

https://kuran.diyanet.gov.tr (erişim tarihi: 20.03.2022)

https://sozluk.gov.tr (erişim tarihi: 23.03.2022)