DUMLUPINAR ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ
DUMLUPINAR UNIVERSITY JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES
E-ISSN: 2587-005X https://dergipark.org.tr/tr/pub/dpusbe
Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 89, 41-55; 2026.
DOI: 10.51290/dpusbe.1768343

Araştırma Makalesi / Research Article

NAZIM HİKMET'İN "BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ?" ŞİİRİNİN SİNEMATOGRAFİK DİLİ*

Mustafa BAL[1]

Öz
Bu çalışma, Nazım Hikmet'in "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" isimli eserini sinematografik anlatımın sunduğu imkânlar ışığında irdelemeyi hedeflemektedir. Şiirdeki anlatım yöntemleriyle sinema dili arasındaki bağlantıyı gözler önüne seren inceleme bu bağlantının eserin içerik ile biçim bütünlüğüne olan katkısını analiz etmektedir. Araştırma kapsamında epik- diyalektik üslup, anlatıcının duruşu, montaj ve kolaj teknikleri, geriye dönüş (flashback) kullanımı, kamera hareketlerini andıran dilsel yapılar ve görselliği önceleyen biçimsel tercihler ayrıntılı bir şekilde masaya yatırılmıştır. Çalışmayı önemli kılan husus, Nazım Hikmet'in şiirini ideolojik veya tematik boyutunun yanı sıra sanatlar arası bir etkileşim düzleminde ele almasıdır. Bu doğrultuda sözü edilen şiirin sinemanın kurgu ve anlatı tekniklerini edebiyata erken bir tarihte dâhil eden öncü bir eser olduğu tespit edilmiştir. Araştırmanın özgün tarafı ise eseri senaryo dili, kamera açısı, plan- sekans, sessiz sinema estetiği ve görsel- işitsel efektler gibi ögeler eşliğinde bütüncül bir sinematografik yaklaşımla yorumlamasında yatmaktadır. Böylelikle okuru pasif bir alıcı olmaktan çıkarıp aktif bir seyirci konumuna getiren şiirin deneysel yapısının altı çizilmekte ve Türk şiirinde sinema diliyle oluşturulmuş erken ve güçlü bir anlatı örneği olduğu netleştirilmektedir.
Anahtar Kelimeler: Sinema, Edebiyat, Şiir, Nazım Hikmet, Dil

THE CINEMATOGRAPHIC LANGUAGE OF NAZIM HIKMET'S POEM "BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ?"

Abstract
This study aims to examine Nazım Hikmet's work, "Why Did Benerci Kill Himself?", in light of the possibilities offered by cinematographic narrative. The analysis how this connection contributes to the integrity of the work's content and form. Within the scope of the research, the epic-dialectical style, the narrator's stance, montage and collage techniques, the use of flashbacks, linguistic structures reminiscent of camera movements, and formal choices prioritizing visuality are discussed. What makes this study significant is that it addresses Nazım Hikmet's poem not only from an ideological or thematic perspective but also within the context of interdisciplinary interaction. Accordingly, it has been determined that the poem in question is a pioneering work that incorporated cinematic editing and narrative techniques into literature at an early date. The originality of the research lies in its holistic cinematographic approach to interpreting the work, incorporating elements such as screenplay language, camera angles, long takes, silent film aesthetics, and audiovisual effects. Thus, the experimental nature of the poem, which transforms the reader from a passive recipient into an active spectator, is highlighted, and it is clarified that it is an early and powerful example of a narrative created with cinematic language in Turkish poetry.
Keywords: Cinema, Literature, Poetry, Nazım Hikmet, Language

* Çalışma "Benerci" adlı tiyatro oyununa dönüştürülerek tiyatro formunda sahnelenmiştir.

[1] Dr., Çukurova Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mustafabal01@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4130-1507
Başvuru Tarihi (Received): 19.08.2025 **Kabul Tarihi** (Accepted): 29.04.2026

Giriş

Nâzım Hikmet'in modern Türk şiirindeki konumu, geleneksel eleştiri çevrelerinde genellikle siyasi duruşu, toplumsal mücadeledeki rolü ve lirik gücü üzerinden değerlendirilmiştir. Ancak sunulan araştırma, şairin külliyatını ideolojik bir aktarım aracı olmanın ötesinde estetik ve biçimsel bir devrim olarak kabul eden güçlü bir ön kabulle yola çıkmaktadır. Bu yaklaşım, Nâzım Hikmet'in şiirini klasik lirik sınırların ötesine taşıyarak roman, senaryo ve tiyatro metni özelliklerini bünyesinde barındıran *çok sesli* bir yapı olarak varsayar. Araştırmanın temel dayanağı, sinema ve şiir dillerinin yapısallık ile kurgusallık bağlamında birbirine son derece benzediği, dizelerin sinemadaki çekimlere, metin bölümlerinin ise sahnelere karşılık geldiği yönündedir.

Geleneksel edebiyat eleştirisi, Nâzım Hikmet'in eserlerini Marksist ideoloji, toplumsal mücadele ve bireysel trajedi ekseninde inceleyerek metnin görsel, sinematografik ve biçimsel zenginliğini ihmal etmiştir. Oysa ideolojiyi şiirsel poetikadan bağımsız okumak, metnin sunduğu estetik derinliği anlamak bakımından eksik bir yaklaşım doğurmaktadır. Bu noktada araştırmanın çözmeye çalıştığı asıl problem, Nâzım Hikmet'in "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" adlı eserinde ideoloji, görsellik ve anlatı biçimi arasındaki üçlü etkileşimin nasıl kurulduğu ve bu durumun sinema dili (kamera açıları, montaj, geriye dönüş/ flashback) aracılığıyla modern Türk şiirini biçimsel olarak nasıl dönüştürdüğüdür.

1. Yöntem ve Teknikler

Çalışma, edebi bir metnin *görsel bir senaryo* gibi okunup okunamayacağı sorusu etrafında şekillenmiş ve bu doğrultuda farklı sanat disiplinlerini bir araya getiren birleşik bir metodoloji benimsemiştir. Analiz süreci, eseri doğrusal bir şiir çözümlemesiyle sınırlamak yerine kurgu, montaj, kamera açıları ve sahneleme gibi sinematografik parametreler üzerinden bölümlere ayırmıştır. Bu süreçte Mihail Bahtin'in romanlaşma kuramları ile Selçuk Çıkla'nın *manzum hikâye* ve *öykü şiir* ayrımları kullanılarak eserin yapısal haritası çıkarılmıştır. Ayrıca, Sabiha Sertel'in "Çitra Roy ile Babası" adlı romanıyla kurulan metinlerarası bağlar üzerinden karşılaştırmalı edebiyat tekniğine başvurulmuştur.

Sinematografik analiz aşamasında şiirdeki dize yapıları ve fiil kullanımları doğrudan sinema teknikleriyle eşleştirilmiştir. Örneğin art arda gelen kısa eylem cümleleri (girerler, kalır, başlar) ritmik bir kurguya ve kısa çekimlere, kırık dizeler ise uzun plan sekanslara benzetilerek incelenmiştir. Şair- anlatıcının olaylara bakış açısı, geniş açıdan yakın plana geçişler ve kamera hareketleriyle bağdaştırılmış; bu kuramsal çerçeve Baki Asiltürk'ün *anlatımcı şiir* ve Mehmet Murat Eker'in *şiir- sinema estetiği* kavramlarıyla desteklenmiştir.

2. Literatür Yapısı ve Kaynak Çeşitliliği

Araştırmanın beslendiği literatür oldukça geniş bir yelpazeye yayılmış olup edebiyatı, sinema tarihi ve görsel sanatlar felsefesini de kapsar. Yazar, araştırmasını derinleştirmek için çok dilli ve disiplinler arası bir külliyata ulaşmıştır. Kaynaklar şu ana başlıklar altında toplanmaktadır:

Edebiyat kuramı ve şiir eleştirisinde Selçuk Çıkla'nın birbiriyle etkileşen türleri tasnif ettiği çalışmaları ile Bâki Asiltürk'ün modern Türk şiirinde anlatımcılık üzerine yazdıkları, incelemenin kuramsal belkemiğini oluşturur. Ayrıca Mihail Bahtin, Roland Barthes, Italo Calvino ve Terry Eagleton gibi evrensel kuramcıların anlatı ve dil teorilerine başvurulmuştur.

Sinema Kuramı ve Estetiğinde Andrey Tarkovski'nin sinema ve şiiriyet üzerine görüşleri, Pier Paolo Pasolini'nin *şiirsel sinema*, Dziga Vertov'un *sine- göz* kuramı ve Eisenstein'ın "Potemkin Zırhlısı" filmi üzerinden kurgu teorisi çalışmanın sinematografik ayağını temellendirir. Levent Kılıç'ın "Görüntü Estetiği" adlı eseri kameranın kullanımı konusunda teknik dayanak sağlamıştır.

Görsel ve Performatif Materyallerde metin yalnızca yazılı kaynaklarla sınırlı kalmamış; “Potemkin Zırhlısı”, “Ölü Adam”, “Sevmek Zamanı” gibi sinema filmleri ile eserin Mustafa Bal tarafından 2025 yılında sahnelenen güncel tiyatro uyarlamasına da doğrudan ulaşılmıştır.

Tiyatro kuramlarında Bertolt Brecht’in epik tiyatro yaklaşımı ve diyalektik üslubu, şair-anlatıcının metindeki konumunu ve okura seslenme pratiklerini açıklamak için kaynak gösterilmiştir.

Araştırma esnasındaki analitik zihniyet, çalışmanın önem verilen yönlerinden biridir. Kaynaklar izole bir biçimde değerlendirilmemiş, kavramsal transfer ve yapısalcı okuma pratiği sergilenmiştir. Sinema kuramcılarının montaj teorileri doğrudan edebiyat metninin dil bilgisel yapısına entegre edilmiştir. Şiirdeki fiil cümlelerinin yoğunluğu kısa çekim teknikleri olarak yorumlanırken Nâzım Hikmet'in eseri Sabiha Sertel’in romanıyla ideolojik eksende, Pasolini’nin kavramlarıyla ise estetik eksende diyalojik bir ilişki kurularak sentezlenir. Alıntı yapılan kaynaklar önceden verilmiş hükümleri doğrulamaktan ziyade edebiyat ve sinema arasındaki sınırların nasıl ihlal edildiğini kanıtlamak amacıyla kullanılmıştır.

Metinde daha çok basılı kitaplar, akademik makaleler ve yayımlanmış sanat eserleri üzerinden bir literatür taraması yürütülmüştür. Ayrıca yazarın metodolojisinde kişisel not alma veya fişleme yöntemine dair detaylı bir bilgi verilmemiştir.

3. Varsayımlar, Literatürdeki Eksiklikler ve Çıkarımlar

Temel varsayım olan Nâzım Hikmet'in şiirinde dize yapısı ve anlatım tekniğinin sinemadaki *kurgu/ montaj* birimlerine karşılık geldiğidir. Bu kurgu varsayımı Eisenstein ve Vertov’un kuramlarıyla, türlerin iç içe geçmesi varsayımı Bahtin'in teorileriyle, anlatıcı kimliği ise Brecht’in yabancılaştırma kavramıyla temellendirilir.

Çalışma, mevcut literatürdeki önemli eksiklikleri doldurmaktadır:

- Eserin ne anlattığının ötesinde eserde nasıl bir görsel dille kullanıldığını ele alınarak ideoloji ve estetik arasındaki kopukluk giderilmiştir.
- Edebiyat eleştirisi sinema ve tiyatro kuramlarıyla harmanlayarak disiplinler arası bir metodoloji sunulmuştur.
- Şiir işitsel bir sanat olmaktan çıkarılmış, okurun zihninde bir *film şeridi* gibi canlanan görsel bir metin olarak tanımlayarak Türk şiir eleştirisine yeni bir boyut kazandırılmıştır.

Çalışmanın sonunda ulaşılan temel çıkarımlar şunlardır:

- Nâzım Hikmet, Türk sineması teknik olarak emekleme aşamasındayken dünya sinemasındaki avangart akımları sinematografik şiir yoluyla şiirine başarıyla yedirmiştir.
- Şiirde zamanın lineer akmadığı, sinemada sıkça kullanılan flashback (geriye dönüş) tekniğinin şiirin ana damarını oluşturduğu kanıtlanmıştır.
- Metin, pasif bir okur yerine boşlukları dolduran ve sahneleri zihninde kurgulayan aktif bir *okur- seyirci* profili talep etmektedir.
- Fiil cümlelerinin yoğunluğu ve dizelerin kırılma biçimleri, metne sinematik bir ritim ve hız kazandırmaktadır.

Bu makale, Nâzım Hikmet’in hem bir toplumcu şair hem de edebiyatın sınırlarını sinemanın imkânlarıyla genişleten vizyoner bir biçim ustası olduğunu ortaya koyarak tamamlanır. İnceleme, modern Türk şiirinin görsel sanatlarla olan organik bağını anlamak isteyen araştırmacılar için önemli bir yol haritası niteliğindedir.

4.Bulgular

4.1. Nazım Hikmet Şiiri

"Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" adlı eser; "Jakond ile Si-Ya-U", "Simavna Kadısı Oğlu Şeyh Bedrettin Destanı", "Taranta Babu", "Kuvayı Milliye Destanı" ve "Memleketimden İnsan Manzaraları" ile birlikte Nazım Hikmet'in şiir ile tarihsel olana bakışını yansıttığı uzun şiirleri arasında sayılır. Destan, roman gibi daha çok uzun anlatı formlarında karşımıza çıkan tarihi hikâyeler, bu kez edebî türlerden şiir formunda yer edinir. Nesir -düz yazı- ile nazım -şiir formu- karışık olduğundan tam olarak şiir de denilemeyen bu eserlerde "Nâzım Hikmet şiirle roman arasındaki sınırları silikleştirmiş, okura yepyeni bir okuma kontratı sunmuştur." (Terzioğlu'ndan aktaran Özer, 2013, s. 319).

Nâzım Hikmet'in "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" adlı eseri, Türk edebiyatında hem yapısal bir kırılma noktası hem de ideolojik bir esin kaynağı olarak çift yönlü bir öneme sahiptir. Terzioğlu'nun Mihail Bahtin'in kuramları ışığında yaptığı tespite göre Nâzım Hikmet bu eserde şiirin klasik sınırlarını ihlal ederek onu *romanlaştır*mıştır. Eser, tek bir lirik benliğin ötesine geçerek mektuplar, diyaloglar ve çatışan bakış açılarıyla kurgulanmış *çok sesli* bir yapı arz eder. Bu biçimsel tercih, şairin sömürgecilik karşıtı karmaşık bir meseleyi, tarihsel maddeci bir perspektifle mizahı da kullanarak anlatmasına olanak tanımıştır (Terzioğlu, 2008).

Şiirin bu güçlü *romanlaşma* eğilimi, dönemin diğer edebi üretimlerinde somut bir karşılık bulmuştur. Bu etkinin en net örneği, Sabiha Sertel'in "Çitra Roy ile Babası" (1937) adlı romanıdır. Yapılan akademik incelemeler, Sertel'in eserinin doğrudan "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" şiirinin açtığı yoldan ilerlediğini gösterir. Her iki eser de Hindistan'daki İngiliz emperyalizmini hedef alarak ortak bir anti- emperyalist söylem geliştirir. (Sağlam& Tarhan, 2019) Nâzım'ın şiirinde biçimsel olarak denediği bu çok katmanlı anlatı, Sertel'de düzyazı formunda yeniden hayat bulmuş; Benerci'nin bireysel ve toplumsal sıkışmışlığı, Çitra Roy karakterinde farklı bir veçheyle devam ettirilmiştir. Sonuçta anlatı, Terzioğlu'nun belirttiği gibi biçimsel olarak romanlaşırken Sertel'in romanıyla kurduğu metinler arası ilişki sayesinde ideolojik olarak da dönem edebiyatını dönüştürücü bir güç olmuştur.

"Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" şiirinde Nazım Hikmet'in kendisi de bu anlatının bir roman olduğunu şiirin çeşitli yerlerinde vurgulamıştır:

> "Ben, romanın muharriri
> diyorum ki genç adama:
> — Delikanlım!
> İyi bak yıldızlara,
> onları belki bir daha göremezsin" (Ran, 2002, s. 11).

Nazım Hikmet'in "Benerci Kendini Niçin Öldürdü*?"* isimli eseri, şiir ile düzyazı arasındaki sınırların belirsizleştiğini gösteren en belirgin metinlerden biridir. Bu türler arası geçişliliği, Selçuk Çıkla'nın geliştirdiği *manzum hikâye* ve *öykü- şiir* ayrımları üzerinden kuramsal bir zemine oturtmak mümkündür. Çıkla, manzum hikâyeyi; olay örgüsü, karakter, zaman ve mekân gibi anlatı ögelerini şiirsel bir üslupla sunan melez bir tür olarak tanımlarken öykü- şiiri içinde hikâye çekirdeği barındırmakla birlikte şiirselliğin daha baskın olduğu yapılar olarak nitelendirir. Bu teorik ayrım ışığında "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?*"* şiiri incelendiğinde eserin olay ağırlıklı yapısı, kronolojik akışı, mekân çeşitliliği ve geniş karakter kadrosu nedeniyle her iki tür arasında manzum hikâye kategorisine daha yakın durduğu görülmektedir. Eserde anlatıcının varlığının net bir şekilde hissedilmesi, iç içe geçen hikâyelerin kullanımı ve metnin yer yer roman, senaryo veya tarihsel belge formatına yaklaşması, Çıkla'nın bakış açısını desteklemektedir. Bununla birlikte Nazım Hikmet'in eserde sinematografik bir dil kullanması, mevcut kuramsal çerçeveyi daha da genişletmektedir. Anlatımın görsellik üzerine inşa edilmesi,

sahneleme mantığı ile kurgu ve montaj tekniklerinin şiire dahil edilmesi, eseri manzum hikâyenin modern ve deneysel bir örneğine dönüştürür. "Benerci Kendini Niçin Öldürdü*?"* şiiri, Selçuk Çıkla'nın türler arası teorisini doğrulamakla kalmaz. Şiir, hikâye ve sinema sanatlarını harmanlayan çok katmanlı yapısı sayesinde bu kuramsal alanı bir adım öteye taşıyan özgün bir eser olarak öne çıkar (Çıkla, 2009, s. 51- 85).

Kendisi de 80 kuşağı şairlerinden olan Baki Asiltürk anlatımcı şiiri, bütün anlatı ögelerini bir araya getiren bir edebi tür biçiminde tanımlar: "Anlatımcı şiir başı sonu belli kısa bir hikâyesi olan, olay örgüsüne, neden- sonuç ilişkisine, olay kahramanlarının veya olayın geçtiği yerin tasvirine de yer veren şiirdir" (Asiltürk, 2013, s. 190). Eserin hangi türde kaleme alındığı özellikle anlatı kavramının kapsayıcılığı düşünüldüğünde şiir ile sinema ilişkisinin ele alındığı bu çalışmada öncelikli konu değildir.

Bertold Brecht'in epik- diyalektik biçimde kaleme aldığı oyunlarındaki gibi "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" şiirinde anlatıcının kimliğinin görüldüğü, sesinin duyulduğu pek çok sahne yer almaktadır. Böylesi durumlarda anlatıcı/ şair kimliği belirginleşen anlatıcı, okura bir güven duygusu da aşılamaktadır, hatta şiirde okura seslendiği ve onları yönlendirdiğine de tanık olunur:

> "Romanımı daha başlamadan berbat edeceksiniz...
> Gelin, etmeyin çocuklar...
> Ne çıkar,
> inanın bir sefer olsun NÂZIM'a" (Ran, 2002, s. 17).

Şair/ anlatıcının okurla iletişime girmesi yazdığı türü belirtirken dahi ironik olarak kendisini gösterir. Şiirin genel didaktik havasının dışındaki bu tavır, bütün şiir boyunca anlatıcı/ şair ile Benerci arasındaki anlatıcı konumunun değişken kimliği ile ilişkilendirilebilir. "Taş hücre mahpusunun, senelerdir, bu işi nasıl yaptığını anlatacak değilim. Romanda da olsa, Britanya polisine hizmet etmek istemem....." (Ran, 2002, s. 80). Dramatik yapısı daha da güçlendirilmiş olan eser, tiyatro sahnesine taşındığında okurun seyirci konumuyla anlatıya yaklaşımı çok daha kolaylaşmaktadır. Anlatımcı tarzı nedeniyle dramatik yapısı da güçlü olan oyun; Ankara, Eskişehir ve İstanbul'da çeşitli tiyatro ekipleri tarafından sahneye taşınmıştır. Daha önce sahnelenmiş olan örneklerden farklı olarak Bal tarafından tek kişilik tiyatro oyun metnine dönüştürülen şiir, edebi bir eseri dramatik yönünü vurgulayarak sahne üstüne taşınmıştır.[2] Oyunda oluşturulan sahne tasarımı bu çalışmada olduğu gibi sinematografik tekniklerin farklı sanat disiplinlerinde bir arada kullanıldığını örnekleyecek şekildedir. Sinevizyonda kullanılan görüntüler, "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?"nün hikâyesini edebiyat, tiyatro ve sinema ile buluşturarak seyirci karşısına çıkmaktadır.

Oldukça geniş bir zaman dilimine yayılmış olay dizisini, birbirlerinden çok farklı mekânlarda işleyen Nazım Hikmet, bunu kendi söylemine paralel olarak bir roman yazıyor gibi ele almıştır. Ana karakter Benerci olsa da Somadeva ve Roy Dranat'ı da birer karakter haline getirebilmiştir. Eserin sonunda Benerci'nin yazmış olduğu 19. Asır Hindistan Tarihi de esasen Somadeva'nın yazmaya başladığı bir metindir. Bu içeriklerin içine sızan anlatıcının kimliğini görmek mümkündür. Üç kısım ve sekiz baptan oluşan anlatının her babının başlığında içerik verilmektedir. Örneğin birinci kısmın üçüncü babının başlığında bunun örneği görülebilir.

> "TAYMİS GAZETESİ'NİN BİR TELGRAFI... VAZİYETİN TELHİSİ VE BENERCİYLE İSTANBULDA MATBAADA BİR MÜLÂKAT... KALKÜTADA UMUMÎ GREV... SOMADEVA... TAŞLANAN ÇOCUĞUM...

[2] Benerci adlı tiyatro oyunu, 2025 yılında Nazım Hikmet'in Benerci Kendini Niçin Öldürdü? adlı şiirinden Mustafa Bal tarafından oyunlaştırılmış ve sahneye taşınmıştır.

VE DAHA BİRÇOK YÜREKLER PARALAYICI HADİSELERE DAİRDİR" (Ran, 2002, s. 22).[3]

Hem bir roman hem de bir şiir sayılabilecek "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" eserinde şair-anlatıcının karakteri ile olan diyalogu kimi zaman nazmın sınırlarını zorlar ve nesre dönüşür. "Ve Benerci, macerayı bana, kafiyesiz filân, yani nesren şöyle anlatmaya başladı:" (Ran, 2002, s. 25). Bu durum duygusallığın vurgulandığı sahnelerde manzuma kayar. Anlatıcı sesin yazdığı tür üzerindeki ironik bakış kendisini gösterir, kimlik Nazım Hikmet üzerindedir ve anlatıcı hali iyice belirginleşir. "Burada, Benerci yine coştu, işi kafiyeye döktü:" (Ran, 2002, s. 25).

"Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" eserinin anlatımcı bir şiir olması dolayısıyla zaman geçişlerinin anlatıcı diliyle yapıldığı ortadadır. Kullanılan flashback sahnelerinde dahi şairin ana malzemesi dildir. Bunların dışında yine anlatıcı tarafından verilen zaman belirteçleri de dikkat çekicidir. On beş yıllık bir zaman dilimi gibi bir gün de dar zamana sıkıştırılabilecek çeşitli sözcüklerin görsel sunumuyla aktarılmış olur. Bu durum yazıya aktarılırken şiirsellikten uzaklaşmadan biçimsel yan esas alınarak gerçekleştirilir.

"Bu yaz:
Sabahları — taze süt gibi beyaz,
öğle zamanları — erimiş bakır gibi aydınlık,
akşamları — Bombaylı kadınların esmer teninden ılık
ve geceleri — üzüm salkımları gibi yıldızlıyken hava
SOMADEVA
düştü yatağa" (Ran, 2002, s. 47).

Şair- anlatıcının üçüncü kısmın ilk babında Benerci'nin hapiste yattığı on beş yılın nasıl geçtiğini anlatışı ve kitabın ilerleyişi hakkında verdiği bilgi görülür. Tiyatrodaki epik/ diyalektik biçim ile benzeştirilebilen bu yapı anlatısal zamanın geçişini epizotlar haline getirir. Sahne direktifi olarak düşünebilecek dipnot da okurun yönlendirilmesi konusunda bir başka yöntemdir. Bu eserde dipnotlar, şiirin genel yapısının dışında fakat bunu destekleyecek şekilde Nazım Hikmet şiirinin didaktik yapısının bir göstergesidir.

"(*) Yalnız şunu hatırlatmak isterim ki, Benerci emperyalizmi ve emperyalizm ile mücadeleyi, Neo- Hitlerist- Sosyal- Faşist- Sinyor- Fon Şevket Süreyya Bey gibi anlamıyordu" (Ran, 2002, s. 75).

4.2.Şiirsellik ve Sinematografi

Nazım Hikmet, Türk şiirinde ideolojik ve tematik yeniliklerin temsilcisi olmanın ötesinde estetik ve biçimsel devrimlerin de mimarlarından biri olarak kabul edilir. 1902 yılında Selanik'te dünyaya gelen, baba tarafından geleneksel bir Türk ailesinden olmasına rağmen anne tarafından aristokrat bir aileye mensup olan şair; iki kültürlü büyümüş, gençliğinde hem Osmanlı Devleti'nin çöküşüne hem de Cumhuriyet'in kuruluşuna şahitlik etmiştir. Bu tarihsel dönüm noktaları onun şiirinin entelektüel zeminini şekillendirmiştir. Özellikle 1920'lerde Sovyetler Birliği'nde benimsediği Marksist ideoloji, sanat görüşünü derinden etkilemiş ve şiiri, bireysel bir duyarlılık aracı olmaktan çıkarıp toplumsal bir bilinçlenme ve eylem sahasına dönüştürmüştür.

Şairin poetik yaklaşımı yalnızca siyasi içerikle sınırlı değildir. Anlatım teknikleri, görsellik ve biçimsel deneyler de şiirinin vazgeçilmez ögeleridir. Bu sayede onun eserleri, klasik lirizmin ötesine geçerek görsel, sahnelemeye dayalı ve anlatımcı bir nitelik kazanır. Bâki Asiltürk'ün de belirttiği gibi modern Türk şiirinde sinematografik algının ve görselliğin ön plana çıkması, şiirin imgeler yoluyla adeta seyredilebilir bir yapıya kavuşmasını sağlamıştır (Asiltürk, 2017, 179-

[3] Şiirin orijinalinde büyük harfler kullanılmıştır.

204). Asiltürk, anlatımcı şiirde kullanılan mekân kurgusu, sahne geçişleri ve kamera açısı benzeri tekniklerin metni durağanlıktan kurtarıp dinamik bir anlatıya dönüştürdüğünü ifade eder.

Bu bağlamda 1932 tarihli "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" eseri, Nazım Hikmet'in estetik arayışları ile ideolojik tavrının kesiştiği bir nokta olarak görülebilir. Eser, emperyalizmle mücadeleyi bireysel bir dram üzerinden anlatırken çok katmanlı yapısı ve epik- diyalektik üslubuyla şiiri, roman ve sinema sanatlarıyla yakınlaştırır. Asiltürk'ün Attilâ İlhan şiiri için yaptığı sinematografik tespitler Nazım Hikmet şiiri için de geçerlidir. Özellikle anlatıcının kamerayı andıran hâkim bakışı ve dize yapılarının kısa- uzun film planlarına denk düşmesi bu benzerliği kanıtlar (Asiltürk, 2017, 179- 204).

Mehmet Murat Eker'in şiir ve sinema estetiği üzerine analizleri ise eserin estetik boyutuna farklı bir derinlik katar. Eker, şiirsel estetiğin sinemada görselliğin yanı sıra boşluk, ritim, sessizlik ve çağrışımlarla da oluşturulduğunu savunur (Eker, 2025, 5- 7). Bu görüş, "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" şiirindeki kesintili anlatım, boşluklu dizeler ve sessiz sinema estetiğiyle tam bir uyum içindedir. Ayrıca Eker'in "Porcus" kısa filmi üzerinden tanımladığı kavramlar, Nazım Hikmet'in eserindeki ucu açıklık ve kurgu tekniklerini anlamlandırmada oldukça işlevseldir.

"Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" adlı eser, Nazım Hikmet'in ideolojisi, tarihsel birikimi ve estetik deneylerinin harmanlandığı; şiiri sinema ve anlatı sanatıyla bütünleştiren modern bir eser olarak okunabilir. Bu eser, hem Asiltürk'ün görsellik üzerine teorilerini hem de Eker'in şiirsel sinema estetiği kavramlarını somutlaştıran, öncü ve özgün bir örnek olarak literatürdeki yerini almıştır (Asiltürk, 2017; Eker, 2025).

Şiir ve sinemanın benzerliğine dair yapılan çalışmalarda, bu iki alanın ortak özellikleri örnekler üzerinden verilmeye çalışılmıştır. Asiltürk (2006), şiir ve sinema dillerinin benzerliğinin temel ölçütünü yapısallık ve kurgusallıkta görmektedir. İki sanatın da en küçükten büyük birimlere yönelen bir ilerleme içinde olduğunu söyler. Şiirde dizelerden dizesel tümcelere, buradan dizesel sözcelere ve dizesel paragraflara ilerleyiş; sinemada ise çekimlerden sahneye, daha sonrasında ise ayrım ve bölümlerden filmlere bir sıralama olduğu vurgulanır. Yine Asiltürk'e göre şiir somut ve soyut kelimelerin karşılığı olarak düşünülebilecek anlambirimler, biçimbirimler ya da dile dair görüntü birimlerinin düzenlemesiyle elde edilen bir bütün olmasının yanında insanın zihinde imgesel görüntü oluşturabilen bir sanattır, bu nedenle sinemaya benzer. Görüntü yönetimi konusunda da benzer bir durumdan söz edilebilir. Kılıç, "Görüntü Estetiği" adlı eserinde kameranın arkasındaki kişiye "Neyi çektiğin kadar onu nasıl çektiğin de önemlidir" mesajını vermektedir. Kitap, vizörden rastgele bakmayı bırakıp bilinçli ve anlamlı kareler oluşturmak isteyenler için bir kılavuz niteliğindedir (Kılıç, 1995, s. 79- 80).

Sinema ile şiir arasındaki bu benzerliklerden yola çıkılarak her iki türün de şiirsel yapısında bazı ölçütler belirlenebilir: Duygulandırıcılık, doğallık, kurgusallık, coşkusallık, uyumluluk, çarpıcılık, karşıtlık, ölçümlülük, üstdillilik, dizemsellik, eksiksizlik- fazlasızlık, tamamlayıcılık, imgesellik, simgesellik, eytişimsellik, metriklik, müziksellik ve eğretilemelilik (Asiltürk, 2006). Şiirsellikte, kurgu ya da soyut ifadelerin dışında kamera açılarının, ışığın, rengin, giysilerin, oyuncu bakışlarının, filmsel uzamların, oyuncu devinimlerinin, negatif filmlerin kullanış biçimlerinin ve çekim hızının da önemli etkisi vardır.

Doğrudan şiir/ şair kullanımlarının olduğu sinema filmi sayısı da az değildir. Jim Jarmusch'un "Ölü Adam" (1995) filminde *"*Doğar bazıları tatlı hazza, doğar bazıları sonsuz gece'ye" diyen William Blake, filmde bir karakter şeklinde William Blake olarak yer alır. "Âşık Shekespeare" (1998) adlı filmde de benzer bir biçimde Shakespeare'in "Ölü Ozanlar Derneği" (1989) filminde Lord Alfred Tennyson'ın dizeleri kullanılmıştır.

Pier Paolo Pasolini'nin "Şiir Sineması" (2012) ve Christophe Marc Wall- Romana'nın *sineşiir* kavramı; şiir ile sinema, şair ile yönetmen kimliklerinin iç içe geçtiğini, kimi zaman birlikte

kullanıldığını gösterir. Özellikle Pasolini'nin 1960'lı yıllarda geliştirdiği sinema kuramı da şiirsel sinemaya dayanır. Yönetmenliğinin yanı sıra şair, romancı ve oyun yazarı kimlikleriyle de bilinen Pasolini, büyük İtalyan şiir antolojisinde dört döneme ayrılan İtalyan şiirinde 20. yy. nin temsilcisidir. 1942 yılında yazdığı *Casarsa* şiirleri ile adım attığı şairlik, bütün sanatına egemen olmuştur. Dante, Ariosto, Leopardi gibi tarihsel bir şiir geleneğinden gelen Pasolini; İtalyan Yeni Gerçekçiler, Visconti, Fellini gibi bir sinema dünyasının sürdürücüsü olmuştur. "Film yapmak şair olmaktır." (Yıldırım, 2012, s. 95) diyen Pasolini, bütün sanat kimliklerini bir arada kullanmış ve bunların zirvesine şairliği koymuştur.

Sinemasıyla şiir yazan bir başka yönetmen de Theodoros Angelopoulos'tur. "Sonsuzluk ve Bir Gün" (1998) adlı filmin ana karakteri Aleksander, şair kimliği ile filmde var olurken "Angelopoulos kadrajıyla bu şiirselliği görüntüye aktarır. Sözle birlikte var olan görsellik, film boyunca uyum içinde varlığını sürdürür" (Bal, 2021, s. 12).

Bu görüş ve örneklerden yola çıkarak "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" şiirinde şiirsel yapının nasıl sağlandığı konusunda örneklere başvurulabilir. Özellikle şair- anlatıcının sesinin duyulduğu sahnelerde nesir, anlatıcının bir karaktere büründüğü sahnelerde ise manzum dil yer alır. Dünya edebiyatında şair kimliği ön planda olan Nazım Hikmet de bunun bilincindedir. Onun sinematografik dili şiire uygulayan ilk şair olarak bu anlatıda senaryo tekniğini kullandığı söylenebilir. Kısa çekimler anlam bütünlüğünü kendisi sağlayan dizelerin aktarımında kullanılırken uzun plan çekimler, görsel bütünlüğü kırık dizeler ile sağlayan ve anlamı genişleten imgeler aracılığıyla verilir.

> "Polisler karakoldan içeri girerler. Bir müddet sahne boş kalır. Benerci gelir. Yağmur yağmaya başlar... Benerci, belini karakolun duvarına dayayarak çömelir. Karakolun duvarından insan çığlıkları gelmektedir. Ve yağmurun içinden uzun bir şehrin uğultusu işitilmektedir" (Ran, 2002, s. 37).

Fiil cümlelerinin çokluğu kurgu ve montajda kısa çekimlerin art arda gelmesi, anlatıcının ön planda olduğu hikâyenin aktarıldığı bölümlerde ise plan sekanstan söz edilir. *"Girerler, kalır, gelir, başlar, çömelir, gelmektedir, işitilmektedir…"* gibi kısa cümlelerden oluşan ve bu fiillerle biten cümleler hiçbir değişime uğratılmadan şiirde yer alır. Senaryo yazım tekniğinde ayrı bir sütunda yönetmene direktifler yönelten bu bölüm, sinemanın hikâye anlatımının en önemli ögelerindendir.

Film dili içinde karakterin gittiği sinema da anlatı içinde anlatı oluşturarak katmanlı bir yapı sunar. "Yirminci Asrın Sergüzeştleri" adlı film, Somadeva adlı karakterin yazmaya başladığı "Yirminci Asır Hindistan Tarihi" adlı kitabın bir bölümüdür. Böylelikle şair- anlatıcı tarafından bir üçüncü bir katman oluşturulmuş olur.

> "Keşmirli Ebe kadın
> anamın kasıklarından çekti beni.
> Ve
> kundakladı bir sinema biletiyle…" (Ran, 2002, s. 52).

Elde edilen yapısal kurgulama tekniği, okurun içeriği sorgularken sanatlar arası ilişki kurulmasında aktif bir rol edinmesini de sağlar. Okur bu durumda pasif kimliğin yanı sıra seyredilmekte olan filmin seyircisi haline bürünür. Şu halde okur/ seyirci kimlikleri aynı anda görülmektedir. Böylelikle Nazım Hikmet'in şair/ yazar kimliğinin dışında senarist kimliğini tanımak da kolaylaşır.

İster kırık dize, ister anlamı bütünlüklü dize, ister nesir dili olsun Nazım Hikmet'in senaryo dilini ortaya çıkararak olay örgüsünü aktarmayı sağlayan öge, yoğun fiil kullanımıdır. Bu fiillerin aldıkları kişi ve zaman ekleri ile aksiyonu sağlayan ögeler belirgin hale gelmiş olur. Şair-anlatıcının bütün olaylara hâkim bakışı, anlatının karakterlerinden birine dönüşmesi ve bir

üçüncü göz kullanımı kameranın hareketi ile ilişkilendirilebilir. Bir çekim senaryosu gibi kamera hareketlerinin *nasıl*ını gösteren bir dildir, Tanrısal bakışın hâkim olduğu kameranın geniş açılı kullanımı henüz şiirin ilk dizelerinde karşımıza çıkar. Anlatıcının değiştiği anlarda kamera çekiminin de geniş plandan yakın plana geçtiği görülür. Anlatıcının dili/ kameranın gözü, özellikle mekân betimlemelerinde Nazım Hikmet'in oldukça sık başvurduğu bir tekniktir.

"Ve Asya ki
toprakta beşte birdir.
Ve Asya'da
bir memlekettir Hindistan,
Kalküta Hindistan'da bir şehirdir,
Benerci Kalküta'da bir insan..." (Ran, 2002, s. 73).

Mekân betimlemelerinin eğretilemeli aktarımın ötesinde geniş açıdan yakın plana "gökten bir kartal gibi alçalarak" (Ran, 2002: 43) yapılan kullanımı da dikkat çekicidir. Kamera kullanımının yakın plan olduğu da *vurgulu (vurgu bana ait)* bir şekilde gösterilir. Burada şair/ yönetmenin okur/ seyirciyi boşlukları doldurma konusunda aktif hale getirmek istediği de görülür.

"Sallanıyor ayakları
..... DUDAKLARI ....." (Ran, 2002, s. 13).

Şehrin fonda olması ve kameraya yaklaşıldığında karakterin çevresiyle beraber öne çıkarılması detayı, anlatıcının karakterin zihninde yer aldığını gösterir. Bütün bunlar tek planda yapılabileceği gibi birbirini takip eden planlarda da kullanılabilir. Şiirde bir sonraki planda Heraklit'i düşünen karakter telmih yoluyla göndermede bulunur.

"Her şey değişip akmada,
bu hâl beni hayran bırakmada…" (Ran, 2002, s. 10).

Sinematografinin en önemli ögelerinden kurguyu, şairin henüz ilk sahnede/ ilk cümlelerde kullanmaya başlaması dikkat çekicidir. Yakın plandaki çekimde cebinden piposunu çıkarıp kibrit arayan karakter, akşam olduğu belirtilen başka bir plan sonrasında cebinden kibriti çıkarır ve piposunu yakar.

"Genç adam
kibritini çıkarıyor cebinden
yakıyor piposunu." (Ran, 2002, s. 10).

Çağdaş sinemanın oldukça sık başvurduğu yöntemlerden biri olan flashback tekniğine Nazım Hikmet 1932 yılında yazdığı "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" şiirinde başvurmuştur. Taylor'un da bahsettiği gibi Eisenstein'ın "Potemkin Zırhlısı" (1925) filmi ile sinemada ilk kez kullanılan kurgu kavramı, Nazım Hikmet'in Sovyetler Birliği'nden döndüğünde şiirinde kullanmaya başladığı tekniklerden biri olmuştur. (Taylor, 2000, s. 42- 53) Ekim Devrimi'nden sonra içeriğin egemen gücün hizmetine girmesi biçimsel yenilikleri de beraberinde getirmiş, kurgu ve montaj teknikleri sinemada kullanılmaya başlanmıştır. Nazım Hikmet'in şiiri sinemadan ayrı düşünmemesi, içerikle yetinmeyip teknik sorunlar üzerinde düşünmesine de neden olur.

"EEEEEEE?
Sonra?
derseniz,
bakın, birinci babımıza..." (Ran, 2002, s. 17).

Şiirin on yedinci sayfasında iken okuru geri gönderen şair- anlatıcının ana dönüşü "Taymis gazetesinin Kalküta'dan aldığı telgraf" ve "Benerci'den aldığı mektup" hiç değiştirilmeden bir

bölüm halinde aktarılır. Anlatının gerçek ile kurmaca arasındaki hali bir montaj ile böylelikle gerçek olana yakınlaştırılmış, metnin gerçekçilik tarafı da bu belgesel aktarım ile sağlanmış olur.

> *"Taymis gazetesinin Kalküta'dan aldığı bir telgraftan:*[4]
>
> KALKÜTA - Kızılların tevkifatı devam ediyor. Şehir civarındaki çay tarlalarında metrûk bir evde toplanan gizli Vilâyet Komiteleri, içtima halindeyken derdest edilmiştir. Yedi kişiden mürekkep olan komite azalarından altısı yakında adliyeye verileceklerdir. Yalnız, ilk istintak neticesinde, gene komite azasından, Benerci isimli bir genç tahliye olunmuştur..." (Ran, 2002, 22).

Somadeva'nın bitiremediği kitapta bir sinema sahnesini kullanması, bunu yaparken şiirin temalarından sınıf farklılığını ve sınıf çatışmasını kullanması, anlatı içindeki anlatı yapısının içerikle birleştiği noktayı ortaya koyar. Bu sahnenin devamında Benerci'nin okuduğu kitap (birinci babın son sahnesi), anlatıcı değişimini ortaya koyarken gözlemci bir bakışı tercih eden ve olaylara tarafsız bakan görsel dili de kullanmış olur.

Şiirdeki yinelemeler de Nazım Hikmet'in şiirlerinde sıkça kullandığı dil özelliklerindendir. "ne kadar uzak" yinelemesindeki gibi bu dil özelliği kimi sahnelerde bir ses efekti ya da görsel efekt şekline bürünebilir. Sinemada da kolaylıkla uygulanabilecek bu teknik, "Benerci" tiyatro oyununda daktilo başındaki anlatıcının daktilo darbeleri biçiminde kullanılmıştır.

"Behey tram — vay!..
çiğneneceksin:
sağa sola sap...
Geçit yok.
Rap
rappp
rappp!!!!!"

...

"Adım
Adım.
Adım — lar
adım — ları...
Kal — dırım
kal — dırım.
Kal — dırım — lar
kal — dırım — ları...
Cad — de...
Cad — deler...
Kalabalık...
Ka — la — ba — lık
itiyor
iki
yana
apar — tıman — ları..." (Ran, 2002, s. 30).

Şiirinin biçim özelliklerinden biri olan aliterasyon ögesini, ses ve görsellikle birleştiren Nazım Hikmet, çok daha vurgulu bir kullanım sağlamıştır. Bu durum böylelikle biçimsel bakımdan perdeye hatta sahneye de yansıtılmış olur.

[4] Şiirin orijinalinde italik yazım kullanılmıştır.

"Şimdi benden sana son göz
son söz
son ses:
S..O..S!!.
S.. O..S!!.
S.. O..S!!." (Ran, 2002, s. 42).

Şair/ anlatıcının görsel efekti sahne haline getirip iki karakterin diyaloğu ile devam eden bölüm, söz ve görselin buluştuğu anlardır. Şiirdeki hikâyede geçen birkaç karakterin birbiriyle çatışması sonucu sağlanan sağlam yapı; yazı, ses ve görsel sunumun birlikteliğini somutlaştırmış, hem zaman hem mekân ögeleri karakterleri, okur/ seyircinin zihninde de görünür hale getirmiş olur.

"Karanlık...
Aralandı pencere.
Ay ışığı
parlıyan enli bir kılıç gibi keserek karanlığı
düştü yere." (Ran, 2002, s. 21).

İmgesel kullanım, anlatımcı şiirin ne kadar dışında olsa da Nazım Hikmet şiirinin en önemli ögelerindendir. "Her imgede bir görme biçimi yatar" diyen Berger (1995: s. 10) ve "Bir bütün olarak dilin metafor, metonomi, kapsamlama, sözcük sırasının değişmesi ve benzeri işleyişlere sahip olduğunu, hakikat ve iletişim açısından bakıldığında dilin bütününün tamamen güvenilmezdir" diyen Eagleton (2016, s. 33) sanatsal ürünlerde karşımıza çıkan dilin imge yoluyla sağlandığının altını çizer.

Alışılmamış bağdaştırmalar aracılığıyla oluşturan imgesel dil, Nazım Hikmet'in şiirlerinde anlamı zorlaştıran bir biçimde karşımıza çıkmaz. Özellikle "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" gibi anlatısal yapının egemen olduğu şiirlerde kişi ve mekân benzetmeleri görsel akıcılığı bozmayacak biçimde nesnel gerçeklikten uzaklaşılmadan aktarılır.

"Yıldızlar ihtiyardılar
toprak çocuktu.
Yıldızlar bizden uzaktır" (Ran, 2002, s. 73).

Görselliğin kurguyla bütünleşmesi imgenin kendisinden sonra da devam edeceğini, zincirleme kurgunun sağlanacağını bir merak ve gerilim ögesi olarak kullanır. Her bir sözcük/ dizenin kendi anlamını taşıması gibi kendisinden sonra gelecek sözcüklerle ilişkisi de başka anlamlar yaratacak şiirselliği ön plana çıkaracaktır.

"Girdim ki içeriye,
iki eli yanına gelmiş
yatıyor otel odasının
dört topuzlu karyolasında." (Ran, 2002, s. 71).

Türk sinemasının ilk imgesel filmi denilebilecek Metin Erksan'ın "Sevmek Zamanı" (1965) filminde şiirsel ögelere odaklanılmıştır. "Yağmur sonrası bir doğadaki ağaçların, onların sudaki ters ya da aynalama görüntülerinin, ağ gibi örülerek birbirine karışmış dalların, ıslanmış nesnelerde parlayan damlaların görüntüsü hüzünlü bir müzikle" (Asiltürk, 2006, s. 271) aktarılması gibi sözün kolaylıkla görselleştiği ya da görsel olanın söze döküldüğü görülebilir. Yine bir yönetmen- şair ortaklığı söz konusudur.

Şiir ve sinemada imge kullanımının yoğunluğunun sakıncaları da yok değildir. Öznel ve kültürel ögelerin alımlayıcıda -okur/ seyirci- ne gibi çağrışımlar yaratacağı belirsizdir. Ortak bir amaca hizmet edemeyen bu tercih, sanatın açık uçluluğu ile açıklanabilir. Umberto Eco (2019)nun "Yazarın erişilmez niyeti, okurun tartışmaya açık niyeti ve metnin saydam niyeti" arasında

kurduğu ilişki, "yalnızca işlevlerden oluşan anlatıda farklı derecelerde" anlam taşıyan (Barthes, 1993, s. 89) bir konumdadır ve okura "yazılı olmayanları da okuma şansını veren şey ancak yazılı olanın çevresindeki haledir." (Calvino, 1997, s. 209) der.

Türler arası ilişkinin belirsizleştiği ve iç içe geçtiği örneklerin aksine sinemayı diğer sanat dallarından ayıran filmler de yok değildir. Bunların en önemlilerinden biri Dziga Vertov'un "Kameralı Adam" (1929) filmidir. Sessiz sinema döneminin sonuna denk gelen ve sinema tarihi için bir dönüm noktası kabul edilen film, *sine- göz* yöntemini sinema literatürüne kazandırmıştır. Bu durum filmin henüz jeneriğinde seyirci karşısına çıkar:

> "Seyircilerin dikkatine: Az sonra izleyeceğiniz film görsel sahnelerden oluşan sinematografik bir deneme niteliğindedir. BOŞUNA ARA GEÇİŞ ARAMAYIN (bu film ara geçişler içermiyor) BOŞUNA SENARYO ARAMAYIN (bu filmin bir senaryosu yok) BOŞUNA DEKOR VE KOSTÜM ARAMAYIN (bu filmde dekor, oyuncu ya da benzeri şeyler yok) Bu deneysel filmin amacı edebiyat ve tiyatro söyleminden tamamen bağımsız mutlak ve evrensel bir sinema dili yaratmaktır" (Vertov, 1929).

Özellikle Piraye için yazdığı şiirlerdeki naif ton bir yana bırakıldığında Nazım Hikmet'in diğer şiirleri anlatımcı ve yüksek sesle okunmayı gerektiren tonu yüksek şiirlerdir. Berk'in dediği gibi "…Bu gidiş gelişler, bu yalın kullanımlar onu yüksek bir sesle okuyacaklar için bir müzik notası doğuracaktır. Sayfadaki sözcük kümelerinden yer değiştirmeleri ses tonunun yükselip alçalışlarını belirleyecektir" (Berk, 1997, s. 16- 18). Onun şiirlerinin içeriğini daha kolay kavramak için vurgulu söyleyişleri şiirlerin görsel yanından da anlamak mümkündür. Sağlanan orkestrasyon ile çok sesli, alçalış ve yükselişlerin olduğu diyalektik bir şiir dili yaratılmış olur.

Deneysel yanı daha çok görselliği ile sağlanmış olan "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" şiirinin Türk şirine biçimsel açıdan bir yenilik getirdiği kesindir. "Azıcık olsun biçim bozumuna uğramamış olan yapı gerekli çekicilikten yoksundur. Düzensizlik -beklenmedik umulmadık şaşırtıcı olan- güzelliğin temel parçası ve özelliğidir" (Büker, 1985). Gerçeküstücü sanatın etkisini gösterdiği şiir ve sinemanın betimleyici ve imgesel dili dönemin toplumsal yapısı ile büyük oranda ilişkilidir.

Nazım Hikmet'in sessiz film dönemini düşünüp "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" şiirinde yer alan boşluklu kısımların açık uçluluk yaratarak çok anlamlı okumalar yarattığı söylenebilir. "MATEM MARŞI……, BU KİTABIN SÖNSÖZÜ……" başlıkları da dahil olmak üzere boşluklu anlatım, Nazım Hikmet'in sıkça kullandığı tekniklerden biridir. Şair-anlatıcı tarafından olumsuz bir tablo çizilse dahi Somadeva'nın dilinden olumlu bir bakış sezilir, böylece boşluklu anlatımla bir bitmemişlik duygusu sağlanmış olur.

> "Ben, Somadeva, Hindistan'ın yirminci asır tarihini yazmağa başladım. Fakat bitirmeden öleceğim. Arkadaşlarım, bıraktığım yerden yazmağa devam etsinler. Tarihin sonu inanılmayacak kadar güzel olacaktır. Buna eminim..." (Ran, 2002, s. 70).

Sovyetler Birliği'nin önemli şairlerinden babası Arseni Tarkovsky'nin şiir dilini kendi filmlerine aktaran Andrey Tarkovski'ye göre "Bir anlamda her sanat, en yüksek ve en ince biçimiyle şiirseldir. Leonardo figüratif sanatlarda bir şairdir, şairane bir dehadır. Bu yüzden Leonardo'ya yalnızca ressam, Bach'a yalnızca besteci, Shakespeare'e yalnızca oyun yazarı, Tolstoy'a yalnızca yazar demek saçma olur. Onlar şairdir.'' (Tarkovsky, 2009, s. 167). Yönetmenin tüm filmlerinde etkisini gösteren şiirsellik, babadan oğula aktarılan bir yetenek olarak da görülebilir. Ancak babasındaki şiiriyet sözle, sözcükle; kendisindeki şiiriyet ise fotografiyle, peliküle varlığını gösterir. Yavuz Özkan'ın 'hayata eşitlediği bir saniye', onun otuz altı karelik her bir görüntüsü aracılığıyla zamanı oluşturan küçücük parçaların Gestaltçı bir bakışla toplamdan daha da büyük

olduğunu ispatlamaktadır. (Bal, 2007) Sinema yönetmenlerini iki gruba ayıran Tarkovski, kendi dünyalarını yaratmaya çalışan ve şair/ yönetmen kimliğini belirgin kılan Bresson, Dovjenko, Mizoguçi, Bergman, Bunuel ve Kurosawa gibi şairleri, sinemanın var oluşunu sürdürecek isimler olarak görür.

Korat'ın edebiyattaki sinema izlerinin sinemada dönüştürülmüş edebi tekniklere oranla azlığını, "okumaktan çok izleyici olan kitlelerin yarattığı görselleştirme talebi" (Korat, 2014, s. 170-183)ne bağlayan görüşünün yanında her iki sanat alanının çeşitli açılardan birbirini beslediği görülmektedir.

5.Sonuç

Nazım Hikmet'in "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" eseri üzerine gerçekleştirilen araştırmalar; edebi eleştiriden biçimsel analize, anlatı teorilerinden şiir- sinema etkileşimine uzanan geniş bir yelpazede çeşitlilik göstermektedir. Nazım Hikmet'in eserlerini toplumsal mücadele ve epik-diyalektik özellikler bağlamında ele alan bu çalışmalar, şiirsel yoğunluğun hikâye anlatımıyla birleştiği noktalarda siyasi ve dramatik kurguyu önceleyen, biçimsel teknikleri daha ikincil bir planda tutar. "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" şiirinin olay örgüsünü aydınlatma adına değerli olan bu bakış açısı, metnin görsel ve üslup yeniliklerini sınırlı bir açıyla da olsa değerlendirmektedir.

Tarihsel ve ideolojik inceleme boyutunda ise eleştirmenlerin şairi Marksist ideoloji çerçevesinde değerlendirdiği ve toplumsal temalarla bireysel trajedinin çelişkili kurgusuna odaklandığı görülür. Bu tespit doğrulanmakla birlikte şairin poetikasını ideolojik içerikle sınırlamak yanlış bir bakış açısı sunacaktır. Bunun yerine ideoloji, görsellik ve anlatı biçimi arasındaki ilişki, üçlü bir etkileşim alanı olarak tanımlanabilir. Bu yaklaşım, şiirin bir mesaj iletme aracı olmadığını, okur/ seyirci zihninde görsel ve sinematografik bir deneyim üreten bir yapı olduğunu göstermesi açısından kritiktir.

Çalışma, anlatı ve ideoloji bağlamında klasik literatürle örtüşen yönlere sahip, temel ayrışma noktası "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" şiiri için geliştirdiği sinema- şiir odaklı biçimsel çözümlemedir. Bu çözümlemenin şiirin tarihsel ve ideolojik makro yapısıyla bütünleştirilmesi, çalışmanın özgün yönünü oluşturur. Bu sayede Nazım Hikmet şiirinin, hem tarihsel bir belge hem de medyalar arası estetik bir olgu olarak yeniden yorumlanmasına katkı sağlanmaktadır. Bu noktada farklılaşan çalışmamız, üslup konusunu öncelikle şiir ve sinema ilişkisi ekseninde yeniden ele alır. Bu doğrultuda Bâki Asiltürk'ün *şiirde görsellik ve sinematografi* kavramı merkeze alınarak eserdeki kurgu, sahneleme ve plan- sekans benzeri yapılar sistematik bir biçimde incelenmiştir. Asiltürk, Attilâ İlhan şiirleri üzerinden görsellik ve sinematografik algıyı çözümlemiş olsa da Nazım Hikmet özelinde bu boyut ayrıntıyla ele alınmıştır. Dolayısıyla bu araştırma sinema dilinin şiirde bir metafor olmanın ötesinde yapısal ve kavramsal bir dönüştürücü olduğunu savunarak mevcut literatürdeki boşluğu doldurmaktadır. (Asiltürk, 2017)

Benzer bir düzlemde, iki sanat dalı arasındaki ortak estetik ilkeleri belirleyen, tespitini güncel kısa film örnekleriyle açıklayan Eker'in *sinema ve şiir estetiği* üzerine yaptığı ve kısa film denemelerine dayanan analizleri, imgesel süreklilik ve dilin ritminin sinematografik yansımalarını tartışır. Çalışmamız, Eker'in estetik yaklaşımını "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" örneğine uygulayarak modernist bir metnin tarihsel- materyalist yönünü, sinema diliyle kurduğu biçimsel ilişkiyle harmanlar. Böylece araştırma bulguları, Eker'in estetik ortaklık tezini desteklerken bunu Nazım Hikmet'in epik anlatısı ve tarihsel konumuyla birleştirerek kapsamını genişletir.

Sinema ile şiir ilişkisinden yola çıkılarak her iki sanatın şiirsel yapısında önemli ortak noktalar belirlenmiştir: Kurgusallık, coşkusallık, uyumluluk, çarpıcılık, karşıtlık, üstdillilik, tamamlayıcılık, imgesellik, simgesellik, eytişimsellik, müziksellik ve deneysellik bunların en

bariz olanlarıdır. Sinemanın şiir üzerindeki etkisi, deneysel olanın ön plana çıkması ve bunun içerik bağlamında kullanılması ile anlatının bütün ögelerini birleştiren yeni bir yapı dikkat çekici hale gelmiştir.

Sinematografik dili şiirde kullanan ilk şair Nazım Hikmet, bu anlatıda senaryo tekniğini kullanmıştır. Gerçek ile kurmaca ilişkisinde sinemanın montajı, şiirin kolajı biçimiyle sınır haline getirilmiştir. Önemli sinematografik ögelerden kurgunun şiirin henüz ilk cümlelerinde kullanılması dikkat çekicidir. Özellikle çağdaş sinemanın çokça rağbet gösterdiği flashback tekniği sıkça kullanılmıştır.

Fiil cümlelerinin çokluğu, kurgu ve montajda kısa çekimlerin art arda gelmesi, anlatıcının ön planda olduğu hikâyenin aktarıldığı bölümlerde plan sekans; görsel bütünlüğü kırık dizeler ile sağlayan ve anlamı genişleten imgelerde ise uzun plan çekimler kullanılmıştır. Biçimsel bir şiir ögesi olan aliterasyonun hem ses hem görsel kullanımı anlamı güçlendirmiştir. Zincirleme kurgu ile bütünleşen bu imgesel kullanım gerilim yaratarak okur/ seyircinin merak duygusunu da tatmin eder.

Brecht'in epik tiyatrosundaki (Brecht, 1997) gibi "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" şiirinde de anlatıcının kimliğinin belirgin hali, pek çok bölümde yer almaktadır. Şair- anlatıcının sesinin duyulduğu sahnelerin nesir, anlatıcının görünür olduğu sahnelerin manzum dil ile yazılması, şiirin boşluklu bölümleri sessiz film döneminin açık uçluluk yaratma çabası gibi düşünülerek çok anlamlılık oluşturmuştur. Nazım Hikmet'in oluşturmak istediği teknik, okurun metnin içeriğini sorgularken sanatlar arasında ilişki kurmasında bir rol edinmesini de olanak sağlar.

Nazım Hikmet'in aşka dair yazdığı kişisel şiirleri dışında yüksek tonda okunabilecek "Benerci Kendini Niçin Öldürdü?" gibi şiirler, deneyselliği ağırlıklı olarak görsellikle sağlanan, Türk şirine biçimsel açıdan yenilik getiren önemli şiirlerdendir.

Kaynakça

Angelopoulos, T. (Yapımcı/ Yönetmen). (1998). *Sonsuzluk ve bir gün*. [Sinema Filmi]. Paradis Films, Intermedias, La Sept Cinema

Asiltürk, B. (2013). *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Asiltürk, B. (2017) Attilâ İlhan şiirinde görsellik ve sinematografi. *Türk Kültürü İncelemeleri dergisi (36)*, 179- 204.

Asiltürk, C. T. (2006). *Sinemada şiirsel anlatım*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım

Bal, M. (2007). Şiirsel bir tat: Tarkovsky, *Sanat ve Hayat dergisi, (25)*, 59- 62

Bal, M. (2021) *Yazılama defteri*. İzmir: Nezih- Er Yayınları

Barthes, R. (1993). *Göstergebilimsel serüven*. (Mehmet Rifat- Sema Rifat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Berger, J. (1985). *Görme biçimleri*. (Yurdanur Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınevi

Berk, İ. (1997). *Poetika.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Brecht, B. (1997). *Epik tiyatro.* (Kamuran Şipal, Çev.) İstanbul: Cem Yayınları

Büker, S. (1985). *Sinema dili üzerine yazılar*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları

Calvino, I. (1997). *Bir kış gecesi eğer bir yolcu*. (Ülker İnce, Çev.). İstanbul: Can Yayınları

Çıkla, Selçuk. (2009) Şiir ve hikâye çevresinde oluşan iki tür: Manzum hikâye ve öykü- şiir. *Türklük Bilimi Araştırmaları, (25)*, 51- 85

Eagleton, T. (2015). *Şiir nasıl okunur*. (Kaya Genç, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Eco, U. (2019). *Açık yapıt*. İstanbul: Can Yayınları

Eiseinstein, S. (Yapımcı/ Yönetmen). (1925). *Potemkin zırhlısı*, [Sinema Filmi]. Mosfilm

Eker, M. M. (2025). *Sinemada şiir estetiği ve porcus kısa film denemesi*. [Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi]. Beykent Üniversitesi, İstanbul.

Erksan, M. (Yapımcı/ Yönetmen). (1965). *Sevmek zamanı*, [Sinema Filmi]. Troya Film

Kılıç, L. (1995). *Görüntü estetiği*. İstanbul: Kavram Yayınları

Korat, G. (2014). Edebi metnin görselleşmesi. *Monograf Dergisi*, (2), 170- 183

Madden, J. (Yönetmen) (1998) *Âşık Shakespeare*. [Sinema Filmi]. ABD: Miramax, Universal Pictures

Özer, N. (2013). *Nâzım Hikmet'in memleketimden insan manzaraları'nda imajlar: Toplum, tarih ve sinema*. [Yayımlanmamış Doktora Tezi]. Bilkent Üniversitesi, Ankara

Ran, N. H. (2002) *Benerci kendini niçin öldürdü?*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Sağlam, M. H., & Tarhan, H. (2019). Sabiha Sertel'in “Çitra Roy ile babası” romanında “Benerci kendisini niçin öldürdü?” Şiirinin etkisi (Metinlerarasılık). *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 18(2),* 787-797. https://doi.org/10.21547/jss.451207

Sertel, S. (1936) *Çıtra Roy ile babası.* İstanbul: Tan Matbaası

Tarkovski, A. (2009). *Şiirsel sinema*, (John Gianvito, Der.). İstanbul: Agora Kitaplığı

Taylor, R. (2000). *The Battleship Potemkin: The film companion.* London: I. B. Tauris

Terzioğlu, Ö. (2008). *Nâzım Hikmet'in sömürgecilik karşıtı şiirlerinde romanlaşma, çok seslilik ve mizah* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Ankara.

Vertov, D. (Yapımcı/ Yönetmen). (1929). *Kameralı adam* [Sinema Filmi].

Wall- R, Christophe M. (2005) *French Cinepoetry: Unmaking and remaking the poem in the age of cinema*. [Yayımlanmamış doktora tezi]. University of California, California- Berkeley.

Weir, P. (Yönetmen). (1989). *Ölü ozanlar derneği* [Sinema Filmi]. Touchstone Pictures

Yıldırım, S. (2012). *Pier Paolo Pasolini*. İstanbul: Agora Kitaplığı