



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

**İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE SİNEMATOGRAFİK
İMGELER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

KÜBRA AY

İSTANBUL, 2023



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI PROGRAMI**

**İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE SİNEMATOGRAFİK
İMGELER**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**KÜBRA AY
(190101009)**

**Danışman
(Prof. Dr. Hasan Akay)**

İSTANBUL, 2023

25/01/2023

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Dili ve Edebiyatı tezli yüksek lisans programı öğrencisi 190101009 numaralı **Kübra AY**ın hazırladığı “*İkinci Yeni Şiirinde Sinematografik İmgeler*” konulu Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 25.01.2023 Çarşamba günü saat 10:00’da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **Kabulüne Oy Çokluğu/Oy Birliği** ile karar verilmiştir.

Tez adı değişikliği yapılması halinde: Tez adının
.....
şeklinde değiştirilmesi uygundur.

Jüri Üyesi

Karar

1. (Danışman) Prof. Dr. Hasan AKAY	Kabul
2. Prof. Dr. Şaban SAĞLIK	Kabul
3. Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK	Kabul
4.
5.
6. (İkinci Danışman)*.....

*2. Danışman varsa doldurulması gerekmektedir.

ETİK BİLDİRİM

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Kübra Ay

TEŐEKKÖR

Teze baŐlamadan 6nce çalıŐmalarımnda bana destek olan başta danışmanım Prof. Dr. Hasan Akay'a ve Prof. Dr. Şaban Sağlık'a aynı zamanda bu çalışmada hiçbir zaman desteklerini 6zerimden çekmeyen aileme ve Edanur Kodalak'a, Meryem Betöl Koçak'a, arkadaŐlarımna teŐekk6r ederim.

K6bra Ay

İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE SİNEMATOGRAFİK İMGELER

Kübra Ay

ÖZET

Edebiyat ve sinema ilişkisinin birden fazla bilimsel araştırmaya konu olduğu bilinmektedir. İmgenin her iki sanat dalıyla olan bağı göz önüne alınarak, bu çalışmada imge tanımları, kavramları ve sanatlararası ilişkileri üzerinde durulmuştur. Edebiyat metinlerinin sinemaya aktarılması bağlamından şiir ve sinema ilişkisi ele alınmıştır. İkinci Yeni şiirinde şairlerin imge dünyasındaki benzerlikleri sinema izlekleri üzerinden incelenmiştir. İkinci Yeni şiirinde sinematografik imge çalışırken yedinci sanat olarak kabul edilen sinemanın teknik kaynaklarından yararlanılmıştır. Sinema sanatı, şiiri şekillendiren bir anlayış olarak metin incelemelerinde yer almıştır. Metin incelemelerinde sinema ve şiir ilişkisi kurularak göstergebilim/göstergelerarasılık yönteminden istifade edilmiştir. Çalışmamız bu yönüyle disiplinlerarası bir araştırma olma özelliği göstermektedir.

Anahtar kelimeler: İkinci Yeni Şiiri, şiir, imge, sinema, sinematografik imge, göstergelerarasılık

CİNEMATOGRAPHIC IMAGES IN İKİNCİ YENİ POETRY

Kübra Ay

ABSTRACT

It is known that the relationship between literature and cinema is the subject of more than one scientific research. Considering the connection of image with both branches of art, this study focuses on definitions, concepts and inter-artistic relations of image. The relationship between poetry and cinema is discussed in the context of transferring literary texts to cinema. In İkinci Yeni poem, the similarities of the poets in the world of images were examined through cinema themes. While working on the cinematographic image in İkinci Yeni poem, the technical resources of the cinema, which is accepted as the seventh art, were used. The art of cinema has taken place in text analysis as an understanding that shapes poetry. In the text analysis, cinema and poetry relationship was established and the method of semiotics/intersemiotics was used. In this respect, our study shows the feature of being an interdisciplinary research.

Keywords: İkinci Yeni Poetry, poetry, image, cinema, cinematographic image, intersemiotic

ÖN SÖZ

Modern Türk şiirinin estetik, kültür ve sanat bağlamında beslenme kaynaklarının birkaçının resim, müzik, sinema, tiyatro, mimari, heykel gibi güzel sanatlarla ilişkili olduğu görülmektedir. Şiirin sinemaya, sinemanın şiire yansımaları dikkat çekmektedir. Örneğin şair ve senarist olan Attilâ İlhan'ın şiirinin bir kısmında II. Dünya savaşı sonrasının karanlık atmosferini; Nazım Hikmet'in sinemadaki "kesme" tekniğini şiirine uyarlamasını; Orhan Veli'nin "Tahattur" şiirinden "Vesikalı Yarım" filminin oluştuğunu; Sezai Karakoç'un "Lili Yâr" şiiri bir sinema filminde geçen kukla ve kişiler şiirde kullanmasını; Edip Cansever'in bazı şiirlerinde sinema yönetmenlerinden bahsetmesi ve tekniklerini iyi şekilde kullanılmasını; Ülkü Tamer şiirinde sinemadan da hareketle imge yoğunluğunu şiirine sabitlenen bir sahne olarak canlandırmasını şiir-sinema etkileşiminden doğduğu söylenebilir. Daha önce yapılan birkaç çalışmada şiir-sinema ilişkisinden bahsedilmiş ancak şiire sinematografik imgeler bağlamında İkinci Yeni şiiri üzerinden yaklaşılarak bir inceleme yapılmadığı tespit edilmiştir. İkinci Yeni şiiri üzerinden bu tespit ilgili şiirlerden örneklerle izah edilmiştir.

Bu çalışmada İkinci Yeni şiirinin sinemaya, edebiyata ve şiire yansımaları incelenerek sinematografik imgelerin ön plana çıkarılması hedeflenmiştir. Bu bağlamda İkinci Yeni şiiri, Modern Türk şiirinin seyrini değiştirerek sanatlararası geçişleri, şiire özgü imgeleri, kendi dönemi ve döneminden sonra gelecek şairlere karakteristik bir dil ortamı oluşturması açısından öneme sahiptir.

Üç bölümden oluşan çalışmamızın birinci bölümünde imge kavramı, tasnifi, sinematografi ve sinematografik imge üzerinde durulmuştur. İkinci bölümde ise edebiyat sinema ilişkisi bağlamında edebiyat metinlerinin sinemaya aktarılması ele alınarak, İkinci Yeni şiiri ve sinema üzerindeki izleri incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise sinematografik imgeler üzerinden İkinci Yeni şiir incelemesi yapılmıştır.

Çalışmalarında desteğini esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Hasan Akay'a teşekkür ederim.

Ocak, 2023

Kübra Ay

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
ÖN SÖZ.....	vii
TABLO LİSTESİ.....	x
KISALTMALAR.....	xi
GİRİŞ.....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	3
1. İMGE KAVRAMI, İMGENİN NE'LİĞİ VE TASNİFİ ÜZERİNE BAKIŞLAR.....	3
1.1. İMGE KAVRAMI VE MAHİYETİ ÜZERİNE.....	3
1.2. MODERN TÜRK ŞİİRİNDE İMGE.....	23
1.3. SİNEMATOGRAFİ VE SİNEMATOGRAFİK İMGE.....	38
1.3.1. Sinematografi.....	38
1.3.2. Sinematografik İmge.....	41
1.3.3. Sinematografik Metinlerarası Göstergeler Bağlamında Kullanılan Kavramlar.....	43
İKİNCİ BÖLÜM.....	45
2. EDEBİYAT VE SİNEMA İLİŞKİSİ.....	45
2.1. EDEBİYAT METİNLERİNİN SİNEMAYA AKTARILMASI.....	45
2.2. ŞİİR VE SİNEMA İLİŞKİSİ.....	46
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	50
3. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE SİNEMATOGRAFİK İMGELERİN/ KAVRAMLARIN İNCELENMESİ.....	50
SONUÇ.....	78
KAYNAKÇA.....	79

TABLO LİSTESİ

Sayfa

Tablo 1.1: İmge Türleri ile Nitelikleri.....	15
Tablo 1.2: W. J. T. Mitchell'a Göre İmge Tasnifi	16
Tablo 1.3: Görüntüsel Gösterge ile Yoğrumsal Göstergenin Karşılaştırılması	20

KISALTMALAR

a.e.	Aynı eser/yer
a.g.e.	Adı geçen eser
bkz.	Bakınız
b.	Baskı\basım
C.	Cilt
çev.	Çeviren
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
fr.	Fransızca
fel.	Felsefe
ing.	İngilizce
işl.	İşletme
ruhb.	Ruhbilim
s.	Sayfa/sayfalar
S.	Dergi sayı numarası
v.d.	Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
yay.	Yayınları\yayınevi
yazb.	Yazıbilim

GİRİŞ

Modern Türk şiirinin, imge dünyasında gelişen olaylar üzerine şiirin diğer sanat dallarıyla etkileşim içinde olduğu görülmüştür. Sanat tarih boyunca çeşitli süreçlerden geçmiştir ve bu süreçler sanat dallarının etkileşim halinde kalmasını sağlamıştır. Sanat ve edebiyat arasında da iç içe geçen bir ilişki bulunur. Bu ilişkiler çerçevesinde yedinci sanat olarak adlandırılan sinemanın kaynaklarından biri de edebiyattır. Sinema ve edebiyat zaman zaman birbirlerinin tekniklerinden faydalanmıştır. Sanatların arasındaki bu etkileşim, eserleri çok yönlü bir bakışla inceleme imkânı sunacaktır.

Çalışmamızda İkinci Yeni şiirinin sinema ile kurduğu ilişki ve bu ilişki sonrasında meydana gelen yeni şiir dilinin izleri sürülecektir. Şiir ile sinema ilişkisi kurularak imgesel düzlemde şiirler incelenecektir. Konu hakkında görsel sanatlarla bağlantılı yapılan bir iki akademik çalışmanın olduğu görülmektedir.

Prof. Dr. Turgay Anar'ın "Sonsuzluğun Yüzleri-İkinci Yeni Şiirinde Görsel Sanatlar" kitabında, üç kavram üzerinden ("ut pictura poesis", "ekfrasis", "paragone") resim ve yazı arasındaki temsilleri, şiirlerin görsel sanatlarla kurduğu ilişkiyi estetik ve sanat açısından yansımaları incelenir. "Sonsuzluğun Yüzleri" kitabında, "İkinci Yeni Şiirinde Sinema" başlıklı bir yazı bulunmaktadır. Turgay Anar, bu bölümde Edip Cansever'in, Sezai Karakoç'un, Ece Ayhan'ın, Turgut Uyar'ın ve Cemal Süreya'nın, bir iki şiirlerinde ve yazılarında doğrudan geçen sinemaya dair belli hususlar üzerine durulmuştur. 2019'da Furkan Bakırcı'nın Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda çalıştığı "İkinci Yeni Şairleri ve Güzel Sanatlar" yüksek lisans tezinde, "Sinema, Müzik ve Resimde 'Sıkı' Bir Şair: Ece Ayhan", "Şiirden Sinemaya Bir Adın Yolculuk: Ülkü Tamer ve Şiiri" başlıkları altında şiirler ve görüşler irdelenmiştir. Bu yüksek lisans tezinde de şiir ve görsel sanatlar arasındaki ilişki ayrıntılı çalışılmadığı

görülmektedir. İkinci Yeni şiirinde resim, müzik, heykel, mimari, tiyatro vb. sanatlarla ilişkili olarak şairlerin üzerinden şiirler incelenmiştir. İkinci Yeni şiiri üzerine makaleler, kitaplar ve tezler mevcuttur. Ama “İkinci Yeni” ve “Sinematografi” özelinde yapılmış herhangi bir çalışma bulunmamaktadır. Çalışılan konunun literatürdeki bu açığı kapatması ve yapılacak olan çalışmalara kaynaklık etmesi hedeflenmektedir.

Birinci bölümde imgenin tanımı, tarihsel süreci ve yansımaları üzerine durulmuştur ve modern Türk şiirinde imgenin çeşitlilik kazandığı görülmüştür. İkinci Yeni şiiri özelinde imgenin, sanattaki estetik yansımaları ile diğer sanatlar arasındaki bağlantısı irdelenmiştir. Şiirde ve sinemada imge kavramı üzerine değerlendirmeler yapılmıştır.

İkinci bölümde edebiyat ve sinema ilişkisi üzerinden şiir ve sinema ilişkisi incelenmiştir. Şiir dilindeki anlamın oluşmasında imgenin ayrıcalıklı tarafı belirleyici olduğu değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde ise, İkinci Yeni şiirinde tespit edilen sinemasal imler üzerinden şiirler incelenmiştir. Şiirde hem karakteristik bir dil hem de bir anlam oluşturduğuna kanaat getirilmiştir.

İkinci Yeni şiirinin sanatlararasıdaki bağlantısına baktığımızda, şiir ile sinema ilişkisinin şiirlerini, düzyazılarını ve poetik tavrını etkilediği görülmüştür. Şiir ve sinema bağlamında sanatlararası bu etkileşim konu olarak çalışmamıza olanak sağlamıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1. İMGE KAVRAMI, İMGENİN NE'LİĞİ VE TASNIFI ÜZERİNE BAKIŞLAR

1.1. İMGE KAVRAMI VE MAHİYETİ ÜZERİNE

İmge, TDK Türkçe Sözlük'ünde, “zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, düş, hayal, hülya”¹ kavramlarıyla ele alınır. Ayrıca “görünüş, izlenim; duyularla algılanan, bir uyaran söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar, hayal, imaj”² olarak da tarif edilir. Ayrıca Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü'nde geçen imge tasavvuru, “duyu organları ile algılanmış olan şeyin zihindeki izi veya hayali, bir nesnenin yapılmadan önceki tasarımı”³ yönündedir.

İmge kavramının anlaşılması için dilbilimsel ve tarihsel perspektifle imgeyi incelemek gerekebilir. *Imagé* ya da *imago* kelimesi Latince'dir ve “görünür kılmak” demektir.⁴ Kelimenin etimolojisine bakıldığında, 14. yüzyılda İngilizcede “aynadaki yansıma” manasının kullanıldığı ve Latince'de de “zihinsel anlam” ifadesinin geçtiği bilinir.⁵

Nami Başer,

Imago, Latince'deki im- kökünden gelir. İm-, imitari yani taklit etmek, suretini çıkarmak kavramının kökünde de yer alır. Latince'deki ilk anlamı daima hayal edilen ideal bir özelliğin, maddi olarak canlandırılmasıdır. Söz gelişi Latinler tanrıların heykellerine *imago* adını verirler. Latinler paraların üstüne hükümdarlarının ve imparatorlarının efigia dedikleri, suretleri için de yine *imago* ifadesini kullanırlar. İmparatorluğun İstanbul'da yaşayan

¹ **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 10.b., 2005, s.962.

² **A.e.**, TDK, s.962.

³ Süleyman Hayri Bolay, **Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 10. b., 2009, s.176.

⁴ J. A. Cuddon, “Imagery”, **Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, Penguin Books, 1999, s.413. (Aktaran: Adem Can, “Şiir Üzerine Yapılan Çalışmalarda *İmge* Terimi”, **Yeni Türk Edebiyatı**, S.12, Ekim 2015, s.29.)

⁵ **Online Etymology Dictionary**, <https://www.etymonline.com/search?q=image> Erişim tarihi: 28.03.2022.

Yunanlarının ikon dediklerinin de karşılığı imago' dur çünkü ikonlarda da tanrı canlandırılır. Dolayısıyla imago' da bir yandan mutlaka bir ideal vardır ama diğer yandan o ideal bir canlandırma, bir temsil, bir hayal içerisinde oluşturulurken o idealin dünyevi bir yanının da bulunması özelliği mevcuttur.⁶

ifadelerini kullanır. Akabinde imgenin diller arasındaki uzantısını şu şekilde vurgular: “Yunancadaki *eikos* (bizdeki *ikon* da Bizans'ın Türkçeye mirasıdır), Almancadaki *Bild*, Latincedeki *imago* ve Aristoteles'ten devşirilen *fantasia*'yla birlikte epey geniş bir anlam alanıyla karşımıza çıkan bir zincirden bahsedebiliriz.”⁷

Imagé ya da *imago*, dişil (feminin) anlamda resim, tasvir, suret; dinsel anlamda (Hristiyanlarda) resim, ikon; edebi anlamda imge, benzetme, eğretileme; fiziksel anlamda görüntü, hayal; felsefi anlamda imge, hayal manalarına da gelir.⁸

Ahmet Cevizci'nin felsefe sözlüğünde ise imge;

Dışarıdaki nesnelere temsil eden, onlarla belirli birtakım görsel benzerlikleri olan zihinsel resim. Özellikle duymusal yaşantıların zihindeki temsili. Gerçek ya da gerçektışı bir şey ya da olgunun zihindeki temsili; var olan şeylerin, zihinde oluşan sureti; resimsel niteliği olan tasarım; zihnin, duymusal bir niteliği, ya da dış dünyada var olan bir şeyin kopyasını, duymusal uyarıların yokluğunda meydana getirmesi sürecinin ürünü olan zihinsel nesne.⁹

şeklinde geçer. Sadece farklı alanlarda hazırlanan sözlük çalışmalarına bakılsa dahi imge kavramı üzerine çok fazla tanımın olduğu görülecektir.¹⁰

⁶ Nami Başer, “İmago”, **İmajı Düşünmek-Cogito**, S.97, Bahar 2020, s.58–59.

⁷ Nami Başer, “İmago”, **a.e.**, s.56. Kavramın kullanım alanı için ayrıca alıntılanmıştır: “Yunancadaki *ikon*, benzeşme, andırışma anlamına gelir, Almancada ise *Bild* daha çok biçim verme ve oluşturmayı düşündürdüğü için, bu dilde yetiştirme, kültür vs. de *Bild* kapsamına girer. Kant sadece olanı yeniden biçimlendiren *Einbildung* (hayalgücü ya da bir tek *Bild* haline getirme) ile üretici, yaratıcı hayalgücünü birbirinden ayırır. Heidegger, Dresden'deki Meryem Ana resmini yorumlarken (*Bild* resim de demektir, diğer dillerden farklı olarak Almancanın bir mesafeden bir varlık oluşturma özelliğini sadece ‘Bild’ sözcüğünün vurguladığını söyler. Yine de Latincedeki *Imago* hem Latin dillerine, hem de İngilizceye, Almancaya sızmış, Türkçeye de bir yandan imaj öte yandan imge olarak konuk gelmiştir. Freud da Husserl de aynı dönemde ikisini de kullanır.” (Nami Başer, “İmago”, **a.g.e.**, s.56.)

⁸ Tahsin Saraç, **Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük**, Can Yay., İstanbul, 2.b., 2009, s.719.

⁹ Ahmet Cevizci, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay., İstanbul, 7.b., 2010, s.854–855.

¹⁰ *Türkçe Bilim Terimleri Sözlüğü Sosyal Bilimler*'de imge kavramı şu şekilde tanımlanır: “**İmge** (Alm. Bild, n, Image, n, Vorstellung, f; Fr. image, f; İng. image) **1.fel.** Duyu organlarıyla algılanmış olan bir şeyin, beyindeki soyut ya da düşünsel simgesi. **2.işl.** Bir kişi, işkolu, firma ya da markaya ilişkin olarak kamuoyunda oluşan izlenim ya da görüş. **3.ruhb.** 1. Bellek ya da düşlemgücünün yarattığı zihinsel görüntü.2. Dış uyarıcı olmadan anımsanan daha önceki bir duyu algısının benzeri. **4.yazb.** Yazın yapıtlarında özellikle de şiirde anlatılanı daha canlı, etkili, görülebilir, duyulabilir biçimde verebilmek amacıyla anlatılmak istenenle başka şeyler arasında bağlantı kurup

İmge fikrinin, Akıl Çağı'nda retoriğe karşı hissedilen şüpheden doğduğunu söyleyen Frazer, bu kavramın ilk kez 17. Yüzyılın sonlarında ortaya çıktığını vurgular.¹¹ Jean Paul Sartre ise, "İmge sorunu, 18. yüzyılın ilk yarısından itibaren açık-seçik biçimde dile getirilmişti"¹² ifadelerini kullanır. Terry Eagleton *Şiir Nasıl Okunur?* adlı eserinde,

İmgecilik gibi modern hareketler, berrak temsillere yönelik bu inancı miras almışlardır; somut gerçeklikten bağımlı koparmış gibi görünen ticari ve bürokratik bir dil yüzünden paniğe kapılan H. D. ve Ezra Pound gibi şairler, sözcükler ve şeyleri birbirlerine daha sıkı bir biçimde bağlamanın yollarını aramışlardır.¹³

der. Ahmet Soysal, *İmge* başlıklı yazısında imge kavramına Bacon'da rastlandığını; Hobbes'da ise kavramın çok yaygın ifadelerinin geçtiğini belirtir.¹⁴

Bilindiği gibi Platon, yaşanan dünyada bulunan her şeyin ideal bir evrenin yansıması olduğunu öne sürer. Dolayısıyla içinde bulduğumuz dünya, taklitler dünyasıdır.¹⁵ Evren o ideaların yansımasıdır. Evreni yansıtan sanat eseri ise yansımanın yansımasıdır.¹⁶ Platon'a göre *mimesis* ya da *taklit*, bir görüntünün taklidi ya da yeniden üretilmesi anlamını taşır; yani taklidin taklididir.¹⁷ Platon sanatın gerçeklikten uzak olduğunu ve ideal âlemden yansıyanın yansımasının daha da gerçeklikten uzaklaştırdığını belirtir. Platon'un öğrencisi Aristo *mimesis* için "gerçek ya da hayal edilmiş bir şeyin temsil edilmesi ya da bu şeye kurgusal bir gönderme yapılması hali"¹⁸ olarak ifade eder. Bu başkalarından öğrenilemeyen ve doğal bir yeteneğin göstergesidir. İmgenin oluşmasının göstereni ve canlılığı o yeteneğe

düşlemgücüyle yaratılan simgesel nitelikteki yeni biçim." (Türkiye Bilimler Akademisi, **Türkçe Bilim Terimleri Sözlüğü Sosyal Bilimler**, Ankara, TÜBA, 1. b., 2011, s.604.)

¹¹ Bkz. R. Frazer, "The Origin of the Word 'Image'", **English Literary History**, Cilt xxvii, s.149–161. (Aktaran: Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur?*, çev. Kaya Genç, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1. bs., 2015, s.201.)

¹² Jean Paul Sartre, **İmgelem**, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yay., 2.b., İstanbul, 2009, s.21.

¹³ Terry Eagleton, *Şiir Nasıl Okunur?*, çev. Kaya Genç, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1.b., 2015, s.201.

¹⁴ Ahmet Soysal, "İmge", **Kitaplık**, S.74, Temmuz-Ağustos 2004, s.78.

¹⁵ Oğuz Cebeci, **Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri**, İthaki Yay., İstanbul, 1.b., 2013, s.14–15.

¹⁶ Adem Can, "Şiir Üzerine Yapılan Çalışmalarda İmge Terimi", **Yeni Türk Edebiyatı**, S.12, Ekim 2015, s.30.

¹⁷ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s.14–15.

¹⁸ Oğuz Cebeci, **a.e.**, s.17.

bağlıdır.¹⁹ Sanatçı da varlıkların özlerinin yansımaları sanat ve estetik ile görünür kılar.

Kant'a göre, insanın bilmeye dair faaliyeti iki temel yetiye dayanır; bunlar, "hissetme yetisi" ile "düşünme yetisi"dir.²⁰ Hissetme yetisiyle nesnelere verilir, yani muhteva edinilir; düşünme yetisiyle de nesnelere düşünceye bağlı olan kavramlar birleşerek muhtevanın bilincine varılır.²¹ Bu iki yetiyle bilmenin imkânını; çeşitli temsilleri bir arada tutma ve kuşatma edimi "terkip\sentez (*synthesis*)"²² ile köprü görevinde olan "ruhun (*seele*) kör fakat vazgeçilmez bir kuvveti olan hayal gücünün işlevi neticesinde gerçekleşir"²³ diyerek, hayal gücü terkibi olmadan hiçbir bilgiye sahip olunamayacağını ve temsillerinin çeşitliğinin bir arada oluşunu hayal gücüne bağlar.²⁴ Yani temsillerin edinilmesi, bunların hayal gücünde yeniden üretilmesi ve bir kavramda tanınmasının birlikteliğini vurgular.²⁵

Richard Leppert ise *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi* eserinde, imgenin fiziksel algılamaların dışında zihinsel bir görme imkânı sunduğundan bahsederek,²⁶ imgelerin bizlere asıl dünyayı değil, dünyalardan bir dünya gösterdiğini söyler. Bunların gösterilen şeyler değil, imgelerin temsili yani "yeniden sunumu" olduğunu belirtir.²⁷ Leppert'a göre, "İmgeler, maden cevheri gibi kazılıp çıkarılan şeyler değil, belli bir sosyokültürel ortam içerisinde belli bir işlev görmesi için inşa edilen şeylerdir."²⁸

¹⁹ Aristoteles, *Poetika-Şiir Sanatı Üstüne*, çev. Samih Rifat, Can Yay., İstanbul, 9.b., 2013, Bölüm 22, s.70-72.

²⁰ Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, translated and edited by Paul Guyer, Allen W. Wood, Cambridge University Press, USA, 1999, p. A16/B30. (Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi* adlı eserinden yapılan alıntılarda, eserin birinci basımı için A, ikinci basımı içinse B harfleri kullanılmıştır. Bu harflerin yanlarına da sayfa numaraları yazılmıştır. Aktaran: Ayşe Gül Çıvgın, "Descartes, Hume ve Kant Örnekleri Üzerinden Bilginin Tesisinde Hayal Gücünün İşlevi: Bir Eleştiri Denemesi", *T. C. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı*, Doktora Tezi, Bursa, 2014, s.195-196.)

²¹ Kant, *Critique of Pure Reason*, a.g.e., p.A16/B30. (Aktaran: Ayşe Gül Çıvgın, "Descartes, Hume ve Kant Örnekleri Üzerinden Bilginin Tesisinde Hayal Gücünün İşlevi: Bir Eleştiri Denemesi", a.g.e., s.196.)

²² Kant, a.g.e., p.A77/B103. (Aktaran: Ayşe Gül Çıvgın, a.g.e., s.252.)

²³ Kant, a.e., p.A78/B103. (Aktaran: Ayşe Gül Çıvgın, a.e., s.252.)

²⁴ Kant, a.e., p.A78/B103. (Aktaran: Ayşe Gül Çıvgın, a.e., s.252.)

²⁵ Kant, a.g.e., p.A97. (Aktaran: Ayşe Gül Çıvgın, a.g.e., s.262.)

²⁶ Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi*, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2.b., 2009, s.18.

²⁷ Richard Leppert, a.e., s.16.

²⁸ Richard Leppert, a.e., s.16.

İmge, fiziksel algılamamanın ürettiği duyumun zihinde yeniden üretilmesidir.²⁹ Doğal olarak, insan beş duyusuyla belli bir durumu algıladığında zihninde o durumun imgesini kaydeder. Bu öznel duyum ve kayıt, nesnel olanın görünürde kopyası veya sureti olur. Bunun yanında zihin doğrudan fiziksel algılamaları yansıtmadığında da imgeler üretebilir. Yani geçmişte algıladığımız, şu an var olmayan şeyleri anımsamamız zihnin o kayıtlar üzerinde amaçsızca dolaşmasındandır.³⁰ İmgenin bütün duyulara hitap ettiği belirtilir.³¹ Henri Bergson *Madde ve Bellek*'de, geçmişte imge biçiminde anabilmek için şimdiki zaman eyleminden soyutlanmak gerektiğini söyler.³²

Geçmişten bu yana imge üzerinde düşünülen bir kavram olduğu söylenebilir. Gilbert Durand da Batı'da *imge, işaret, alegori, sembol, amblem, mesel, mit, figür, ikon ve idol* terimlerinin birbirlerinin yerine kullanıldığını vurgular.³³ Kavramların ortak yönleri vardır ama tam manasıyla birbirlerinin yerini tutabileceği söylenemez. Her biri zihinde farklı ifadelerle işaret eder. İmgenin de zihinsel biçimi diğer kavramlardan farklıdır.³⁴ Aradaki bu farklılıkları bazı kavramlar üzerinden ifade etmek gerekir.

René Wellek ve Austin Warren'e göre imge, "hem bir gösterme hem de bir temsil olarak sürekli bir şekilde tekrarlanıyorsa sembol olur, hatta sembolik veya mitik bir sistemin parçası olabilir."³⁵ Yani sembolün, başka bir şeyin yerine geçmesi ve onu temsil etmesi, tekrarlama ve süreklilik özelliğindedir.³⁶ Ezra Pound ise imgeyi, zamanın bir anında fikri ve duygusal bir terkip sunma, bambaşka fikirlerin

²⁹ Norman Friedman, "İmge", *Kitap-lık*, (Yazıyı İngilizceden çev. Kemal Atakay), S.74, Temmuz-Ağustos 2004, s.80.

³⁰ Norman Friedman, "İmge", *a.e.*, s.80.

³¹ Norman Friedman, "İmge", *a.e.*, s.81.

³² Henri Bergson, *Madde ve Bellek, Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme*, Dost Kitabevi, Ankara, 2007, s.62.

³³ Gilbert Durand, *Sembolik İmge*, çev. Ayşe Meral, İnsan Yay., İstanbul, 1998, s.7. (Aktaran: Adem Can, "Şiir Üzerine Yapılan Çalışmalarda *İmge* Terimi", *a.g.e.*, s.30.)

³⁴ Bkz. Adem Can, "Şiir Üzerine Yapılan Çalışmalarda *İmge* Terimi", *Yeni Türk Edebiyatı*, S.12, Ekim 2015, s.30. Ayrıca bkz. Yılmaz Daşcıoğlu, "Dilin İçinde Dil, Doğanın İçinde Perde: Şiirde Metafor ve İmge", *Türk Dili Dergisi, (Dilin Perdeleri Özel Sayısı)*, CIX, (767-768), 2015, s.167-173; *Kitap-lık Dergisi, "Dosya: Metafor"*, S.65, Ekim 2003, s.51-91.

³⁵ René Wellek-Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, çev. Ö. Faruk Huyugüzel, Dergâh Yay., İstanbul, 5.b., 2019, s.243.

³⁶ René Wellek-Austin Warren, *a.e.*, s.242-243.

(idea) birleşimi olarak değerlendirir.³⁷ İmge, tasvir olabileceği gibi bir mecaz olarak da var olabilir.³⁸ Teşbih ve mecazı (*simile, metafor*), retorik içinde ayrılan çeşitleriyle birlikte düşünen Middleton Murry, imgenin hepsini kapsamı içinde kullanılabileceğini tavsiye eder ve imgenin görsel, işitsel hatta psikolojik olabileceğini belirtir.³⁹

Murry, alegoriyi “açık seçik görsel imgeler” olarak ifade eder.⁴⁰ S. T. Coleridge göre alegori, soyut kavramların resim diline aktarılması, duyu nesnelere etkileyen bir soyutlama olmaktan başka bir şey değildir ama bununla birlikte sembolün karakteristik özelliği, “ferdî olan içinde özel yanın (türün) veya özel olan içinde genel yanın (cinsin) görünür hâle gelmesi ... hepsinden çok da, geçici olan yoluyla ve geçici olan içinde ebedî olanın görünür hâle gelmesi, yarı yarıya şeffaflaşmasıdır.”⁴¹ şeklinde tarif eder. Yani alegori, çok katmanlı⁴² ve başından sonuna tek bir hikâyeden oluşan⁴³ anlaşılabilen bir şeydir.

Mit kavramının edebiyat teorisindeki önemi ise, bir imge veya resim olması, sosyal olması, olağanüstü olması, bir hikâyeye anlatması veya hikâyeye olması, arketip karakteri taşıması veya evrensel olması, zaman dışı ideallerimizin zaman içinde geçen olaylar şeklinde sembolik temsiller olmasındadır.⁴⁴

Metafor için bir şeyin bazı yönlerinin bir başka şeye taşıdığı ya da transfer edildiği zihinsel biçimler olarak belirtilir.⁴⁵ Metafor (eğretileme), renkli, üstü kapalı, sezgisel, yaratıcı, düşsel, duygusal, derinlikli iletişimdir.⁴⁶ Metafora bağlı diğer alt figürler de vardır: *Simili (simile)*, *sinekdoki (synecdoche)*, *metonimi (metonymy)*.⁴⁷ *Simili*, Latince *similis* (benzer)’den, “gibi”, “-miş gibi” yapılardan yola çıkılarak

³⁷ René Wellek–Austin Warren, **a.g.e.**, s.240.

³⁸ René Wellek–Austin Warren, **a.e.**, s.241.

³⁹ René Wellek–Austin Warren, **a.e.**, s.241.

⁴⁰ René Wellek–Austin Warren, **a.e.**, s.241.

⁴¹ S.T. Coleridge, **The Statesman's Manual: Complete Works** (yay. Sheed), New York 1853, c. I., ss.437–8. “Sembol ile alegori arasındaki bu farkı ilk defa açık şekilde ilk gösteren Goethe’dir.” bkz. Curt Richard Müller, **Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstschauung**, Leipzig 1937. (Aktaran: René Wellek–Austin Warren, **a.g.e.**, s.242.)

⁴² Berat Açıl, “Bir Tür mü Tarz mı? Klasik Türk Edebiyatında Alegori” **Dîvân–Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi**, C. 19, S.37, (2014/2), s.151.

⁴³ Berat Açıl, “Bir Tür mü Tarz mı? Klasik Türk Edebiyatında Alegori”, **a.e.**, s.146.

⁴⁴ Rene Wellek–Austin Warren, **a.g.e.**, s.246.

⁴⁵ Oğuz Cebeci, **Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri**, s.9–10.

⁴⁶ Yurdanur Salman, “Dilin Düşvreni: Eğretileme”, **Kitap–lık**, S.65, Ekim 2003, s.53.

⁴⁷ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s.10.

oluşturulan ve diğer formlara göre “görsel duyu”ya daha çok yaslandığı kabul edilen bir figürdür.⁴⁸ *Metonomi*, öğeleri ardışık bir biçimde (kuş\gökyüzü gibi) bağlar, böylece tamamen farklı olduğunu gördüğümüz şeyler arasında bir eşdeğerlik yaratır.⁴⁹ *Sinekdeki (Synecdoche)* ise parçayı bütün yerine koyar (kuş için kanat veya hükümdar için taç), parçalar ve bütünler hem farklı hem de benzer olurlar.⁵⁰

İmge kavramını daha iyi anlayabilmek için felsefe, mantık ve sanattaki yerine bakmak gerekir:

Felsefe açısından imge, insanın bilgi dünyasının ilk adımı, duyuların getirdiği imgelerdir. İmge yalnızca göze hitap etmez; “işitme imgesi”, “dokunma imgesi”, “koklama imgesi”, “tatma imgesi” de vardır.⁵¹ Ayrıca duyuların doğrudan doğruya nesnelere etkilenerek bilinçle gerçekleştirdikleri edimsel imgelerin dışında, geçmişte edinilmiş imgelerin çağrılmalarıyla bilinçte oluşan “çağrılmış imgeler” de mevcuttur.⁵² İmge ancak bilinçle oluşur, bilinç dışında kalan duyular imge meydana getirmezler.⁵³ “İmge, duyuların bilinçteki izidir. Eytışimsel (diyalektik)⁵⁴ ve tarihsel özdekçiliğe göre imge nesnel gerçekliğin zihinsel tasarımıdır.”⁵⁵

Mantık açısından imge, “algı imgeleri”, “düş imgeleri”, “anımsama imgeleri” gibi kısımlara ayrılır.⁵⁶ Renklerin ve seslerin beyinde değil, algıların objeleri olarak kendilerini gördüğümüz ve işittiğimiz belli alanda gerçekleşirler.⁵⁷

İmgeler, felsefe ve mantık açısından, “nesnel gerçekliğin insan zihnindeki yansımalarıdır; insan bu yansıyan imgelerle bilgi edinir. Bu süreç, özdeksel olanın zihinsel olana dönüşme sürecidir.”⁵⁸ Dönüşümle beraber duyular âleminin çeşitliliği ve kaynaklık göstermesi sağlanmış olur.

⁴⁸ Oğuz Cebeci, **a.g.e.**, s.11.

⁴⁹ Terry Eagleton, **Şiir Nasıl Okunur?**, s.199.

⁵⁰ Terry Eagleton, **a.e.**, s.199.

⁵¹ S. H. Burton, **The Criticism of Poetry**, Ed. Longman. (Aktaran: Özdemir İnce, **Şiir ve Gerçeklik**, Broy Yay., İstanbul, 1.b., 1985, s.16.)

⁵² S. H. Burton, **The Criticism of Poetry**, Ed. Longman. (Aktaran: Özdemir İnce, **Şiir ve Gerçeklik**, s.16.)

⁵³ S. H. Burton, **a.e.** (Aktaran: Özdemir İnce, **a.e.**, s.16.)

⁵⁴ Parantez içi açıklama bana aittir.

⁵⁵ S. H. Burton, **a.e.** (Aktaran: Özdemir İnce, **a.e.**, s.16.)

⁵⁶ S. H. Burton, **a.e.** (Aktaran: Özdemir İnce, **a.e.**, s.16.)

⁵⁷ S. H. Burton, **a.e.** (Aktaran: Özdemir İnce, **a.e.**, s.16.)

⁵⁸ S. H. Burton, **a.e.** (Aktaran: Özdemir İnce, **a.e.**, s.16.)

İmgeler, “duyusal imgeler” ve “ussal imgeler” olarak da ifade edilir; duyusal imgeler “duyumlar, algılar ve tasarımlardır”, ussal imgeler ise “kavramlar, önermeler ve varsayımlardır.”⁵⁹ İmgeler, “nesnel dünyanın öznel yansıması olduklarından her imge öznel nesnelin birliğidir.”⁶⁰

Sanat açısından imge ise; insan bilincinin ürünü olan sanatta “nesnel gerçekliğin insan bilincinde estetiksel imgeler halinde yansıması olduğundan, felsefe ve mantık açısından sözünü edilen imgeler ile sanatsal imgeler arasında kaynak ve içerik birliği bulunmaktadır.”⁶¹ Sanatçı –bilinçli bir özne olarak– imgeleri, insan bilincinden bağımsız dış dünyada bilinen ve bilmenin konusu olan şey’den, yani nesneden edinir.⁶² Ama imgeyi de nesne kaybolduğunda geride kalan olarak da düşünmemek gerekir.⁶³

John Berger’e göre,

İmgeler başlangıçta orada bulunmayan şeyleri gözde canlandırmak amacıyla yapılmıştır. Zamanla imgenin canlandığı şeyden daha kalıcı olduğu anlaşılır. Böyle olunca imge bir nesnenin ya da kişinin bir zamanlar nasıl görüldüğünü –böylece başkalarının nasıl görüldüğünü de– anlatıyordu. Daha sonraları imgeyi yaratanın kendine özgü görüşü de yaptığı kaydın bir parçası olarak kabul edildi?⁶⁴

diyerek ifade eder. İmgeyi benzerlik gösteren nesne ve temsil edilen ile bir bağlantısı olduğu düşünülse de birbirinin aynısı olan iki nesneye “imgedir” demek doğru olmaz. Halime Yücel’in de belirttiği gibi,

İmge her şeyden önce bir bağıntıdır, bir nesneye benzese de kopya değildir. Bir yeniden üretim ve bir yansımadan önce, onu oluşturan öğeler arasında bağlantı düzlemidir: Bir imge modeline benzeyebilir, görünüşüne göre öykülenebilir, içselliğini dile getirebilir, onu oluşturan çizgilerin belirli bir düzenlenmesi görünür kılar.⁶⁵

şeklinde ekler. Buna uygun olarak Downey şöyle söyler: “İmge, maddesel bir kopya ya da şey değil, yalnızca dikkatin şu ya da bu türden duyumsal nitelik üzerine

⁵⁹ S. H. Burton, **a.g.e.** (Aktaran: Özdemir İnce, **a.g.e.**, s.16.)

⁶⁰ S. H. Burton, **a.e.** (Aktaran: Özdemir İnce, **a.e.**, s.16.)

⁶¹ S. H. Burton, **a.e.** (Aktaran: Özdemir İnce, **a.e.**, s.16.)

⁶² S. H. Burton, **a.g.e.** (Aktaran: Özdemir İnce, **a.g.e.**, s.16.)

⁶³ François Dagogne, **Philosophie de l’image**, Vrin, Paris, 1984. (Aktaran: Halime Yücel, **İmgeden Yorum**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1.b., 2013, s.20.)

⁶⁴ John Berger, **Görme Biçimleri**, çev. Yurdanur Salman, Metis Yay., İstanbul, 1.b., 1986, s.10.

⁶⁵ Halime Yücel, **İmgeden Yorum**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1.b., 2013, s.19.

odaklandırıldığı bir düşüncenin içeriği olarak kavranmalıdır.”⁶⁶ İmge sadece gerçekliğin temsiline değil, düşüncesine de dayalıdır. Yani imge, bir varlığın imgesidir, kopyası değildir.⁶⁷ Dolayısıyla gerçekliğin zihindeki yansıması⁶⁸ ve çok katmanlı bir yapıya sahip olması imgeyi hem görsel hem de düşünsel alanda var edebilir ve sanatçı da bu imgeleri dönüştürmede bir aracı rolünü üstlenebilir.⁶⁹

Pierre Reverdy imgeyi, “zihnin katıksız bir yarattısı” şeklinde ifade ederken; imgenin, bir kıyaslamadan değil, birbirine uzak iki gerçekliğin üst üste bindirilmesinden doğduğunu söyler.⁷⁰ Üst üste bindirilen bu iki gerçeklik arasındaki ilişki ne kadar uzak ve doğru olur ise imge de o kadar güçlü olacak, duygusal şiddeti ve şiirsel gerçekliği de o kadar artacak ve böylece kışkırtılan duygu şiirsel olarak katıksız, taklitten ve kıyaslamadan bağımsız olarak doğabilir.⁷¹

Octavio Paz’a göre imge, insanlık durumunun bir anahtarıdır.⁷² Onun için “İster epik, dramatik veya lirik olarak tek bir ifade toplanmış olsun, isterse yüzlerce sayfanın içine yayılmış olsun, imge karşıt, ilgisiz veya birbirlerinden çok uzaklardaki gerçeklikleri birbirlerine yaklaştırır, onları birleştirir.”⁷³ Bu karşıtlıklarla imge, şiirsel gerçekliği hakikat karşısında sarsa da imgenin, olabileceği değil olanı gösterdiğini ısrarla vurgular.⁷⁴

Norman Friedman, dil ile imgenin, imgeyle de anlamın bütünsel birleşimine gönderme yapar ve ekler: “Yazınsal kullanımında daha spesifik olarak, *imge düzeni* [*imagery*] zihinde dille yaratılan imgelere gönderme yapar; dilin sözcükleri ya da

⁶⁶ Norman Friedman, “İmge”, **a.g.e.**, s.80.

⁶⁷ Melot, **Une brève histoire de l’image**, L’Oeil Neuf Yay., Paris, 2007, s.9. (Aktaran: Halime Yücel, **İmgeden Yoruma**, s.18.)

⁶⁸ N. Keser, **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2009, s.168. (Aktaran: Tuncay Yüce, “İmge ve İmgelem Olguları Çerçevesinde Görsel Sanatların Felsefe ile Olan Etkileşimi”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.23, S.2, Elazığ, 2013, s.227.)

⁶⁹ Tuncay Yüce, “İmge ve İmgelem Olguları Çerçevesinde Görsel Sanatların Felsefe ile Olan Etkileşimi”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.23, S.2, Elazığ, 2013, s.227.

⁷⁰ Nord-Sud (Mart 1918), akt. Jacqueline Chénieux-Gendron, **Surrealism** (New York, 1990), s.62. “André Breton da şaşırtıcılık ve apansızlık öğesini vurgular: ‘İmgenin değeri, çıkarılan kıvılcımın güzelliğine bağlıdır; dolayısıyla, iki kondüktör arasındaki gizilgüç farkının ürünüdür.’ A.g.y., s.62.” (Aktaran: Orhan Koçak, **İmgenin Halleri**, Metis Yay., İstanbul, 1.b., 1995, s.46.)

⁷¹ Nord-Sud (Mart 1918), aktaran Jacqueline Chénieux-Gendron, **Surrealism**, s.62. (Aktaran: Orhan Koçak, **İmgenin Halleri**, s.46.)

⁷² Octavio Paz, **Yay ve Lir -I Şiir Nedir?**, çev. Ömer Saruhanlıoğlu, Armoni Yayıncılık, İstanbul, 1.b., 1991, s.84.

⁷³ Octavio Paz, **a.e.**, s.84.

⁷⁴ Octavio Paz, **a.e.**, s.84-85.

sözleri ya fiziksel algılamaları üretebilecek deneyimlere –okurun gerçekten bu deneyimleri zihninde canlandırması isteniyorsa– gönderme yapar, ya da duyu izlenimlerinin kendilerine.”⁷⁵ Yani imge, dille çoğalır. Dilin ve imgenin bütünlüğüne örnek vermek gerekirse, “aymayı andırır; ne üzerindeki görüntüdür o, ne arkasındaki sır: Görüntüyle sırrın birlikteliğini mümkün kılan, kendi de bu birliktelikle varlık kazanan aynadır”⁷⁶ aslında. “Dilin yeni bir formda kullanılmasını”⁷⁷ ifade eden imge, “...bir sözcüğün sözlüksel anlamını kırıyor, onun dışına taşıyor, sözcüğün anlamını genişletiyor, derinleştiriyor, çoğaltıyor. İmge, sözcüğün *belirtme*, *gösterme* ve *adlandırma* yeteneğine bir başkasını ekliyor: *Çağrışım*.”⁷⁸ Buna ek olarak Friedman’da imgeyi “zihinsel imge”, “mecaz” olarak imge, “simgesel görü”nün ya da “söylemsel olmayan hakikat”in ete kemiğe bürünmesi olarak üç ana maddeye ayırıyor.⁷⁹ Zihinsel imge, muhatabının zihninde olanlar üzerine yoğunlaşırken; mecaz ve simgesel imge, dilin kendisi ve anlamları üzerine yoğunlaşıyor.⁸⁰

İmge kavramının tasnifinin çeşitliliği üzerinde duracak olursak Bounoux’ dan da söz etmek gerekir. Bounoux;

Görmediğimiz, belki de hiç göremeyeceğimiz gerçekliğin yarattığı düş kırıklığı belirleyicidir. Bu eksiklik de imgelemimizin yollarını açar, zihinsel temsillerimize başvurur, bunları değiştirmemize de katkıda bulunur. İmgenin birincil gücü gösterdiğiyle gerçek arasındaki diyalektik ve görünenin gerçeklik yokluğuna tanıklığıdır. Örneğin bir görünüm fotoğrafına baktığımızda hem başka bir yere götürülmüş gibi oluruz hem görünüm güzelse, gerçekten buraya gidemediğimiz için düş kırıklığına uğrarız. Hem başka yerdeyizdir hem gerçekten orada değilizdir hem hiçbir zaman o anda orada olamayacağımızı biliriz. Fotoğraf da geçmiş bir gerçekliğe göndermedir.⁸¹

der. İmge, bir nesneye ya da bir düşünceye, bir kavrama benziyorsa, nedeni bu varlık olması değil, kendisinden başka bir şey için orada bulunmasıdır; dolayısıyla “imge bir göstergedir” diyen Halime Yücel, imgeden beklentimizin, sözel dilden

⁷⁵ Norman Friedman, “İmge”, **a.g.e.**, s.80.

⁷⁶ Kemal Atakay, “İmge”, **Kitaplık**, S.74, Temmuz–Ağustos 2004, s.68.

⁷⁷ Özdemir İnce, **Şiir ve Gerçeklik**, Broy Yay., İstanbul, 1.b., 1985, s.13.

⁷⁸ Özdemir İnce, **a.e.**, s.13.

⁷⁹ Norman Friedman, “İmge”, **a.g.e.**, s.80.

⁸⁰ Norman Friedman, “İmge”, **a.e.**, s.80.

⁸¹ Bounoux, **Introduction aux sciences de la communication**, La Découverte, Paris, 2002. (Aktaran: Halime Yücel, **İmgeden Yoruma**, s.20.)

beklentimizden farklı olduğunu vurgular.⁸² Bu söylem üzerinden imgenin gerçek olması istense de göreceli bir gerçekliğe gönderme olduğu kabul edilir.⁸³

Yücel, Aumont'a göre, imgenin gerçeklikle bağıntısını belirleyen öğelerin temsil değeri somut varlıkları betileyen temsil imgesi, soyut varlıkları göstermesini sağlayan simge değeri ve gösterge işlevi olmak üzere üç öge üzerinden tanımlar.⁸⁴ Ayrıca imgenin kapsam alanlarının benzerlikleri ve farklılıkları üzerine düşünmek gerektiğinden bahsederken imgenin sonsuz çeşitlilik gösterdiğini söyleyen Yücel, imgeyi “zihinsel (psikişik) imgeler” ve “algısal imgeler” olarak ayırır.⁸⁵

Zihinsel (psikişik) imgeler, direkt olarak görsel etkiden bağımsız, bellekten ya da düş yoluyla gelen görüntülerdir.⁸⁶

Zihinsel imge, algının doğrudan sonucu değilse de geçmiş görsel etkinlikler üzerine kuruludur ve yeni zihinsel imgeler oluşturmak üzere imgelem gücümüzle birlikte çalışır. Nesnelerin, düşüncelerin, kavramların görsel yansıması da olabilir. Zihinsel imgede görselleşme izlenimi egemendir. Bir uzamın betimlenmesi karşısında edinilen izlenim, neredeyse orada bulunuyormuşuz gibi görmek zihinsel imgedir. Hem bir filmdeki gibi görselleştirmeyi hem gerçeklikle benzerliği bir araya getirir.⁸⁷

diyerek Yücel, kişi imajı veya marka imajı şeklinde ifade ettiği, görsellik ya da benzerlikten çok temsilin kimliksel ve yapıcı yönü üzerinde duran zihinsel işlemlere gönderme yapar ve zihinsel imgenin iki türünden bahseder:⁸⁸

-Bunlardan birincisi *bilinçli zihinsel imgelerdir*. Bellek imgeleri, imgelem imgeleri böyledir, “iç bakışımızın” imgeleridir. Elbette bellek imgeleri gerçeğin aynısı olmayabilir. Anımsamaya çalıştığımız bir yüzü, karmaşık bir biçimi gerçek nesnesinden çok, düşüncelerimizle belleğimizde yeniden oluşturabiliriz. Bu nedenle bilinçli zihinsel imgeler, anın beklentilerine ve isteklerine uygun biçimde bozulup yeniden düzenlenebilir.

-İkinci tür zihinsel imgelerse *bilinçdışı zihinsel imgelerdir*. Düşler, yanılsamalar, fanteziler bu kapsamda ele alınabilir. Bilinçdışı zihinsel imgeler, doğrudan denetleyemediğimiz, belirimi ve yitimi konusunda etki edemediğimiz imgelerdir. Elbette bu imgelerin kaynağı da zihinsel etkinliğimiz, beynimizin depoladığı algısal imgelem ve bu imgelemin yeniden

⁸² Halime Yücel, **İmgeden Yoruma**, s.21.

⁸³ Halime Yücel, **a.e.**, s.21.

⁸⁴ Halime Yücel, **a.e.**, s.21.

⁸⁵ Halime Yücel, **a.e.**, s.23.

⁸⁶ Halime Yücel, **a.e.**, s.23.

⁸⁷ Halime Yücel, **a.e.**, s.23.

⁸⁸ Halime Yücel, **a.e.**, s.23–24.

oluşturulmasıdır. İmge zihinsel temsillerde, düşlerde, kimi psişik etkinliklerde de öne çıkan bir kavramdır. Bilinçdışı zihinsel imgelerin kimi zaman düşlerde ya da fantezilerde kaygı verici bir özerkliğe eriştiği söylenebilir.⁸⁹

Algısal imgeler ise, zihinsel imgelerin aksine, doğrudan görsel etki altında üretilir; *doğal görüş* ve *özdeksel imgeler* başlıkları altında iki türde incelenir:⁹⁰

-*Doğal görüş*, tüm imgelem etkinliğimizin ilk kaynağıdır. Görme düzenekleri karmaşıktır, beynin farklı bölgelerini harekete geçirir. Bakış, kendiliğinden gelişen bir olgu değildir, kalıtsal kazanımımızla önceden belirlenmemiştir. Beyin hücrelerinin öz yapılanmasının bir sonucudur. İlk bebek bakışımızla başlayıp, günlük görsel etkinliğimizle sürekli dönüşür.

-İkinci tür algısal imge olan *özdeksel imgeler* genellikle temsillerdir. İmgelerden söz edildiğinde göndermede bulunulan genellikle bu sınıftır. Mağara duvarına çizilen resimlerden günümüzün dijital imgelerine kadar resim, fotoğraf, sinema, televizyon imgeleri bu başlık altında ele alınabilir. Özdeksel imgelerin çok uzun bir tarihi vardır, bizim ele alacağımız da bu tür imgelerdir.⁹¹

Zihinsel imgelere özgü faaliyetler, direkt görsel algı ile beynin hücresel yapılarını kullanır; tüm bu algısal faaliyetler de uzun süreli bellekte depolanmış zihinsel imgelemi devinime geçirir; dolayısıyla farklı imgeler birbirlerinin içine geçmişir denebilir.⁹²

Bu farklı imge türleri ile niteliklerini Halime Yücel aşağıdaki tabloyla belirtir:⁹³

⁸⁹ Halime Yücel, **İmgeden Yoruma**, s.23–24.

⁹⁰ Halime Yücel, **a.e.**, s.25.

⁹¹ Halime Yücel, **a.e.**, s.25.

⁹² Halime Yücel, **a.e.**, s.25.

⁹³ Halime Yücel, **a.e.**, s.25.

İMGE TÜRLERİ		NİTELİKLER
Zihinsel imgeler		(bilinçli ve bilinçdışı)
Doğal görüşler		Tek imge
T	Yağlıboya, desen, resim	Tek imge
E	Fotoğraf, afiş vb.	Yeniden üretilebilirlik
M	Sinema, video	Yeniden üretilebilirlik, devinim
S	Televizyon	Yeniden üretilebilirlik, devinim, anında aktarım
İ	Dijital imge, internet	Yeniden üretilebilirlik, devinim, anında aktarım, etkileşimsellik
L		
L		
E		
R		

Tablo 1.1: İmge Türleri ile Nitelikleri⁹⁴

İmgeyi belli bir düzlemde, iletişim aracında, kâğıtta, tabloda tek bir madde üzerinden yeniden üretilmiş imgeler şeklinde sınırlamadan, kendi imge üretme etkinliğini görmezden gelmeden imgeye bakıldığında; görüntü retinadan geçip beyne ulaşacaktır ve böylece bilinçli bir yaşanmışlığı bulup bilinçte zihinsel bir imge olarak yeniden doğabilecektir.⁹⁵

W. J. T. Mitchell *İkonoloji*'de, “imgeleri, zamanda ve mekânda yer değiştirerek yayılan ve bu süreç içinde derin dönüşümlere uğrayan şeyler olarak düşünerek”⁹⁶ imgelerin kendi başlarına ikna etme, hikâyeler anlatma veya tasvire dayalı konuşma tarzları yani imgelerin söylediği şeylerden bahseder⁹⁷ ve üst anlamda “benzerlik, andırma, yakınlık/benzeyiş”⁹⁸ olarak nitelendirilen imgeleri farklı söylemler üzerinden tablodaki gibi tasnif eder:

⁹⁴ Bu tablo, Halime Yücel'in yukarıda adı geçen eseri “İmgeden Yoruma” sayfa 25'te belirtilen kısımdan alınmıştır.

⁹⁵ Halime Yücel, **a.g.e.**, s.25–26.

⁹⁶ W. J. T. Mitchell, **İkonoloji–İmaj, Metin, İdeoloji**, çev. Hüsamettin Arslan, Paradigma Yay., İstanbul, 1.b., 2005, s.12.

⁹⁷ W. J. T. Mitchell, **a.e.**, s.XIV.

⁹⁸ W. J. T. Mitchell, **a.e.**, s.13.

Grafik	Optik	Algısal	Zihinsel	Sözel
Resimler	Görüntüler	Duyu-verileri	Rüyalar	Metaforlar
Heykeller	Projeksiyonlar	“Neviler/türler”	Hatıralar	Tasvirler
Tasarımlar	Görünüşler	Düşünceler	Fanteziler	

Tablo 1.2: W. J. T. Mitchell’a Göre İmge Tasnifi⁹⁹

İmgenin her bir söylemi için Mitchell, zihinsel imgeyi psikoloji ve epistemolojiye; optik imgeyi fiziğe; grafik, heykelcilik ve mimari imgeyi sanat tarihçisine; sözel imgeyi edebiyat eleştirisine; algısal imgeyi fizyolojistlerin, nörologların ve psikologların işbirliğinde ortak noktada birleştirir.¹⁰⁰ Ortak alanda birleştirilen bu disiplinler zamanla iç içe geçecektir ve tutarlılık göstererek bir imgeler bütünü kurma çabasında olacaklardır.¹⁰¹

İmgelerin dil olarak da anlaşılması gerekmektedir.¹⁰² “İmgeler dünyaya açılan saydam bir pencere sunmak yerine, günümüzde, temsilin belirsiz, tahrif edici, keyfi mekanizmasını, yani ideolojik mistifikasyon sürecini gizleyen doğallığın ve şeffaflığın aldatıcı görünüşünü sunan bir gösterge türü sayılmalıdırlar.”¹⁰³ İmgenin sadece göstergeler/işaretler olmamasının yanında; kendi dünyalarını inşa eden varlıklarla, kendi kendimizle ilgili anlattığımız hikâyelerle eşdeğer giden ve bu hikâyelerin içinde olan varlık veya karakter türünde şeylerdir.¹⁰⁴

Bu bağlamda dildeki en küçük anlam olan sözcüklerin, tümceyi oluştururken tümceyi aşan dil dışı ve dilsel yapılardan söz etmek de mümkündür. Bu yapıların göstergebilim alanına girerek tümceötesi yapılardaki anlam oluşumunu, anlamsal yapıları ve anlamlandırmayı ele aldığını bilinmektedir.¹⁰⁵ Göstergebilimin de anlam işleyişi üzerinden, oluşum ve düzenleniş mekanizmasını ele aldığı görülür.¹⁰⁶

⁹⁹ W. J. T. Mitchell, **a.g.e.**, s.13.

¹⁰⁰ W. J. T. Mitchell, **a.e.**, s.13.

¹⁰¹ Serdar Rifat Kırkoğlu, “Anlatı Sanatının Olmazsa Olmazı: İmge”, **Kitaplık**, S.74, Temmuz–Ağustos 2004, s.76.

¹⁰² W. J. T. Mitchell, **a.g.e.**, s. 11.

¹⁰³ W. J. T. Mitchell, **a.e.**, s. 11.

¹⁰⁴ W. J. T. Mitchell, **a.e.**, s. 11–12.

¹⁰⁵ Prof. Dr. V. Doğan Günay, “Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması”, **Görsel Göstergebilim İmgenin Anlamlandırılması**, ed. Prof. Dr. V. Doğan Günay–Doç. Dr. Alev F. Parsa, Es Yay., İstanbul, 2012, s.19.

¹⁰⁶ Prof. Dr. V. Doğan Günay, “Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması”, **a.e.**, s.19.

Göstergebilimin amacı anlamın anlaşılma süreci içerisinde, kendine özgü geliştirdiği kuramlarının okuyucuya yardımcı olmasıdır. Göstergebilim anlamlandırılması ve anlaşılması sürecinde okuyucuya çeşitli okuma düzeyleri sunarak anlama giden yolu farklı yöntemler üzerinden geliştirir.¹⁰⁷ Bu bağlamda genel göstergebilimin; yazınsal göstergebilimi, tiyatro göstergebilimi, sinema, tanıtım, görüntü, mimarlık göstergebilimleri vb. alt evre yöntemleri de içerisinde yer alır.¹⁰⁸

Biz tümceötesi birim bağlamında görüntüsel (fr. *iconique*) ve yoğrumsal (fr. *plastique*) göstergelerin baskın kullanıldığı imgeyi ele alacak olursak; imgenin nesne üzerinde daha etkili ve güzel bir şekilde yeniden gerçekliği oluşturulması şeklinde yorumlayabiliriz.¹⁰⁹ Fakat gösterge için nesne nasıl gerekli ise imge için de nesnenin, kavramın ya da bir olgunun zemininde yer alması mutlaka gereklidir.¹¹⁰ Gösterge ve imge arasındaki bu benzerlik görsel algıya ya da yorumlamaya göre bir değerlendirme ile nitelendirilebilir. Fakat yapı olarak imgenin bir bütüne işaret eden gösterge olduğunu da söyleyebiliriz.¹¹¹

Sanat içerikli imgesel göstergelerin doğrudan gerçekliği göstermekten ziyade yerine yoruma dayalı ve çağrışımları bol olan imgeleri kullandığı bilinir.¹¹² Dolayısıyla imgenin kendisi sanat yapıtında iletiye dönüşür. İmgenin etkisindeki gücü ise alıcıyı ikna etmeye, onu yönlendirmeye, ona bilgi vermeye ya da onu bir şeyden vazgeçirmeye yardımcı olmasıdır.¹¹³ İmge denildiğinde aslında ilk olarak fotoğraf veya resim akla gelir. Ancak imgelerin arka arkaya sürekli olarak var olması ise sinema ile ilişkisini öne çıkarır. Çünkü nesnelere boyutu imgenin içeriğini de belirler.¹¹⁴

İmgenin oluşması için yansıma vb. durumların söz konusu olduğu gibi resim, fotoğraf üzerinden bir duruma işaret eden yapay bir imge de söz konusu olabilir. Charles Sanders Peirce'in gösterge ile nesne açısından bir değerlendirmesinde; imgenin hem belirti (fr. *indice*), hem görüntüsel gösterge (fr. *icone*) hem de simge

¹⁰⁷ Prof. Dr. V. Doğan Günay, "Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması", **a.g.e.**, s.19.

¹⁰⁸ Prof. Dr. V. Doğan Günay, "Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması", **a.e.**, s.19.

¹⁰⁹ Prof. Dr. V. Doğan Günay, "Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması", **a.e.**, s.19.

¹¹⁰ Prof. Dr. V. Doğan Günay, "Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması", **a.e.**, s.20.

¹¹¹ Prof. Dr. V. Doğan Günay, "Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması", **a.e.**, s.20.

¹¹² Prof. Dr. V. Doğan Günay, "Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması", **a.e.**, s.21.

¹¹³ Prof. Dr. V. Doğan Günay, "Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması", **a.e.**, s.21.

¹¹⁴ Prof. Dr. V. Doğan Günay, "Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması", **a.e.**, s.21.

(fr. *symbole*) olarak kullanılabilir olacağını vurgusunu yapar.¹¹⁵ Dolayısıyla imgenin görsel bir imge olarak, elle tutulup gözle görülebilen ya da eğretilen (fr. *métaphore*) olduğu gibi kavramsal da olabileceği aşıkardır.¹¹⁶

Sanatta imgenin yeri oldukça önemlidir. Özellikle imge yazı, şiir ve görsel sanatlarda sıklıkla geçer. Sanatsal imge olarak: eğretilen, karşılaştırma (fr. *comparaison*) ve yerine (fr. *allégorie*) söz sanatları örnek verilir.¹¹⁷ Bu noktada imge ile gösterge arasındaki benzerliğin simgesel bir benzerlik olabileceğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla imgenin konumunu hem gösterge hem de bir başka nesne olarak ifade edebiliriz.¹¹⁸

İmgenin bu çeşitliliğinin incelenmesi ise göstergebilimin alanına girer. Görüntüsel gösterge ve göstergelerin beynimizde oluşan imgelerle benzerlik taşıdığını söyleyebiliriz, fakat yoğrumsal denilen sanat içerikli göstergelerin gerçek ya da düşünsel evrende denklikleri olmayabilir.¹¹⁹ Yoğrumsal göstergeler genellikle doğrudan bir nesneye göndermede bulunur. Bu tür göstergelerde nesnenin biçimi, maddesi, rengi gibi konuları betimleyen yanları bulunabilir.¹²⁰ Dolayısıyla gösterge ile bir soyutlamanın ilişkide olduğu simgelere yoğrumsal göstergelerin yaklaştığı söz konusudur. Yoğrumsal göstergeler, gösterge ile nesnesi arasında bir nedenlilik bağı olan belirtilerle de ilişkilendirilir.¹²¹ Fakat görüntüsel ve yoğrumsal göstergeyi kendi içerisinde anlamlandırmak için düzanlamsal okumaların yanında yapılabilecek bir de yanlamsal okumanın gerektiği söylenebilir.¹²² Düşbilimi olan yapıtlar değerlendirilirken, toplumsal değerler, gelenek-görenekler ve toplumsal bellek gibi alanlara başvurulabilir. Fakat sanatsal yapıtlarının değerlendirilmesi için sadece düzanlamsal okumanın yetersiz kalacağı akabinde yanlamsal bir okumanın yapılması oldukça önemli yer tutar.¹²³

¹¹⁵ Prof. Dr. V. Doğan Günay, “Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması”, **a.g.e.**, s.22.

¹¹⁶ Prof. Dr. V. Doğan Günay, “Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması”, **a.e.**, s.22.

¹¹⁷ Prof. Dr. V. Doğan Günay, “Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması”, **a.e.**, s.22.

¹¹⁸ Prof. Dr. V. Doğan Günay, “Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması”, **a.e.**, s.22.

¹¹⁹ Prof. Dr. V. Doğan Günay, “Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması”, **a.e.**, s.30.

¹²⁰ Prof. Dr. V. Doğan Günay, “Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması”, **a.e.**, s.30.

¹²¹ Prof. Dr. V. Doğan Günay, “Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması”, **a.e.**, s.30.

¹²² Prof. Dr. V. Doğan Günay, “Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması”, **a.e.**, s.30.

¹²³ Prof. Dr. V. Doğan Günay, “Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması”, **a.e.**, s.30.

Görsel bütüncüler; betimsel göstergeler (fr. *signe figuratif*) ve yoğrumsal göstergeler (fr. *signe plastique*) olmak üzere iki türde ele alınır.¹²⁴ Betimsel göstergenin aynı zamanda görüntüsel gösterge olarak da ifade edildiği bilinmektedir. Daha çok sanat bağlamında ele alınan yapıtların yoğrumsal göstergelerin çok fazla kullanılması açısından temel özelliklerini görüntüsel göstergelerle karşılaştırarak ele alan V. Doğan Günay aşağıdaki tabloda ayrıntılı inceler:¹²⁵

Görüntüsel (İkonik, Doğal) Gösterge	Yoğrumsal (Plastik) Gösterge
Görüntüsel gösterge, doğal kodla oluşturulmuş göstergedir. Göstergenin gerçek dünya ile ilişkisi öykünme sonucu vardır.	Yoğrumsal gösterge, görüntülerin derin düzeyini oluşturan renk, biçim, dekor, düzlem, ışık gibi figürlerdir. Sanat, anlamlı biçimler yaratmak olduğuna göre, yoğrumsal gösterge bilinçli olarak yapılan göstergelerdir. Yoğrumsal göstergeler renkler, biçimler ya da üç boyutlu gereçlerle derinliğe yerleştirilir.
Gösterilen ile gösteren arasındaki bağıntı, benzeşmeye dayalı ya da doğaldır. Görüntüsel dil öykünmeci (fr. <i>mimétique</i>) bir işleve uygundur. Görüntüsel (fr. <i>iconique</i>) gösterge örneksime (fr. <i>analogique</i>) düzene bağlıdır. Gerçek dünyadaki bir nesneye öykünmeye bağlı olarak gönderimde bulunur. Görüntüsel göstergeler, gösterge ile beynimizde oluşan imge arasındaki benzerlik ilişkisi üzerine kurulur.	Yoğrumsal dil, öykünme (fr. <i>mimésis</i>) araçları üzerine kurulur. Yoğrumsal gösterge, öykünme göndergesinden bağımsız olarak, renkler ve çizgiler dizgesine bağlıdır.
Görüntüsel gösterge tek başına kullanılabilir.	Yoğrumsal göstergeler tek başına kullanılmazlar. Ancak tek başına kullanıldıkları sanat dalları vardır. Tek başına kullanıldığı durumda yoğrumsal gösterge, anlamlamanın oluşturucusu, anlamın kurucusu ve taşıyıcısı durumdadır. Örneğin soyut resimde, geometrik desen, ışık, renk, yüzeysel yapının kullanımı ve doku gibi yanlar ile anlam oluşur.
Görüntünün doğal ve ikonik boyutu, aynı zamanda görsel göstergenin izleksel ve dolaysız olarak ortaya konduğu boyutudur.	Görüntünün yoğrumsal boyutu, görsel göstergenin bizde soyut anlamları çağrıştırdığı dolaylı olan boyutunu oluşturur.

¹²⁴ F. Thürlemann, (2004), “Blumen-Mythos (1918) de P. Klee” Hénault, Anne; Beyaert, Anne (- yönetiminde) Ateliers de Sémiotique Visuelle içinde, Paris: PUF, coll. Formes sémiotiques, [13-40]. (Aktaran Prof. Dr. V. Doğan Günay, “Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması”, **a.g.e.**, s.30.)

¹²⁵ Prof. Dr. V. Doğan Günay, “Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması”, **a.g.e.**, s.30.

Görüntüsel göstergede görüntüsel bir dil (fr. langage iconique) kullanılır. Görüntüsel dil betimsel ve yeniden sunmaya yönelik özelliktedir.	Doğadaki nesnelere tablolarda simgesel biçimde yansıtıldığı resimlerde ve diğer soyut ve simgesel anlatımlarda yoğrumsal bir dil (fr. langage plastique) söz konusudur. Görüntüsel dil soyuttur. Jean-Marie Floch'a göre, yoğrumsal dili çözümlmek için öncelikle görüntüsel dili çözümlmek gerekir. Çünkü görüntüsel dilin (fr. langage iconique) göndermeleri gerçek dünyaya ait olduğundan çözümlmek daha kolaydır. İkonik göstergelere göre yoğrumsal göstergeler ikinci düzeydedir.
Görüntünün doğal olması, görsel göstergeyi oluşturan iki düzlemin (gösteren ve gösterilen) birbirinden bağımsız ama örneksemeci (fr. analogique) olma ilişkisinde yatar. Görüntüsel göstergeleri çözümlmede eğretileme (fr. métaphore) ya da düzdeğişmece (ft. métorymie) çözümlmelerine benzetilerek yapılabilir. Gerek eğretilemede, gerekse düzdeğişmece gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki, benzerlik ilişkisidir.	Yoğrumsal gösterge, bir nesneye gönderimde bulunur. Bu nesnenin biçimini, maddesini ve rengini belirtir. Yoğrumsal göstergeler, neden-sonuç ilişkisinin kurulabileceği belirtilerle (fr. indice) ilişkilendirilebilir.
Göstergebilimsel işlevin görüntüsel (ikonik) olduğunu söylemek, içerikle anlatım arasındaki ilişkiden söz etmektir.	Göstergebilimsel işlevin yoğrumsal olduğunu belirtmek, anlatım biçiminin kendine özgü yanları ve özelliğini ortaya koymaktır.
Göstergenin görüntüsel boyutu, göstergenin izleksel (göndergesel) anlatım düzlemini ilgilendirir.	Görüntünün yoğrumsal boyutu, doğal dilde sözcükleri oluşturan sesler ya da harfler gibi göstergenin anlatım düzleminin tözünü ilgilendirir.
İkonik dil imgeyi olduğu gibi tanımlar, özelliğini açıklar.	Yoğrumsal dil, ikonik dilin belirttiği dışında başka bilgiler taşıma konusunda yetersiz kalır.

Tablo 1.3: Görüntüsel Gösterge ile Yoğrumsal Göstergenin Karşılaştırılması¹²⁶

Tabloda da belirtildiği gibi görüntüsel gösterge ile yoğrumsal gösterge üzerinden bir görsel dil veya görsel anlatım daha açık şekilde algılanır ve çözümlenir.

¹²⁶ Thürlmann, F. (2004) "Blumen-Mythos (1918) de P. Klee" HÉNAULT, Anne; BEYAERT, Anne (yönetiminde) Ateliers de Sémiotique Visuelle içinde, Paris. PUF, coll. Formes sémiotiques, 2004, 13-40. (Tabloyu aktaran: Prof. Dr. V. Doğan Günay, "Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması", **Görsel Göstergebilim İmgenin Anlamlandırılması**, ed. Prof. Dr. V. Doğan Günay-Doç. Dr. Alev F. Parsa, Es Yay., İstanbul, 2012, s.31-32.)

Estetikçiler ve psikologlar da imgeleri pek çok yönden ifade ve tasnif etmişlerdir: Tat ve koku imgeleri, ısı ve basınç imgeleri (beden veya organ hareketlerinden doğan imgeler, dokunma ve empati imgeleri), statik (hareketsiz) ve hareketli (dinamik) imgeler, renk imgeleri (geleneksel veya şahsi sembolik olarak kullanma), bir duyuyu başka bir duyuya (örneğin sesi renge) aktaran sinestetik imgeler, işitsel ve görsel imgeler ...¹²⁷ Bunlara ek olarak şiir okuruna yararlı olan “bağlı” ve “serbest” imgeler ayrımı vardır: Bağlı imgeler, okurun hayalinde canlandırabildiği aynı imgelerken, serbest imgeler görme duygusu ve diğer duygularla ilgili kişiden kişiye değişen imgelerdir.¹²⁸

Tarik Özcan da, “Şiir Sanatında İmajın Yeri–Önemi ve Bunun Cemal Süreya’nın Şiir Dünyasına Uygulanması”¹²⁹ adlı makalesinde Engin Uzmen’in çalışmasından¹³⁰ yola çıkarak neyin imge olup olmadığını tartışmıştır:

- “Teşbihler, mecazlar, istiareler, cinaslar veya diğer kelime oyunları,
 - Şahıslandırmalar ve yarı şahıslandırmalar ki bunlar soyut bir fikrin, beraber kullanıldığı fiildeki bedeni hareketin tesiriyle adeta kişilik kazanmasıdır,
 - Atıflar.”¹³¹
- Uzmen’in dram imgesi olarak sınıflandırdığı aşağıdaki imgeleri de şiir imgeleri tasnifine ekleyebiliriz:¹³²
- Muhtelif fikirleri eser içinde sürdüren ve bu fikirleri icabında daha genişleten bazı kelimelerin tekrar tekrar kullanılması,
 - Önemli olan ya da sonradan önem kazanan bazı sıfatlar,

¹²⁷ Bkz. E.G. Boring, **Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology**, New York 1942; June Downey, **Creative Imagination: Studies in the Psychology of Literature**, New York 1929; Jean-Paul Sartre, **L’Imagination**, Paris 1936. (Aktaran: René Wellek–Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, çev. Ö. Faruk Huyugüzel, Dergâh Yay., İstanbul, 5.b., 2019, s.239–240.)

¹²⁸ Rene Wellek–Austin Warren, **a.g.e.**, s.239–240.

¹²⁹ Tarik Özcan, “Şiir Sanatında İmajın Yeri–Önemi ve Bunun Cemal Süreya’nın Şiir Dünyasına Uygulanması”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.13, S.1, s.115–136.

¹³⁰ Engin Uzmen, “Edebi Tenkitte İmaj İncelemesinin Yeri ve Bu Metodun, Shakespeare’in Romeo ile Juliet Oyununa Uygulanması”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C. XXV, S.1–2, Ocak–Haziran 1967, s.41–83.

¹³¹ Tarik Özcan, **a.g.e.**, s.116.

¹³² Engin Uzmen, **a.g.e.**, s.41–83.

- Tarih ve coğrafya bakımından vakaların geçtiği yerler ve yabancı ve uzak yerlere ait özel isimlerin kullanılması,
- Sembolik bir şahıs,
- Bazı madde veya eşyaların manevi bazı mefhumları ifade edecek şekilde kullanılmaları.¹³³

Özcan, yukarıda sayılan maddelere ayrıca şunları da eklemiştir:¹³⁴

- Alışılmamış Bağdaştırmalar,
- Yan anlamdan yararlanma,
- Duygu değerine sahip kelimelerin kullanılması,
- Uzak çağrışımlara yol açacak kelimelerin kullanılması,
- Karşılaştırmalar,
- Eşadlı ve çokanlamlı kelimelerden yararlanma,
- Ad aktarması: Bir kavramın bağıntılı olduğu bir başka kelimeyle anlatılması,
- Sinestezi: Duyusal algılamının birbirleriyle karıştırılarak anlamın yaygınlaştırılması ve zenginleştirilmesi amacıyla yapılır,
- İnsana ait organ adlarının kullanımı yoluyla ilgili organların, şiir tarihi içerisindeki geleneksel anlam bağlarından faydalanmak,
- Hayvan sembolizminden faydalanmak, (çeşitli çağrışımlara açık bir rolü olmalı),
- Soyutun somutlaştırılması veya somutun soyutlaştırılması.¹³⁵

Böylece imge, sanatçının muhayyilesinde yeni bir oluş ve öznenin nesneye ilişkin tasavvurunu ele alır. İmge, bu tasavvurda okurun doğa ile nesne karşısındaki etkileşimiyle yeniden oluşan görüntüler ve algılar bütünüdür.

¹³³ Engin Uzmen, **a.g.e.**, s.41–83.

¹³⁴ Tarık Özcan, **a.g.e.**, s.117.

¹³⁵ Tarık Özcan, **a.g.e.**, s.117.

1.2. MODERN TÜRK ŞİİRİNDE İMGE

Türk şiirinin tarihsel arka planına baktığımızda Klasik Türk edebiyatında yerleşik olan medeniyet tasavvuru Tanzimat'la beraber başlayan Yenileşme döneminde hem biçim hem de içerik olarak değişmeye başlamıştır. Klasik Türk edebiyatında, şekil ve muhtevaya aynı oranda titizlikle yaklaşılmıştır. Bunun yanı sıra, anlam tesadüfe bırakılmadan sıkı bir tertip içerisinde uygulanmış ve ustalıklı bir biçimde kalıba konulmuştur. Yeni Türk Edebiyatında ise “önce konu, ardından şekildeki mutlak disiplin anlayışı yıkılmıştır.”¹³⁶

“Tanzimat’ın birinci kuşağı olarak anılan şairlerin, Şinasi ve Namık Kemal’in de gelenekten ayrılışı mekanik bir işlem biçiminde gelişmiştir.”¹³⁷ Onların muhtevada yaptıkları değişiklik mazmunun yerine “hürriyet”, “vatan” gibi kavramları kullanmaktır. Bu bağlamda Klasik Türk edebiyatının, hayal dünyasının modern dönemde değiştiğini de söyleyebiliriz.

Recaizâde Mahmut Ekrem, veznin ve kafiye'nin şiirdeki önemine vurgu yapsa da *Takdir-i Elhân*'da “her mevzun ve mukaffa lâkırdı şiir olmak lâzım gelmez.”¹³⁸ diyerek dönemi için yeni bir söz söylemiştir. “Zerrattan şumûsa kadar” şiirin konusu genişlemiştir.

Dönemin diğer bir şairi Abdülhak Hâmid Tarhan “nazım şekli ve uyak haricinde içerik, imaj ve temalarda önemli değişiklikler yapmıştır.”¹³⁹ Bununla birlikte “sosyal, dinî ve millî konuları manzumelerinde işleyen Hâmit’in şiirlerinde felsefi bir yönelim de vardır. En çok işlediği temler aşk ve tabiattır. Hatta Hâmit’le birlikte Türk şiirinin tabiata bakışı değişmiştir denilebilir.”¹⁴⁰

“Şairlerin, yaşantılarını ve tecrübelerini somut bir biçimde yansıtabilmek için kullandıkları imajlar (hayaller, tasvirler, suretler, rüyalar) da tıpkı vezin, kafiye ve

¹³⁶ Yılmaz Daşcıoğlu, **Kader Hep Erken Zaman Hep Geç**, Şule Yay., İstanbul, 2020, s.17.

¹³⁷ Yılmaz Daşcıoğlu, **Bitmeyen Başlangıçlar, Şiir Üstüne Denemeler**, Şule Yay., İstanbul, 2019, s.14.

¹³⁸ Recaizade Mahmut Ekrem, **Recaizade Mahmut Ekrem'in Bütün Eserleri-2 Takdir-i Elhân, Kudemadan Birkaç Şair, Pejmürde, Takrizat**, haz. Hakan Sazyek, Tolga Bayındır, Esra Sazyek, Doğan Evencen, Umuttepe Yay., Kocaeli, 2014, s.14.

¹³⁹ Dr. Öğr. Üyesi Selim Somuncu, “Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Şiir-II (İkinci Kuşak)”, **Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı II**, ed. Prof. Dr. Ramazan Korkmaz, Doç. Dr. Gökhan Tunç, T.C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, Eskişehir, 1.b., 2019, s.12.

¹⁴⁰ Dr. Öğr. Üyesi Selim Somuncu, “Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Şiir-II (İkinci Kuşak)”, **a.g.e.**, s.12.

diğer unsurlar gibi şiir yapısının önemli parçalarıdır.”¹⁴¹ Ekrem-Hâmid’le genişleyen şiirin konusu ve tabiata bakışla birlikte Servet-i Fünûn döneminde *temâşâ*, *resim*, *tasvir*, *müzikalite* ön plana çıkar ve şiire yansıyan imgeye dayalı bir üslup anlayışı oluşur. Anlaşıldığı üzere Tanzimat şiirinde imgeye dayalı bir anlayış yoktur; imgeye dayalı şiir anlayışı Servet-i Fünûn dönemiyle başlar. Tevfik Fikret’in “ressam gözüyle dış dünyayı seyretmek ve tasvir etmesi, eski edebiyatın zihin işleyişinden oldukça farklı bir biçimde tabiati”¹⁴² anlamlandırır. “Resim Yaparken” adlı şiirde,

“Fırçam kadîd bir ağacın hasta bir dalı,

Destimde müştekî heyecanlarla titriyor;

Güyâ çiçek diye

Bir hâk-ı sebze döktüğü kanlarla titriyor.”¹⁴³

mısralarıyla fırçayı kuru bir ağacın hasta dalında gösteren Fikret, elinde heyecanla titreyen o duyguyu resmederken, çiçeği ve kendisini yeşil zemine dökülen kanın titreşimiyle bir tutar. Akabinde şiirde tasvire ve dış dünyanın seyrine dair ipuçları verir. Tabiat anlayışı açısından etkili bir diğer şiiri “Mâî Deniz”de ise yeni bir duyarlılıkla seslendiğini görürüz:

“Yok, bulandırmasın âlûde-i zulmet bu nazar

Rûh-ı ma’sûmunu, ey mâî deniz;

Âh, lâkin ne zarar;

Ben bu gözlerle mükedder, âciz,

Sana baktıkça tesellî bulurum, aldanırım;

Mâî bir göz elem-i kalbime ağlar sanırım...”¹⁴⁴

“Mâî Deniz”de, perişan hayaller içinde olan, huzuru kaçan ve kötümser bir ruhun varlığı duyulmaktadır.¹⁴⁵ “Ey mavi deniz”, “Sana baktıkça teselli bulurum,

¹⁴¹ Hasan Akay, **Servet-i Fünûn Şiir Estetiği**, Şule Yay., İstanbul, 2020, s.287.

¹⁴² Hasan Akay, **Tevfik Fikret**, Şule Yay., İstanbul, 2015, s.34.

¹⁴³ Hasan Akay, **a.e.**, s.124.

¹⁴⁴ Hasan Akay, **a.e.**, s.150.

¹⁴⁵ Hasan Akay, “‘Mâî Deniz’in Siyah Yüzü”, **Bir Muhalif Kimlik Tevfik Fikret**, haz. Bengisu Rona, Zafer Toprak, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 1.b., 2007, s.96.

aldanırım”, “Mavi bir göz kalbimdeki derde ağlar sanırım” dizelerinde “deniz de gökler de şairin derdine ortak olmuş; doğrusu, duygusuz, donuk, nesnel bakış tarzı değişince, nesne de hakikatini ve kimliğini buna bağlı olarak değiştirmiş ve yeni kimliğiyle kendisini şairin gözlerine arz etmiştir.”¹⁴⁶ Fikret, böylece kendi ruhu ile tabiatın ruhu arasında ilişkiyi zihinde görsel bir imge bırakarak kurar diyebiliriz.

Mehmet Kaplan *Tevfik Fikret* adlı kitabında Fikret’in önce bir hayal tasarladıktan sonra şiir yazmaya başladığını; kendi kafasında bir imge oluşmaz ise konularını dışarda teşekkül eden resimlerden, okuduğu hikâyelerden, Batı şiirinin eserlerinden aldığını ifade etmiştir.¹⁴⁷ “Fikret bir yazısında ‘Elvah-ı Tabiatten’ oluşan şiirlere ‘arz ettiği tasvir-i tabiiyeden dolayı’ (doğa tasviri) pekâlâ ‘levha-i tabiat’ denilebileceğini belirtmiştir.”¹⁴⁸ Fikret’in bu dış âlemi ressam gözüyle *temâşâ* etme, renkleri ve şekilleri seçme etkinliği, şiir ve resimle olan ilişkisinin bir göstergesi olmuştur. O şiiri, fikri ve hissi soyut söylemden uzaklaştırarak gözle görülür bir şekil vermiş böylece şiirine pitoresk bir etki katmıştır.¹⁴⁹

Cenab Şahabeddin ise , “tabiatı yeni bir gözle görmüş, tabiatı yeni renkler, yeni sesler keşfetmiştir.”¹⁵⁰ Mehmet Kaplan, Servet-i Fünûn şiirine orijinal imaj, alegori ve sembol getiren Cenab’dır diyerek onun yalnız üslup bakımından değil, şiirin penceresinden dünyayı seyrediş hususunda da Servet-i Fünûn şairlerini etkilediğini vurgulamıştır.¹⁵¹ Bunlara ek olarak, eşyada ilk kez yeni renkler gören ve ruhi halleri, renkli manzaralar halinde ortaya koymayı öğreten Cenab’ın, sembolistlerin “nokta-i nazarı olan rûh-ı kâinât” yani eşyada esrarlı bir ruh aramak düşüncesi şiirleriyle başkalarına da yayılmıştır.¹⁵² Cenab’ın “Cûy-ı Hoş-revân” şiirindeki,

¹⁴⁶ Hasan Akay, “‘Mâî Deniz’in Siyah Yüzü”, **a.g.e.**, s.96. (Ayrıca bkz. Hasan Akay, **Tevfik Fikret**, Şule Yay., İstanbul, 2015.)

¹⁴⁷ Mehmet Kaplan, **Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser**, Dergâh Yay., İstanbul, 11.b., 2008, s.80–84.

¹⁴⁸ Zeynep İnankur, “Ressam Tevfik Fikret”, **Bir Muhalif Kimlik Tevfik Fikret**, haz. Bengisu Rona, Zafer Toprak, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 1.b., 2007, s.165-166. (Ayrıntılı bkz. Kayahan Özgül, **Resmin Gölgesi Şiire Düştü**, YKY, İstanbul, 1997, s.31; “Hafta-i Edebî”, Tarık Gazetesi, Nu. 4683, Kânûn-i sâni 1314.)

¹⁴⁹ Mehmet Kaplan, **a.g.e.**, s.84.

¹⁵⁰ Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin**, Şule Yay., İstanbul, 2015, s.33.

¹⁵¹ Mehmet Kaplan, **Tevfik Fikret**, s.24.

¹⁵² Mehmet Kaplan, **a.e.**, s.24.

Ol cûy-ı hoş-revâna düşer aks-i ahterân;
Ol cûy-ı girye-rîze iner zulmet-i leyâl
Bir gün zilâl-bahş olur eşcâr-ı pür-zılâl,
Ferdâsı berg-i mürde döker mevsim-i hazân.
...
Mansabda muntazırdır ona bir yem-i keder!..
Ey rûh-ı pür-ümîdim, ey âşûb-ı pür-hayâl,
Bir şairin hayâlidir ol cûy-ı bî-meâl!¹⁵³

mısraları onun ruhunun aksi olduğu “cûy-ı hoş-revân” hayali, alegorik bir anlatımla hayal-hakikat konusunun üzerinde değil, bununla beraber tabiat karşısındaki tavrının da göstergesi olmuştur.¹⁵⁴

Cenab Şahabeddin’e göre,

Eski şairlerin hiçbiri “bir levhayı ikmâle muvaffak olamamışlar”dır. Kâinâtın şiirini hikâye edecek kalem, bütün renk ve nağmelere (elvân ile elhâna) vâkıf olmalı, her parıldayan, fısıldayan, koku neşreden şeyi anlamak ve anlatmak, solan çiçeklerle örtülü bir çemenzârı, ağaçlardaki hayat titreyişlerini, yaprakların teati ettiği mülâkât kokusunu... bulutların ağaçlar arasında yürüyen gölgesini görmek, duymak kabiliyetinde olmalıdır. Bunları hissedecek kalp, şüphesiz rüya ve hayâlden mürekkep bir şair mizacıdır. Ancak böyle bir kalp, tabiatı temâşâyâ vakit ve fırsat bulur... Ancak böyle bir şair, kâinatta renklerle ışıkların, seslerle titreyişlerin üstünde mânâlar, fikirler, ruhlar his ve keşfederek bir lafız ve sanat mûsikisiyle o mânâ, fikir ve ruhları okuyucunun dimağına ulaştırır.¹⁵⁵

diyerek vurguladığı şey bütünlük esasına dayalı bir levha (tablo) meydana getirme düşüncesidir.¹⁵⁶ Cenab’ın *temâşâ*¹⁵⁷ şiirlerinde bu düşüncenin izine rastlanır. O, tabiatı bir araç olarak değil, bir amaç olarak görür ve levhalaştırır. Ayrıca Cenab’ın ilk gençlik yıllarında “resim gibi şiir” anlayışını Batılı eserlerde görme fırsatı bulması “resim”, “tasvir”, “temâşâ” üzerine çalışmaları şiirini gerçekleştirmesinde

¹⁵³ Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin**, s.108.

¹⁵⁴ Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin’in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, Kitabevi, İstanbul, Kasım 1998, s.498-499.

¹⁵⁵ Servet-i Fünûn, nr. 340, 4 Eylül 1313\16 Eylül 1897. (Aktaran: Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin’in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, Kitabevi, İstanbul, Kasım 1998, s.501.)

¹⁵⁶ Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin’in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, s.501.

¹⁵⁷ Cenab Şahabettin’in “Temâşâ-yı Leyâl” ve “Temâşâ-yı Hazân” şiirleri kastedilmiştir.

yardımcı olacaktır.¹⁵⁸ “Teşne-i Teb”, “Cûy-ı Hoş-revân”, “Murg-i Şikeste-bâl” veya “Benim Kalbim” gibi manzumeler bunun göstergelerindedir.¹⁵⁹

Tevfik Fikret de bu sahada “Sis”, “Gayyâ-yı Vücûd”, “Süha ve Pervin”, “Halûk’un Vedâi” veya “Mâî Deniz” gibi kuvvetli örnekler ortaya koymuştur.¹⁶⁰ Her iki şairin şiirlerinde mûsikînin hâkimiyeti ve imgesi oldukça fazla görülmektedir. Bu bağlamda, “Müzikal, pitoresk ve psikolojik intibalar, bir imaj silsilesi halinde kendini açığa vurur ve şiire resim ve musiki karakteri verir.”¹⁶¹

Servet-i Fünûncular, XIX. yüzyılın sonlarına doğru; Şinasi ve Namık Kemal gibi isimlerinin kaleminde Arapça ve Farsça terkiplerin bulunduğunu ve bunların da Türkçe’yi zor anlaşılır bir hale soktuğunu ifade ederler. Başta Ahmed Midhat Efendi olmak üzere Servet-i Fünûn şairlerinin “sâât-ı semenfâm”, “nây-ı zümürüd”, “şikeste-reng-i sefâlet” gibi terkiplerin kullanılması onların Batı taklitçiliğiyle suçlanmasına, “Dekadan” olarak adlandırılmasına yol açmıştır. Dekadanlık gerçekçilik, toplumsallık ve faydacılık bağlamında eleştirilmiştir.¹⁶² Buna karşın Cenab “yeni bir fikri, yeni bir hissi, yeni bir hayâli eski bir sıfat ile, eski bir terkip ile edâ etmenin gayrikâbil”¹⁶³ olduğunu ifade etmiştir.

Benzer bir diğer eleştiri de şiirlerini inceleyeceğimiz İkinci Yenicilere karşıdır.¹⁶⁴ Dil ve içerik bağlamında okurdan anlamı kopararak dışladıkları ve dili bozdukları akabinde şiirin vokabülerini değiştirdiklerine dairdir. Toplumcu gerçekçilerin savaşına muhatap olan İkinci Yeni şairleri soyut ve bireycilik üzerinden topluma sırtını dönerek anlaşılma kaygısı gütmeyen bir şiir anlayışı benimsemiştir.¹⁶⁵ Ancak eleştirilere muhatap olsalar dahi onların bu tutumu dil üzerinden yeni bir üslup inşa ederek Modern Türk şiirinin yapı taşlarını belirlemiştir. Bu bağlamda gerek Servet-i Fünûn gerekse İkinci Yeni şiirinde teşbih, mecaz, imge,

¹⁵⁸ Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin**, s.25.

¹⁵⁹ Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin’in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, s.501.

¹⁶⁰ Hasan Akay, **Servet-i Fünûn Şiir Estetiği**, s.289.

¹⁶¹ Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin’in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, s.504.

¹⁶² M. Fatih Andı, **Hayata Edebiyatla Bakmak**, Ketebe Yay., İstanbul, 1.b., 2019, s.154.

¹⁶³ Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin**, s.37.

¹⁶⁴ Daha fazla bilgi için bakınız: M. Fatih Andı, “Yüz Yıl Önce Servet-i Fünûn Elli Yıl Önce II. Yeni”, **Hayata Edebiyatla Bakmak**, Ketebe Yay., İstanbul, 1.b., 2019.

¹⁶⁵ M. Fatih Andı, **a.g.e.**, s.154.

sembol gibi kavramlar şairler tarafından ismen dillendirilmese de şiirde kullanılan terkipler şiirde yapılan yeniliğin işaretlerini taşıdığını söyleyebiliriz.

Anlamı biçim üzerinden duymayı sağlayacak şiir anlayışını inşa eden Yahya Kemal ise “derûnî ahenk” kavramı çerçevesinde eserlerinde yeni bir bakış şekli ve tarzı geliştirmiştir. Yahya Kemal için şiir, “... *rythme* yâni nazım sanatı olduğu için güfteden önce bir bestedir. Mısralarında nağme hissedilmeyen bir manzûme sâdece bir güftedir ki onu sâhasına atarız. Mısra mısra bir beste olan manzûme ise asıl şiirdir.”¹⁶⁶ Şiirdeki bu nağmeyi ifade ederken Yahya Kemal, vezin ile lisanı bir aracı olarak görür ve ekler:

Şiirde nefes ve ses iki unsurdur. Mısram ayakları yerden kopmazsa yâhut en hafif bir kulağı bir ses gibi doldurmazsa hâlis şiir değildir. (...) Şiir duygusunu lisan hâline getirinceye kadar yoğurmak ve en çok toplu bir madde hâline sokmak, o kadar ki mısra gûyâ hissini ta kendisi imiş gibi kaarie bir vehim vermek...¹⁶⁷

Bunu da “derûnî ahenk” ile şiirinde kendisinin kurduğu zaman, mekân ve bilinçle şiirsel dilin sınırlarını genişletmenin ve meşrulaştırmanın mümkün olacağını vurgular.

“Yenileşme döneminin seyrinde”¹⁶⁸ Ahmet Haşim Fransız sembolistlerinin tesiriyle şiir dilini “mûsikî ile söz arasında, sözden ziyade mûsikîye yakın”¹⁶⁹ görmesi ve “şiirde anlam aramak, bülbülü eti için öldürmeye benzer” ifadesiyle anlamı ikinci plana atar. Ahmet Hâşim şiiri, “mana” ve “vuzuh” açısından diğer türlerden ayrı tutarak şiir dilinin özerkliğini savunur. Böylelikle şiir dili, “mûsikî”, “ahenk” ya da “ritim” bağlamıyla günlük dilden ayrılır.

Ahmet Hâşim’in musiki ve şiirsel söylemine karşı Orhan Veli “Garip” önsözünde, “şiiri şiir, resmi resim, müziği müzik olarak kabul etmelidir”¹⁷⁰ diyerek sanatların iç içe geçmesi taraftarı olmadığını vurgular. Orhan Veli, “her sanatın kendine ait hususiyetleri ve ifade biçimleri vardır” derken de şiirsel söylem için “eda” kavramını öne sürer:

¹⁶⁶ Yahya Kemal Beyatlı, **Edebiyata Dair**, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 7.b., 2010, s.7.

¹⁶⁷ Yahya Kemal Beyatlı, **a.e.**, s.48.

¹⁶⁸ Yılmaz Daşcıoğlu, **Kader Hep Erken Zaman Hep Geç**, s.18.

¹⁶⁹ Ahmet Hâşim, **Piyâle**, YKY, İstanbul, 3.b., 2010, s.16.

¹⁷⁰ Orhan Veli, **Garip-Şiir Hakkında Düşünceler ve Melih Cevdet, Oktay Rifat, Orhan Veli'den Seçilmiş Şiirler**, YKY, İstanbul, 2.b., 2015, s.13.

San'atkâr, kendini verdiği san'atın hususiyetlerini keşfetmek ve hünerini bu hususiyetler üzerinde göstermek mecburiyetindedir. Şiir bütün hususiyeti edasında olan bir söz san'atıdır. Yani tamamiyle mânadan ibarettir. Mâna insanın havassı hamsesine değil, ruhiyatına hitap eder. Binaenaleyh doğrudan doğruya insan ruhiyatına hitap eden ve bütün kıymeti mânasında olan hakikî şiir unsurunun müzik ve saire gibi tâlî hokkabazlıklar yüzünden dikkatimizden kaçacağını da hatırdan çıkarmamalıdır.¹⁷¹

Orhan Veli “şiiri şiir yapan sadece edasındaki hususiyettir ve mânaya âittir.”¹⁷² derken Garip şiirinin “anlam”ı öncelediği anlaşılır. Garip şiiri, “şairane” üsluba tepki gösterirken kelimenin şiir içindeki çağrışım alanını da sınırlamış olur. Garip şiiri anlamın merkezinde gündelik dile yakındır.

Yılmaz Daşcıoğlu'nun belirttiği gibi, “Yenileşme dönemi Türk şiiri Garip akımı da dâhil olmak üzere imge ve anlam arasındaki dengenin anlam lehine ağır bastığı bir seyir izlemiştir. Bu seyir büyük ölçüde ritmin oluşturduğu ahenkten beslenmekteydi.”¹⁷³ Bu seyir içinde biçim ve içerik hususunda da farklı söylemler ortaya çıkacak ve şiirdeki gerçekliğe yeni boyutlar kazandıracaktır.

İmge kavramı 1951-52'den sonra Attilâ İlhan'ın yazılarında merkezi biçimde kullanılan bir kavram olduğu söylenir.¹⁷⁴ Yalçın Armağan'a göre imge İlhan'ın kullandığı anlamda şiire özgülmemiştir.¹⁷⁵ Akabinde 1956'da imge, Oktay Rifat'ın “görüntü”, Hüseyin Cöntürk'ün “tasartı”, Can Yücel'in ise “görüt” diyeceği kavram önerisiyle tartışmaya açılmıştır.¹⁷⁶

İmge, “şiiri şiir olmayandan ayırma”nın aracı olarak görüleceğini ifade eden Orhan Koçak 1960 sonrası şiiri için şu ifadeleri kullanmaktadır:¹⁷⁷

İmge, 60 sonrası şiir eleştirisinin en gözde terimidir. Bu dönemin şiir yazını bir bütün olarak inceleyenler, dergilerde kalmış ve unutulmuş yazılara ve küçük değinmelere bir bütün

¹⁷¹ Orhan Veli, **Garip-Şiir Hakkında Düşünceler ve Melih Cevdet, Oktay Rifat, Orhan Veli'den Seçilmiş Şiirler**, s.14.

¹⁷² Orhan Veli, **a.e.**, s.15.

¹⁷³ Yılmaz Daşcıoğlu, **Kader Hep Erken Zaman Hep Geç**, s.18.

¹⁷⁴ Yalçın Armağan, **İmgenin İcadı İkinci Yeni'nin Meşruiyeti**, İletişim Yay., İstanbul, 1.b., 2019, s.25.

¹⁷⁵ Yalçın Armağan, **a.e.**, s.25.

¹⁷⁶ Yalçın Armağan, **a.e.**, s.25. (İmge kavramı tartışmaları hakkında detaylı bilgi için Yalçın Armağan'ın “İmgenin İcadı” kitabına bakınız.)

¹⁷⁷ Orhan Koçak, “Güneşte Çözülenler: Anday'da Duygu ve Resim”, **Melih Cevdet Anday Günleri**, haz. Şükrü Erbaş, Edebiyatçılar Derneği, Ankara, 1995, s.115. (Aktaran Yalçın Armağan, **İmgenin İcadı İkinci Yeni'nin Meşruiyeti**, İletişim Yay., İstanbul, 1.b., 2019, s.25.)

olarak bakanlar, şiirin nerdeyse imgeyle özdeşleştirildiğini de görebilirler. İmge, bütün bu dönem boyunca, hem şiiri şiir olmayandan ayıran şeydir, şiirin işlenmesini sağlayan temel birimdir (zaman zaman, bu türden başka terimlere değinildiği olur: “edâ”, “Humor” vb.) hem de yeni şiirin yenildiğini ve zorluğunu açıklamak için başvurulan kavramdır. Öte yandan, dönemin dergilerine ve şiir yazılarına dalanlar, imgenin açık bir tanımının yapılmamış olduğunu da fark edeceklerdir.¹⁷⁸

Attilâ İlhan 60 sonrasında imgeyi, sosyal gerçeklik tartışmaları üzerinden, “önce temel kavramlarda anlaşalım, ne terslik çıkarsa onlara yanlış anlamlar vermekten çıkıyor”¹⁷⁹ diyerek ele alır:

Has sanat toplumsal sanattır, toplumsal sanat bir işlem (öz, muhteva, *contenu*) sanatı, söylenecek şeyi söyleyiş biçiminden ayırmaksızın öne alan sanat. Öz demek, ekonomik üstü sıra toplumsal ilişkilerin yarattığı (önce genel ve toplumsal giderek özel ve bireysel) ruhbilimsel durumlar demek. Bu durumları bilgin de ozan da deyimleyebilir, aralarındaki fark ikincisinin estetik kategorileri içerisinde ve imgelerle deyimlemesi (*Plekhanov*). İmgeler, sanatı sanat kılan *specifique* öğeler!.. Edebiyatı, hele şiiri onlardan tıraşladınız mı, bir rezalet, geriye sadece laf kalır, laf da tekerlemedir, espridir, alaydır, şudur budur, gelgelelim *artistique* değildir.¹⁸⁰

Attilâ İlhan, soyutlanmış sözcüklerden çatma boş imgelerin raslantısal olarak art arda bir şiir yapmak dışında imgeyi, toplumcu estetiğin temeli olarak nitelendirmiştir.¹⁸¹

Ne var ki, imgeye yaslanmadan özcü sanat yapmak nasıl biçimciliğin elleri üstünde yürümesiye imgeyi toplumsal ya da bireysel özünden ayrı ve bağımsız ele almaya kalkışacak bir sanat tutumu da öylece biçimciliğin önde gidenidir. Çünkü ikisi de, estetik bileşimi, belirli bir toplumsal bireysel işlemin imgelerle deyimlenmesi diye almaz da, o belirli özden apayrı, düşünülmüş dil olanaklarının süslemeci ustalığıyla kullanılması diye alır. Şiir söylemek yerine önerilen şiir yapmak deyiminin altında yatan hınzırlık işte budur.¹⁸²

Cemal Süreya ise 1960’lı yıllarda “estetik tad”ın şu şekilde tanımlandığını söyler: “Estetik tad, duyulabilir bir nesne karşısında kişinin kendinden aldığı

¹⁷⁸ Orhan Koçak, “Güneşte Çözülenler: Anday’da Duygu ve Resim”, **Melih Cevdet Anday Günleri**, haz. Şükrü Erbaş, Edebiyatçılar Derneği, Ankara, 1995, s.115. (Aktaran Yalçın Armağan, **İmgenin İcadı İkinci Yeni’nin Meşruyeti**, s.25.)

¹⁷⁹ Attilâ İlhan, **İkinci Yeni Savaşı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 1.b., 2004, s.102.

¹⁸⁰ Attilâ İlhan, **a.e.**, s.102.

¹⁸¹ Attilâ İlhan, **a.e.**, s.103-104, s.227.

¹⁸² Attilâ İlhan, **a.e.**, s.103. (Ayrıntılı bkz. Attilâ İlhan, **İkinci Yeni Savaşı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 2004.)

taddir.”¹⁸³ Burada karşımıza iki durum çıkar: “Duyulabilir bir nesne” yani yapıt olması gerekir, bir de bu nesne ile ilgilenen kimselerinin, şiir söz konusu olduğundan “okurların bu nesneden kendilerine bir pay çıkarabilmeleri” gerekecektir.¹⁸⁴ Süreya, şairin şiirinde geliştirdiği öz ile okur ilişkisinden bahsederken dil oluşumu, şiirsel duyarlılık, görüntü ve şiirdeki imgenin oluşumuna da değinir:

Şairin, şiirinde geliştirdiği özün, okurda bir ruh hali yaratabilmesi için, bu özün duyulabilir bir nitelikte olması şarttır. Yani okurla bağlantı kurmaya hazır bir yönü olacak yapıtın. Eliot buna nesnel karşılık diyor. Şair tek insandaki dünyayı okura ulaştırmak için olay dizileriyle, öykülerle, konularla kendi açısının nesnel karşılığını yaratmak zorundadır. Bir kelime mi kullanıyoruz, bir görüntü mü kuruyoruz, dışa vurduğumuz bir coşkumuz mu var; o kelime, o görüntü, o coşku daha önce yazdığımız şiirlerin, başka şairlerin şiirlerinin, suya giden genç kızların, bir gazete manşetinin kelimelerinde; ortaokul tarih kitabının resim altlarında, bir siyasa adamının davranışlarında yankılanmalı, sonra da onlardan koparak ya da onların yanında bir ayrımcılığı yüklenerek son konumunu almalıdır. Şiirsel süreçte yapıtın, değişik niteliğini kazanmadan önce, dille ve dış gerçeğin görünümüleriyle bir uyumu var ki çok önemli. Çünkü nesnel karşılık da, duyulabilir oluş niteliği de ancak böyle bir uyumla gerçekleşiyor. Görüntü ya da coşku, eşya ya da konular karşısında değişik ve yabancı niteliğini elde etmeden önce onlarla akrabalık bağını kuracak ki, sözü edilen yabancılık ve değişiklik okurla bir alış veriş fonunu yaratabilsin.¹⁸⁵

Süreya’ya göre şair, şiir ve okur arasında var olabilecek bir bağlamla “estetik tad”da belirecek değişik öğelerden bahseder: “Şair, incelikli bir konum sağlarken, okur bunu yoğun bir ruh haline dönüştürüp tadılmadık yeni bir uca kayarken böylesi alt ve olağan bir deneyden geçiyorlar.”¹⁸⁶ Buna genel manasıyla gelenek derken Baudelaire, L. Aragon, Guillaume Apollinaire gibi şairlerden örnekle ifade eder:

Bütün sanatlarda olduğu gibi şiirde de her gerçek yaratışın diriliği, tutarlığı sağlam bir geleneğin varlığına bağlıdır. Kişilik de humour da gelenekten doğar. Humour’dan, sadece güldürüyü, eğleniyi değil, geniş anlamda espriyi anlıyoruz. Baudelaire’in Lautréamont’un, André Breton’un yapıtlarındaki espriyi. Sanatta alışılmışın ötesine sıçrayabilmek için, o alışılmışın oldukça kıvamlı bir durumda olması gerekir. Çok geri planda şiirsel her yaratış, daha önceki dil değerlerinin, daha önceki şiirin yeni ve özel bir parodi’sinden başka bir şey

¹⁸³ Cemal Süreya, **Şapkam Dolu Çiçekle**, YKY, İstanbul, 6.b., 2015, s.311.

¹⁸⁴ Cemal Süreya, **a.e.**, s.311.

¹⁸⁵ Cemal Süreya, **a.e.**, s.311-312.

¹⁸⁶ Cemal Süreya, **a.e.**, s.312.

değildir. Sözelimi Aragon'un şiiri Guillaume Apollinaire'nin dizelerine, Guillaume Apollinaire'inki ise Charles d'Orléans'in yapıtlarına gider bağlanır.¹⁸⁷

Şair, modern şiirin anlayışıyla kendine özgü yeni bir dili yakalamalıdır. Dil devrimin etkisiyle yerleşik dil değerlerini yitiren şair, öz Türkçenin kısıtlı imkanlarından ötürü yeni sözcükler üretme zorunluluğuna girdi¹⁸⁸ diyen Cemal Süreya,

Şiirsel yaratışta hazırlık ve bitim süresi içinde araya bir çeviri işlemi girerse yapıttaki ufak özdenlik gürültüye gidebilir. Bizim kuşakta biraz öyle oldu galiba. Şiirin kavramlarla değil kelimelerle yazılacağı ilkesine inanan, kelimeyi önemseyen, dili bir araç değil bir ortam olarak ele alan şairlerdi çoğu. Ama geleneksizlik ve dil değerlerinin şiirsel planda oluşamamış bulunması, şiir tutkunlarını hep kavramlarla karşı karşıya getirir şekilde işledi. Oysa şiir, diyalektik anların toplamı değil, dilde içten bir değişimin (métamorphose) meydana gelmesidir. Böyle bir değişim tutarlı, oturmuş, zengin bir çağrışım ağına sahip, kavramın bitişiğine kelimenin tatlı parabolünü çekmiş bir şiir dilinin varlığına bağlıdır.¹⁸⁹

Böylece dilin kendine özgü oluşan ortamı şiiri algılama biçiminin değiştiğini gösterir ve şiirdeki gerçeklik algısı da değişir: “Gerçeğin göreceli olarak algılanışı, sanatın dış gerçekliğe karşıt yeni bir gerçeklik üretmek amacı taşıdığı anlayışı”¹⁹⁰ modern sanat akımlarından şiire de belirgin olarak yansır. Böylelikle İkinci Yeni şiiri, dil ile gerçeklik arasındaki ilişkiyi yeniden kurar.

Şiirde imgenin oluşum süreci üzerine Cemal Süreya'ya yöneltilen bir soruya cevabı şöyledir: “Daha önce ‘mazmun’ var dîvan edebiyatında. Tanzimatçılar bu mazmundan kurtulamadılar aslında. Fakat Cenap Şahabettin’le, sonra Ahmet Haşim’le Türk şiirine imge geliyor. Fakat bizim kuşağın şiire başladığı sırada Türk şiirinde imge yerini yitirmiş. İmgesiz şiir yazılıyor. Yani us şiir...”¹⁹¹ O dönemde şiirde öykü ögesinin egemen olduğunu, kendi kuşağının “cılgın bir imge gücü” ile geldiğini, birdenbire imgenin her yeri sardığını vurgular¹⁹² ve imgenin ne olduğunu örneklerle açıklar:

¹⁸⁷ Cemal Süreya, **Şapkam Dolu Çiçekle**, s.312.

¹⁸⁸ Cemal Süreya, **a.e.**, s.313.

¹⁸⁹ Cemal Süreya, **a.e.**, s.314.

¹⁹⁰ Yılmaz Daşcıoğlu, **a.g.e.**, s.20.

¹⁹¹ Cemal Süreya, **Güvercin Curnatası Konuşmalar, Soruşturmalar Yanıtları**, s.192.

¹⁹² Cemal Süreya, **a.e.**, s.192.

Şimdi imge ne?.. İmge ne? Tahir Olgun diye bir edebiyat hocası var, kitaplar yazmış. Onun 52 yıl önce¹⁹³ yazdığı bir kitabı var: Edebiyat Lügatı. İmgeye eskiden “hayal” deniliyor. Hayal...Sözcüklere baktım. Sonra, pratiğini gösterdiği için o Edebiyat Lügatı’na baktım. “Hayal” sözcüğünü “h” harfine almamış. Yani imge önemli değil o kadar. Sözlükte de şöyle yazılı: İmge yan yana gelmesi çok güç olan iki durumun iki nesnenin bir arada adını etme sanatı. Yani yan yana bulunma sanatı. Diyelim ki “kışla”yı alalım. “Kışla”nın imgesini bulmaya çalışalım. Birisi dese ki, “Kışlanın yanına bir kuş kondu”. İşte eski imge bu... Aslında bu bir şey ifade etmiyor ve bence imge değil. Belki onun önündeki bir dize, ya da onun sonundaki bir dize bunu imge haline, bütünüyle onlarla birleşerek imge haline getirebilir. Ama bir başına imge değil. Şöyle diyelim: Biri de kalksa dese ki, “Kışlanın yanına bir güvercin kondu”. Bu bir imge. Ama güvercinin imgesi. Kışlanın imgesi değil. Ama biri kalksa dese ki, “Kışladan ses geliyor”. Bu bir imgedir. Bu öyle bir imge ki, Necip Fazıl’ın bir şiirine gönderme yaparak “Yemen Türküsü”ne kadar gider. Şimdi İkinci Yeni’de böyle bir imge çılgınlığı adeta başladı. Aslında şiir, dil içinde bir dildir ama kuşdili değildir. İmge, mutlaka bir şeyin karşılığı olmalıdır. Kökte bir şeye bağlanmalıdır.¹⁹⁴

Bu ifadesiyle birlikte Cemal Süreya imgeyi şöyle tanımlar: “Bir şeyin daha iyisi, daha kötüsü, daha gerçeği, daha gerçek dışı durumu, daha temiz, daha kirlisi, daha hafifi, daha ağırı, daha... nasıl söyleyeyim, daha kendisi... Yani daha kendisini bulmaktır imge. Yoksa bir yere bağlanmadan yapılan şey imge değil, söz oyunudur.”¹⁹⁵

İlhan Berk de imgeye dil üzerinden giderek şiirindeki duruşunu belirler. Berk’e göre imge, “Başlangıçta şairi, yazarı görür gibi oluruz, ama yazma eylemi derinleştikçe bir imgeden bir imden öteye gitmez bu.”¹⁹⁶ yani dil şairin yerini almış, onu dışlamıştır, diyen Berk şöyle söyler: “Dil, anlatma aracı olduğu değin tersini de içerir. Kendi dışında hiçbir şey anlatmayabilir. (...) Anlamının olmadığı yerde de işlevini sürdürür. Şiirde bu daha belirgindir. Özneyi dışlar, başına buyruk sürdürür edimini. Susabilir, susmayı yeğleyebilir. Sessizlikle ilerleyebilir. Sözsüz sese de bürünebilir.”¹⁹⁷ Dil konuşmayabilir. Şaire göre, “Dil, gösterir, resimler; çekilir.

¹⁹³ Not olarak vurgulamak isterim: Cemal Süreya’nın *Güvercin Curnatası* isimli Nursel Duruel’in hazırladığı kitaptaki konuşmalardan birinde Ahmet Oktay’ın hazırladığı “Okurken Yazarken” (TRT, TV-2) 15 Eylül 1988 tarihli programda geçtiği şekilde verilen zamanı düşünelim.

¹⁹⁴ Cemal Süreya, *Güvercin Curnatası Konuşmalar, Soruşturmalar Yanıtları*, s.192-193.

¹⁹⁵ Cemal Süreya, *a.e.*, s.193.

¹⁹⁶ İlhan Berk, *Poetika*, YKY, İstanbul, 4.b., 2013, s.12.

¹⁹⁷ İlhan Berk, *a.e.*, s.11.

Anlam neden sonra belirir”¹⁹⁸. Böylece Berk “çağımızın şiiri göze seslenen şiirdir.” diyor, şiiri anlamdan çok sözcüklere, deyişe, yapıya, görüntüye bağlıyor.¹⁹⁹ Şiirdeki dilinin oluşumunu “Sözcükler imgelerin yöresinde, (...) imgeler de anlamın yöresinde toplanmalıdır.”²⁰⁰ şeklinde tanımlar.

İmgenin (‘varlığın gölgesi’) gücü belirsizliğindedir.

Belirsizliği kışkırtarak, çoğaltarak bir başka belirsiz *belirlik* önermesindedir.

Bu her seferinde de yinelenir.

Bitimsiz bir gidip gelme, koşuşma, devim.

Kendi söylemini sürekli silmek.

Farklılıkları yakalamak.

İmgenin yaşamıdır bu.²⁰¹

İlhan Berk şiirindeki imgenin yaşama alanını varlıkların gölgesinde görerek “imge var olmayandır. Nesnenin gölgesidir.”²⁰² derken, Berk imgenin, varlıkları gerçek görüntüsünden uzaklaştırarak şiirin kurgu evreninde yeniden bir görüntü ve yaşam alanı oluşturduğunu düşünür.²⁰³

İlhan Berk için imge, var olanı yeniden üretme, canlandırma; gerçeği bir nevi yenileme, gizleme, benzetişim (*simulation*), “daha az gerçek”tir.²⁰⁴ Şaire göre şiirde yeni bir boyut kazanan imge, “giderek gerçeği de aşarak, gerçeğin kendisinden daha bir gerçek” olacak, bunların tümü gerçeğe yeni bir gözle bakmanın, yeni biçimlere sokmanın, yeniden üretmenin yolunu gösterir.²⁰⁵

Kitap-lık dergisinde İlhan Berk’in imgeye dair yayımlanan şiirinde “imâdır imge/şiirde her şeydir”²⁰⁶ diyecektir:

¹⁹⁸ İlhan Berk, **Logos**, YKY, İstanbul, 3.b., 2009, s.53.

¹⁹⁹ İlhan Berk, **Kanatlı At**, YKY, İstanbul, 3.b., 2022, s.20.

²⁰⁰ İlhan Berk, **Kült Kitap Yazarken/Okurken/Çizerken**, YKY, İstanbul, 3.b., 2009, s.56.

²⁰¹ İlhan Berk, **Logos**, s.16.

²⁰² İlhan Berk, **Ben İlhan Berk’in Defteriyim**, s.49. (Aktaran Şaban Çobanoğlu, **Şiir Dilinin Sularında İlhan Berk**, Hece Yay., Ankara, 1.b., 2017, s.58.)

²⁰³ Ayrıntılı bkz. Şaban Çobanoğlu, **Şiir Dilinin Sularında İlhan Berk**, Hece Yay., Ankara, 2017.

²⁰⁴ İlhan Berk, **Logos**, 30.

²⁰⁵ İlhan Berk, **a.e.**, 30.

²⁰⁶ İlhan Berk, “İmge”, **Kitap-lık**, S.74., 2004, s.74.

İmge sözsel olanı duymaz.

Bir dolaylı yollar yolcusudur.

Sözcükleri sarsar, dumura uğrattır,

Yadsır, dışlar.

İmgeler düşüncenin olduğu yerde susmayı yeğlerler.

Görünmeze doğrudur çünkü imgelerin yolculuğu.

Varlığın gölgesidir mi diyordu Levinas?

Elma dediğimde usumda kalandır imge.

Böyle okudum.

Sözcüklerden sıkılır imge.

Gündelik, verili dile de arkasını döner.

Anlamı bilmez imge.

Niçin bilsin.

İmâdır imge.

Şiirde her şeydir. (Sevgili gölge.)²⁰⁷

Edip Cansever imgeyi, “düşüncenin ve yaşantının gelişimini, gerilimini, etkinliğini sağlayan, gerçekleri aşan, çağrışımlar yaratan, şiirin kapsamını genişleten birer araç olmaktan”²⁰⁸ öte bir şey olarak niteler. Cansever’e göre imge yaratmanın

²⁰⁷ İlhan Berk, “İmge”, **Kitaplık**, s.74.

²⁰⁸ Edip Cansever, **Şiiri Şiirle Ölçmek Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, haz. Devrim Dirlikyapan, YKY, İstanbul, 4.b., 2022, s.152.

ilk şartı “işlekliliğini yitirmiş, dongun (*caduc*), ya da ölü diyebileceğimiz birtakım biçimlerden kaçınmaktır”²⁰⁹.

Ece Ayhan’a göre imge “aslında anlam. Anlam taşıyıcısı Şiirin bir birimi. Ama bir bakıma da değeri var, yalnızca araç değil”²¹⁰dir. Yani şiirde anlam, şiir kurulduktan sonra beliren bir şiire doğru yönelir,²¹¹ deyip şiirdeki tutumunu şöyle açıklar:

Tutumuma, ne yapmak istediğime gelince: İkinci Cephe’yi açmak, us dışında da bir anlam olduğunu savunmak, şiir kuralları konusunda anarşist davranmak, anlamsızlığın anlamına doğru gitmek, bu gerçeklikleri dil kurallarıyla sınırlayamadığım için dili aşmak, tilcikleri özdeğinden kurtararak, yeni özün zorunlu sonucu olan yeni biçim, yeni biçimin de zorunlu sonucu olan yeni özü getirmek diye özetleyebilirim.²¹²

Ayhan şiirde imgenin gereksinimi, “Çağdaş şiir imgeye tanıdığı başatlık ve verdiği görev geçmişlerden daha bellidir, açıktır. Yeni açılımlar, yeni uzanımlar imge yönünde gelişmektedir hep.”²¹³ şeklinde belirtir.

Turgut Uyar’ın imgeyi alımlama biçimi insan-doğa-şiir ilişkisi üzerinedir. İnsanı, dünyayı ve insanın dünyayla ilişkilerini açıklamakta imgenin ne kadar büyük boyutlu imkan sağladığının farkındadır.²¹⁴ Uyar’a göre imge, “insanın içinde bulunduğu ya da yeni karşılaştığı bir durumu açıklamakta tek öğedir; yenilik ve kişilik olma adına kötüye kullanılmazsa. Bana göre imge, yaşanılan bir durumun bir çeşit genellemeyle ortaklaşa hale getirilmesidir. Sabırlı bir gözlemin bir saptama için iyi niyetli kullanılmasıdır”²¹⁵.

Turgut Uyar şiir ve imge ilişkisini şöyle ifade eder: “Şiirin hammaddesi imgedir. Ama bu, şiirde kavramların var olmayacağı anlamına gelmez. Bu yüzden de kendi başına kavram diye bir şiir anlayışı saptanabileceğinden emin değilim. Şu

²⁰⁹ Edip Cansever, **a.e.**, s.175.

²¹⁰ Ece Ayhan, **Dipyaızlar**, YKY, İstanbul, 1.b., 1996, s.76.

²¹¹ Ece Ayhan, **Bir Şiirin Bakır Çağı Dipyaızlar**, YKY, İstanbul, 5.b., 2020, s.11-12.

²¹² Ece Ayhan, **a.e.**, s.12.

²¹³ Ece Ayhan, **Yalnız Kardeşçe**, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984, s.119.

²¹⁴ Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık Şiir Üzerine Yazılar- Söyleşiler, Soruşturmalar-Bir Şiirden**, haz. Alaattin Karaca, YKY, İstanbul, 3.b., 2014, s.504.

²¹⁵ Turgut Uyar, **a.e.**, s.506.

söylenebilir; kavram ancak bir imge içinde yerini alınca işlevini bulur ve şiir ‘anlatı’ olmaktan kurtulur.”²¹⁶

Sezai Karakoç ise imgeyi şiirin akışında bir zenginlik unsuru olarak görür.²¹⁷ Karakoç şiirdeki imgeyi, “Şiir için imaj ve her türlü edebî sanat gereklidir. Ama şiir bunlara kurban edilmemelidir. Çağımız şairleri de aslında bütün sanatları gerektiğçe kullanmışlardır. Şu farkla ki, onlar, bunu âdeta, şuuraltından yapmıştır. Âdeta bilmiyormuşçasına.”²¹⁸ Karakoç için şiirde imgenin hâkim olması demek, şiirin uzun ömürlü olamayacağını ve derinliğini yitireceğini belirtirken imge için “şiirin akışı, gelişim ve açılımı için gereklidir.” söylemiyle şiirdeki dengeden bahseder.²¹⁹ Karakoç imgenin gerekliliği hususunda İkinci Yeni şairleriyle benzer düşünür.²²⁰

Hilmi Yavuz *Şiir İçin Küçük Tractatus (Tractatus: Poetico-Philosophicus)*²²¹ yazısında, şiir ve imge ilişkisini disiplinlerarası farklılıklar üzerinden örnekler vererek irdelerken imgenin şiirde nasıl alımlanması gerektiğini de açıklar:

- Şiirin gösterilen’i kavram değildir, imge’dir.
- Şiir, dünyanın zihinsel imgesidir.
- Öyleyse, öznel şiir: Bir imgenin iki ayrı zihinde birbirine benzer olup olmadıklarını denetlemez: ‘Si duo idem faciunt non est idem’.
- ‘Güneş bir altın güldür’ dizesinin zihinsel imgesinin, her zihinde ayrı bir ‘resmi’ vardır.
- İmgenin nasıl alımlanabileceği konusunda okura yol gösterilebilir mi? Bu yol göstericiliğin pratik bir yararı var mıdır? Bu yol göstericiliğe karşın, gene de okurun şairin zihnindeki imgeyi (eğer, böyle bir imge varsa! Olması gerekmez çünkü...) alımlayıp alımlamadığı denetlenemez.
- İmgenin alımlanması için şiirsel metnin kendisine konulacak yol gösterme eklentileri, metni şiirsel bir metin olmaktan çıkarır. Neden?

²¹⁶ Turgut Uyar, **a.e.**, s.508.

²¹⁷ Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir**, Diriliş Yay., İstanbul, 6.b., 2014, s.86.

²¹⁸ Sezai Karakoç, **a.e.**, s.86-87.

²¹⁹ Sezai Karakoç, **a.e.**, s.85-86.

²²⁰ Ayrıntılı bkz. Alâattin Karaca, **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yay., Ankara, 3.b., 2013.

²²¹ Hilmi Yavuz, **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, 3.b., 2013.

- Şair, şiirine ‘ey okur bu imgeyi şöyle alımla!’ diye bir yol gösterme eklentisi yapamaz. Oysa müziksel metinlerde bu türlü yol gösterme eklentileri (Elgar, Stravinsky) çoktur ve bu eklentiler, metni müziksel bir metin olmaktan çıkarmaz. Neden?
- Müziksel metinde yol gösterme uyarıları icrâcıya yöneliktir. Şiirsel metin açısından böyle bir dolayım yoktur.
- Müzikte icrâcı, deyim yerindeyse, bu tür eklentileri ‘süzer’.
- Buna karşılık Karlheinz Stockhausen, ‘Klavierstück XI’de bir dizi müziksel yapı önerir. İcrâcı bu yapılardan herhangi birini, başlangıç için özgürce seçebilir (bkz. Umberto Eco). Necatigil’in ‘Kareler’de yaptığı bu değil midir?
- Bir imgenin nasıl alımlanması gerektiği konusunda okura yol göstermek, o imgeyi ‘imge’ olmaktan çıkarır, ‘kavram’a dönüştürür. Şiir de, Söz olmaktan çıkmış, Dil olmuştur artık.²²²

Böylece Türk şiirinde imgenin, şiirin oluşumundaki belirleyici rolünden hareketle nasıl bir çerçeve çizilmesi gerektiği üzerine inceleme yapılmış olur. İnceleme sonucu görülecektir ki hem sanatçıların hem de edebiyat bilimcilerin tasavvurundaki imgeye dair tanımların ve anlayışların çeşitliliği, şairin şiirde imgeyi alımlama biçiminin değişiklik gösterdiğinin göstergesidir. Bu estetik biçimlerin kendine özgü dünyası zamanla ortak bir alanda buluştuğu söylenebilir.

1.3. SİNEMATOGRAFİ VE SİNEMATOGRAFİK İMGE

1.3.1. Sinematografi

Yunanca “kinema”, hareket; “grafos (graphein)”, yazmak, çizmek sözcüklerinden türeyen “cinematographe” “hareketle yazı yazan”, hareketi çizen, temsil eden anlamını taşır.²²³ İngilizcede ise “motion pictures”, kısaca “movie” ya da sinematografinin kısa hali sinemaya, “hareketli resimler” denir.²²⁴ Yani hareket eden resimler sinemanın özünü oluşturur.

Sinemanın tarihsel arka planına bakarsak hareketli görüntüler üzerinden etkiyi eski zamanlara götürsek de tespit edilmesi ve kaydedilmesi “28 Aralık

²²² Hilmi Yavuz, **a.g.e.**, s.131-132.

²²³ Blain Brown, **Sinematografi: Kuram ve Uygulama**, çev. Selçuk Taylaner, Hil Yayın, İstanbul, genişletilmiş 4.b., 2014, s.2.

²²⁴ Nijat Özön, **Sinema- Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**, Hil Yayın, İstanbul, 1.b., 1985, s.16.

1895'te, Paris, Capucines Bulvarı üzerindeki Grand Cafe'nin zemin katında halka açık ilk film gösterimi yapılır. Lumiere Kardeşler'in (Auguste Lumiere ve Louis Jean Lumiere) çektiği ve en uzununu 49 saniye olan on film" ile ortaya çıkar.²²⁵ Lumiere Kardeşlerin adına sinematograf dedikleri bu yeni icatla oluşan filmlerde sıradan yaşamı, dağılan insan kalabalığı, bahçesini sulayan bir bahçıvan veya uzaktaki bir buharlı tren karşılar.²²⁶ Lumiere Kardeşlerin çektiği kısa filmlerin konusu gündelik hayata dair filmler olmasının yanında farklı kültürler ve ülkeler hakkında da ilginç olaylar içerir.²²⁷ Bu filmler ilerleyen zamanlar için hareketin kaydedilebilir olduğunun belgesi niteliğindedir.²²⁸ Hem karikatürist hem de sihirbaz olan George Melies'in, Lumiere Kardeşlerin çektiği kısa filmlerin etkisiyle o da kısa filmler çekmeye başlar hatta bir gün yeni bir şey fark eder.²²⁹

Kamerasını film çekmek için caddeye taşıyan Melies, çekime başladıktan kısa bir süre sonra ara vermek zorunda kalır çünkü arızalanan bir otobüs gelip tam kameranın önünde durmuştur. Otobüsü tamir edip gittikten sonra Melies kamerasını yeniden çalıştırır fakat şimdi de kameranın önünden bir cenaze arabası geçmektedir. Çektiği filmi bu haliyle izleyen Melies, büyük bir şaşkınlık içindedir çünkü otobüsün yerine bir anda cenaze arabası geçmiş, otobüs sihirli bir dokunuşla cenaze arabasına dönüşmüş gibidir.²³⁰

George Melies'in fark edeceği şey ise mizansendir, yani kameranın karşında olup biteni tasarlayıp bir "öykü anlatmanın" yolunu bulur. Böylelikle tiyatrodan aldığı deneyimlerle dekordan kostüme kadar her şeyi hazırlayıp ilk film stüdyosunu kurar. Jules Verne'nin romanından hareketle 1902 yılında 14 dakikalık çektiği "Aya Yolculuk" adlı filminde özel efektler kullanarak sinemaya yön veren Melies, bu filmiyle ilk bilim kurgu örneğini sunar.²³¹ Ayrıca romandan hareketle bir film yapması sanatların birbiriyle etkisinin eski zamanlara dayanması açısından da dikkat çekicidir. Aynı zamanda Melies, mizansen sahne hazırlamanın bir parçası olarak "öykü anlatmanın" önünü açarken sinemanın bir dil olabileceğinin haberini verir. Sinema ilk zamanlarda tiyatro, resim ve edebiyat gibi sanat dallarının anlatım

²²⁵ Hakan Savaş, "Sinema", **Güzel Sanatlar**, ed. Hakan Savaş vd., Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yay., 1. b., 2011, s.242.

²²⁶ Hakan Savaş, "Sinema", **a.e.**, s.243.

²²⁷ Hakan Savaş, "Sinema", **a.e.**, s.243.

²²⁸ Hakan Savaş, "Sinema", **a.e.**, s.243.

²²⁹ Hakan Savaş, "Sinema", **a.e.**, s.244.

²³⁰ Hakan Savaş, "Sinema", **a.e.**, s.244.

²³¹ Hakan Savaş, "Sinema", **a.e.**, s.244.

biçimlerinden yararlı olsa da Amerikalı yönetmen Dawid W. Griffith'in de dikkat çektiği şey, sinemanın kendine yeni bir anlatım biçimi bulması gerektiğidir.²³² Sinema, sanayi devriminden ve ilk yirmi yıllık arayıştan sonra sanatın içinde kendine özgü bir dil yaratmaya başlar.

Sinematografi sadece kameranın önünde olanları görüntülemenin ötesinde, “düşünce, hareket, duygusal ifade, ton ve iletişimin söze gelmeyen tüm diğer biçimlerini alıp onları görsel terimler haline getirme sürecidir. (...) Sinemasal teknik, bir filmin konuşmalar ve hareketten oluşan ‘içeriğine’ anlamı ve alt metin katmanları eklemek için kullandığı”²³³ yöntemlerle bir bütündür. Sinematografi'deki yaratıcılığın, “kamerayla öykü anlatmak”ın nasıl mümkün olabileceği noktasını Blain Brown şöyle belirtir:

Sinema bir dildir ve içinde objektif, kompozisyon, görsel tasarım, ışıklandırma, görüntü denetimi, devamlılık, hareket ve bakış açısına ait dağarlar ve alt-diller vardır. Bu dil ve dağarları öğrenmek, hiç bitmeyen ve hayat boyu süren büyüleyici bir çalışmadır. Her dilde olduğu gibi, bunları açık ve bilgilendirici düzyazılar oluşturmak ya da görsel şiirler yaratmak için kullanabilirsiniz.²³⁴

Sinemayı bir dil olarak gören Sergei Eisenstein' a göre, “bir filmin bir kavram ya da düşünceyi dile getirebilmesi demek, soyutlama yapmaya elverişli bir dil olduğunu da görmek, kabul etmek demektir.”²³⁵ Böylece sinemasal dilde kullanılan bütün teknikler görünenin ardındaki gerçeği ortaya çıkarmaya yardımcı olur. Sinema dili ve estetiği de, tarihsel süreç içinde gelişen teknolojiyle birlikte değişip yenilenirken sinema dilinin kurucu öğelerinin neler olduğunu şöyle sıralanabilir:²³⁶ Senaryo, mizansen, çekim, kurgu. Bunlara ek olarak genel anlamda sinemanın, fiziksel araçlarının (kamera, kaydırma arabası, ışıklar, vinç ve kamera montürleri) yanında sanatsal (kavramsal) araçlarını “çerçeve”, “ışık ve renk”, “objektif”, “hareket”, “doku”, “tanıtma”, “bakış açısı” olacak şekilde tasnif

²³² Hakan Savaş, “Sinema”, **a.g.e.**, s.245.

²³³ Blain Brown, **a.g.e.** s.2.

²³⁴ Blain, Brown, **a.e.**, s.xi.

²³⁵ Hakan Savaş, **Kiraz Mevsimi ve Sinema Bileti**, Nigen Kitap, Ankara, 1.b., 2012, s.147-148.

²³⁶ Hakan Savaş, “Sinema”, **a.g.e.**, s.245.

edilebilir.²³⁷ Bu tasnifler üzerinden, sinema dilinin sinematografik düzlemi ve imge oluşumu incelenebilir.

1.3.2. Sinematografik İmge

Sinema diğer sanatlar gibi imgeyi sadece göstermez, tersine imgenin “tüm hareket yönlerinin ve zamansal boyutlarının kartografisini” oluşturur diyen Ö. Y. Sütçü,²³⁸ sinemayı “düşünmeyeni düşündüren” sinematografik bir imge olarak konumlandırarak sinematografik imgeyi şöyle tanımlar:²³⁹

Sinematografik imgede iki yön birlikte gelişim göstermiştir: imgenin doğrudan doğruya etkide bulunduğu duyusal yön ve alttan alta gelişim gösteren düşünsel yön. Bu iki yönün gücünün birleştiği imgenin adıdır sinematografik imge.²⁴⁰

Sinematografi çok yönlü bir anlam yaratma biçimidir. Sinemada anlam yaratma biçimi ise kendine özgülüğün sınırlarını çizmektir.²⁴¹ Sinematografide anlamın çoğalması ve katmanlaşması sonucunda görsel imgeler oluşur.

Sinemada izleyici ile iletişim kurup, hareket ve zaman akışıyla içinde sahip olduğu anlamları ortaya çıkaran imgeler, benzerlik açısından nesnenin aslı ile uyumludur. Ancak amacı nesneyi birebir kopyalamak değil, onun taşıdığı anlamı izleyiciye aktarmaktır. Nesnenin imge haline gelmesi ve bir anlam ortaya koyabilmesi ancak temsil ilişkisi ile açıklanabilir. Bu temsil sistemi içerisinde anlamı oluşturan nesnenin aslına olan benzerliği değil onun gerçekliğinden uzaklaşmayan ama kendi şartlarını ortaya koyup, düşünce için araçsallaşmasıdır.²⁴²

Yönetmen Robert Bresson’a göre sinematograf, “hareketli imgelerden ve seslerden oluşan bir yazıdır.”²⁴³ der; sinematografik yaratmayı da “kişileri ve

²³⁷ Blain Brown, **a.g.e.** s.4.

²³⁸ Ö. Y. Sütçü, *Gilles Deleuze’de imge hareketi olarak sinemanın felsefesi*, Sentez Yayınları, İstanbul, 2015, s.14-15. (Aktaran Şule Sinem Sürdem, “Miyazaki Sinemasında Kültürel İmgelerin Temsili ve Mekansal Kurgusu”, **Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019, s.46.)

²³⁹ Şule Sinem Sürdem, “Miyazaki Sinemasında Kültürel İmgelerin Temsili ve Mekansal Kurgusu”, **Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019, s.46.

²⁴⁰ Ö. Y. Sütçü, *Gilles Deleuze’de imge hareketi olarak sinemanın felsefesi*, Sentez Yayınları, İstanbul, 2015, s.14-15. (Aktaran Şule Sinem Sürdem, “Miyazaki Sinemasında Kültürel İmgelerin Temsili ve Mekansal Kurgusu”, **a.g.e.**, s.46.)

²⁴¹ Yusuf Yurdigül, **Görüntü ve Anlam**, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2019, s.15.

²⁴² Şule Sinem Sürdem, “Miyazaki Sinemasında Kültürel İmgelerin Temsili ve Mekansal Kurgusu”, **a.g.e.**, s.46.

²⁴³ Robert Bresson, **Sinematograf Üzerine Notlar**, çev. Nilüfer Güngörmüş, Küre Yay., İstanbul, 2.b., 2016, s.16.

nesneleri bozup değiştirmek ya da yeni kişiler, yeni nesnelere uydurmak değildir. Var olan kişilerle nesnelere arasında, var oldukları biçimiyle, yeni ilişkiler kurmaktır.”²⁴⁴ şeklinde belirtir. Akabinde Bresson iki tür film olduğundan bahseder: “Tiyatronun imkânlarından (oyuncular, sahneye koyma vb.) yararlanan ve kamerayı bir *çoğaltma* aracı olarak kullanan filmler; sinematografin imkânlarından yararlanan ve kamerayı bir *yaratma* aracı olarak kullanan filmler.”²⁴⁵ Sinema dilinin bu iki farklı bakışı, gizli anlam taşıyan öğeleri olduğu gibi betimleme yoluyla da sanat izlenimi taşıyabilir.

Sinematografinin anlam dünyasını genişletecek, görüntü ve sese dönüşecek sinema dilinin temel anlatı öğeleri şu şekilde ifade edilir:²⁴⁶

- Senaryo, en basit, yalın anlatımıyla bir filmin kâğıt üzerindeki halidir. Başka bir değişle, senaryo; görüntüye, sese kısaca bir filme dönüşecek konunun, olayın, düşüncenin ya da hikâyenin sinema tekniklerine uygun olarak yazıya dökülmüş halidir. Bu nedendir ki, filmin senaryo ile birlikte doğduğu söylenebilir.
- Mizansen, bir tiyatro oyununun sahneye konması, sahneye göre düzenlenip yorumlanması anlamını taşır. (...) Kameranın önünde yaratılan kurmaca (fiction) gerçeğe ilişkin her şey mizansenin bir parçasıdır: Dekor, kostüm-makyaj, oyunculuk, ışık-aydınlatma, mekân-zaman, ses kullanımı ile kompozisyonu oluşturan her şey (kompozisyonun kendisi de dâhil olmak üzere) mizansenin bir ögesidir.
- Çekim (shot), film dilinin anlamlı en küçük birimidir. Kameranın bir kez çalıştırılmasıyla elde edilen film parçasıdır, kesintisiz tek görüntüdür. (...) Sinematografi (hareketin yazılması, hareketle yazma) büyük ölçüde fotografiye (ışıkla yazma) dayanır. Bu nedendir ki, bir çekimin sinematografik, estetik değeri öncelikle o çekimin fotografik değerini belirleyen unsurlara bağlıdır. Bu unsurlar pozlama, netlik, tonlama, kontrast, renk doygunluğu, çerçeveleme ve kompozisyon olarak sıralanabilir. Ancak bu unsurlar içinde belki de en önemlisi pozlamadır (exposure) çünkü kameranın objektifinden geçerek film üzerine düşecek ışığın miktarını kontrol eden pozlamanın diğer fotografik unsurlar üzerinde belirleyici etkisi vardır.
- Kurgu (montaj), bir filmin sanatsal değer taşımasını sağlayan en temel ve güçlü öğelerden birisidir. Art arda gelen iki çekim arasındaki bütünlüğü sağlayan, görüntü

²⁴⁴ Robert Bresson, **a.e.**, s.20.

²⁴⁵ Robert Bresson, **a.g.e.**, s.16.

²⁴⁶ Hakan Savaş, “Sinema”, **a.g.e.**, s.246-254.

dilindeki anlatının ve anlatıdaki olayların zaman içerisindeki gelişimini, sürekliliğini sağlayan kurgudur.²⁴⁷

Sinematografik anlatı bu sayede atmosferini belirleyecektir ve yaratacaktır. Sinemanın dili, çerçeve, plan, çekim, kurgu, oyuncu, ses, renk, ışık ile görüntülerin imgesel oluşumunda birbirlerine bağlanarak yeniden üretilir.

1.3.3. Sinematografik Metinlerarası Göstergeler Bağlamında Kullanılan Kavramlar

Yazın haricindeki sanat biçimlerinin yazınsal olanla beraber karşılıklı alışverişlerini belirten yeni kavramlar kullanılır.²⁴⁸ Okuma yöntemi olan *metinlerarasılığın* biçimleri sanatın diğer alanlarında kullanıldığı görülür.²⁴⁹ Yazınsal veya dilsel olan alanlara özgü ifadelerin haricinde sanatın diğer biçimlerinde (tiyatro, dans, müzik, resim, mimari, sinema), farklı disiplinler içinde de (medya ve reklamlar vb.) çok yönlü okumanın önüne açar.²⁵⁰ *Metinlerarasılık*, “iki ya da daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi olarak anlaşılmalıdır.”²⁵¹ Bir metni olduğu gibi değil, bir eylemle başka bir metin oluşturma, “yenidenyazma”²⁵² yani bir “anlam” yaratmadır.

Metnin yeni bir bağlama dönüşmesi, *yenidenyazma* işlevinin sanatın diğer biçimleri arasındaki alışverişini göstermenin yolu olarak Saussure’ün “dil bir göstergeler dizgesidir” ifadesinden hareketle dil, yazın, metin ve sanat kuramcıları *göstergelerarasılık* kavramını önerir.²⁵³ *Göstergelerarasılık* ise kısaca, “bir sanat biçiminin başka bir sanat biçimindeki varlığı yanında türleri, farklı biçimlerarası alışverişleri göstermek için de kullanılır; özgül olarak ayrışıklık yaratan bir biçimin, türün başka bir biçim ya da türde nasıl işlediği sorusuna yanıt aranırken

²⁴⁷ Hakan Savaş, “Sinema”, **a.g.e.**, s.246-254.

²⁴⁸ Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık**, Kanguru Yay., Ankara, 2.b., 2020,

²⁴⁹ Kubilay Aktulum, **a.e.**, s.9.

²⁵⁰ Kubilay Aktulum, **a.e.**, s.9.

²⁵¹ Kubilay Aktulum, **Sinema ve Metinlerarasılık Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar**, Çizgi Kitabevi, Konya, 2018, s.106.

²⁵² Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık**, s.452.

²⁵³ Kubilay Aktulum, **a.e.**, s.9.

göstergelerarasılık sürecine girilir.”²⁵⁴ Yani *göstergelerarasılık*, sözsel sanatın (roman, şiir vb.) sözsel olmayan sanat (müzik, resim vb.) biçiminde ya da tam tersi olacak şekilde varlığını başka bir formda ve türde göstermesidir.²⁵⁵

Göstergelerarasılık unsurları yazınsal bağlamda ve diğer sanat dallarının çözümlenmesinde de kullanılır. Yansılama (parodi), öykünme (pastiş), palimpsest, alıntı, anıştırma, geçmişi anımsama, geriye dönüş, montaj, kolaj gibi kavramlar yazınsal anlamda “yenidenyazma”nın imkanını verir. Yansılama (parodi), “dar bir alanda içeriğin, konunun”²⁵⁶; öykünme (pastiş) ise “bir şeyin biçiminin taklidine”²⁵⁷ dayanır. Anıştırma, “bir metne, bir düşünceye, bir şeye doğrudan belirtmeden sezdirme yoluyla gönderme yapılmasıdır”²⁵⁸. Alıntı, bir metnin başka bir metin içinde kelimesi kelimesine yinelenmesidir. Palempsest, yazınsal bir metnin altında yatan başka metinlerin izlerine rastlanır imgesine dayanır.²⁵⁹ Geçmişi anımsama, “aynı türden görüntüler alıntılanıp yan yana getirilerek köken yapıttaki anlamlar yinelenir”²⁶⁰. Geriye dönüş (flashback), anlatısal düzlemi dönüştürmeyi, yani öykü düzeyi ve anlatı düzeyi arasında kopukluklar yaratan bir kullanımı vardır.²⁶¹ Montaj, eskiden var olan görüntüleri yeniden alıntılıyarak karşıtlık, çelişiklik, anlatısal açınsından iki farklı kesiti, görüntüyü bir araya getirmeye dayanır.²⁶² Kolaj ise, eskiden var olan yapıtlardan, nesnelere kimi unsurları kesip yeni bir yapıt içerisinde uygulanan “buluntu nesnelere” yeni bir bağlam içine sokulur.²⁶³

Göstergelerarasılığın unsurları bağlamında bahsi geçen kavramlardan hareketle sanatçıların bakışları ve sinemanın şiire etkisi örnekler üzerinden incelenecektir.

²⁵⁴ Kubilay Aktulum, **a.e.**, s.19.

²⁵⁵ Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık**, s.19.

²⁵⁶ Kubilay Aktulum, **Sinema ve Metinlerarasılık Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar**, s.76.

²⁵⁷ Kubilay Aktulum, **a.e.**, s.76.

²⁵⁸ Kubilay Aktulum, **Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık**, s.419.

²⁵⁹ Kubilay Aktulum, **a.e.**, s.464

²⁶⁰ Kubilay Aktulum, **Sinema ve Metinlerarasılık Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar**, s.33.

²⁶¹ Kubilay Aktulum, **a.e.**, s.74.

²⁶² Kubilay Aktulum, **a.e.**, s.30-31, s.56.

²⁶³ Kubilay Aktulum, **a.e.**, s.56.

İKİNCİ BÖLÜM

2. EDEBİYAT VE SİNEMA İLİŞKİSİ

2.1. EDEBİYAT METİNLERİNİN SİNEMAYA AKTARILMASI

Edebiyat ve sinema arasındaki ilişkinin sinemanın ortaya çıkışından bu yana sürdüğü bilinmektedir. Edebiyatla sinemanın birbirlerinden yararlanma mevzusunun ikisinin de toplumsal anlamda insan ve yaşam arasındaki bağından kaynaklanır. Sanat dallarının birbirleriyle olan karşılıklı alışverişiyle bir sanat eserinde diğer sanat eserinden izler taşıyabileceği sonucu çıkar.

Edebiyat ile sinema ilişkisinde uyarlamaların yeri kültür tarihi açısından hayli önemlidir. Uyarlama, ayrı bir düzlemde olan önceki bir metne dayanan bir yapıttır (metin, film).²⁶⁴ Sinemanın anlatı potansiyelinin güçlü bağına resimle, hatta tiyatroyla değil romanla kurmuştur.²⁶⁵ “Hem filmler hem de romanlar çok ayrıntılı uzun öyküler anlatırlar ve bunu çoğunlukla öyküyle gözleyici arasına bir ironi düzeyi sokan bir anlatıcının perspektifinden yaparlar.”²⁶⁶

Romanda yazarın bakmamızı istediği yerden bakarız; sinemanın içine ekstra görsel unsurlar dahil olduğu için ikisi arasında küçük nüanslar gözlenir. “Bir filmin derin yapısında insana yönelen göz, anlatmakla beraber göstermeyi esas alır. Bir düşünce, bir duygu, bir inanç hangi metaforlarla, hangi görsellerle insana en yakın dil kullanılarak anlatılacaktır?”²⁶⁷ Sinema göstererek anlatır, hissettirir; edebiyat ise anlatarak gösterir. Asıl önemli olanın “kim”, “neyi” anlatacak yani “nasıl anlatacak”

²⁶⁴ Kubilay Aktulum, **Sinema ve Metinlerarasılık Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar**, s.72.

²⁶⁵ James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?**, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 1.b., 2002, s.47.

²⁶⁶ James Monaco, **a.g.e.**, s.47-48.

²⁶⁷ Dursun Ali Tökel, “Bir Sinema Var Sinemada Sinemadan İçeru”, **Granada Edebiyat**, S.1, Nisan-Mayıs 2013, s.1.

sorusu olmasıdır.²⁶⁸ Sinema da edebiyat da sanatın içinde kendine özgü bir dil kurarak dili açacaktır.

Kendine özgü söylem yapısıyla bir filmin kimliğini oluşturan grafik tasarımcılar görsellerle kuşatılmış dünyada en sade, en yalın anlatım biçimlerinde ifade yoluna gitmektedirler. Bir filmin kimliğini oluşturmak için tasarımcı; en sade ve açık anlatımı uygulayabilmek ve çok fazla bilgiyi az görselle aktarmak durumundadır.²⁶⁹

Görüntüye dayalı olan sinema ile sözcüğe dayalı olan edebiyat -özellikle roman- anlatım araçlarının farklılıklarının yanında aynı dönemde anlatı formları olmaları, “düşsel yaratı yakınlıkları” ve birtakım teknik ortaklıklar dolayısıyla karşılıklı etkileşim içinde olur.²⁷⁰ “Sinema neyi göstereceğini, bakışının konusunu seçerken roman alanına, roman da nasıl sergileyeceğini saptarken sinema tekniklerine yakınlaşır.”²⁷¹ Anlatı biçimleri açısından önem arz ederler. Bundan sonra da sinema ve edebiyat ilişkisi, kimi zaman diyaloga kimi zaman rekabete dayalı aşk ve nefret duyguları eşliğinde günümüze dek varlığını sürdürür.²⁷²

2.2. ŞİİR VE SİNEMA İLİŞKİSİ

Sanatçının yanı sıra, yaratıcı ve nitelikli gözlemleyici de sanat yapıtının değerini kendisinin belirleyici gücünden yararlanarak artırır. Bu açıdan kurulan ilişki de hem şiiri hem de sinemayı zenginleştirir. Aslında sanatçının yaptığı yaratım, kurgucuyu veya gözlemciyi harekete geçirir. Şair Denis Levertov bu söylemi şiirinde şöyle ifade etmiştir:

“Sana yazdığım

Bir şey vermek istiyorum

²⁶⁸ Şaban Sağlık, **Hikâye\Anlatı\Yorum**, Hece Yay., Ankara, 1.b., Kasım 2014, s. 379.

²⁶⁹ Birsen Çeken- Asuman Aypek Arslan, “İmgelerin Göstergibilimsel Çözümlemesi ‘Film Afışı Örneği’”, **Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi**, C. 11, S. 2, 2016, s. 508.

²⁷⁰ Süreyya Çakır, “Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış,” **SineFilozofi Dergisi**, 2019, s.440.

²⁷¹ Cemal Aykın, “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II”, **Türk Dili**, S.383, 1983, s.482. (Aktaran: Süreyya Çakır, “Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış,” **SineFilozofi Dergisi**, 2019, s.440.)

²⁷² Cemal Aykın, “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II”, **Türk Dili**, S.383, 1983, s.482. (Aktaran: Süreyya Çakır, “Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış,” a.g.e., s.440.)

‘Birkaç mavi boncuk’ gibi
kâğıda yazdığım kimi sözcükleri

Ya da ‘işte kaldırımda bulduğum
açık kırmızı bir yaprağı’

(Çünkü bulmak seçmektir ve
seçmek yaratmaktır)...²⁷³

Şair “seçmek” derken sanat yapıtının içine onu “okuyan”, “anlatan”, “izleyen”, “gözleyen” ve “zihninde yeniden kurgulayan”ı da dahil eder. Şiir sözcükle, müzik sesle, resim renkle, sinema görüntüyle oynayıp yeniden üretir.

Şiir, az sözle çok şey söyleme sanatıdır. Şair, dili bilinen işlevinden çıkarır ve bunu imgeler yoluyla kurar. Şairin imge kurmasının hikâyedeki, sinemadaki karşılığı “anlatmak”tır, bir başka ifadeyle “göstermek”tir.²⁷⁴ Sinema da dilsel manada 24 karede görselliği yakalayacaktır. Şiir gibi sinema da dilini gerçekliği kırarak oluşturacaktır.

İlhan Berk’e göre, “sinema bir hayal fabrikası, şiir ise bir imge fabrikasıdır”.²⁷⁵ Şiir ya da sinema imge üretiminde varlığı yeni bir âleme götürmeli, algılamalı ve dilin sınırları aşılabilmesi gerekir.

Cemal Süreya şiirdeki görüntünün sınırlarını çizer: “Şiirin yalnız yanında yer alabilmekte, hiçbir planda onun yerine geçememektedir. Yanında olunca da görüntü bir destek, bir güç olacaktır şiir için.”²⁷⁶ Şiire bir destek olmalıdır. Diğer sanatlar için de bu düşünce geçerlidir.

²⁷³ Denis Levertov, **Here and Now**, 1957. City Lights Books’un izniyle yeniden basıldı. (Aktaran: James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?**, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 16.bs., 2014, s.40.)

²⁷⁴ Şaban Sağlık, **Hikâye\Anlatı\Yorum**, s. 379.

²⁷⁵ İlhan Berk, Kült Kitap, s.180. (Aktaran Şaban Çobanoğlu, **Şiir Dilinin Sularında İlhan Berk**, s.59.)

²⁷⁶ Cemal Süreya, **Güvercin Curnatası Konuşmalar, Soruşturmalar Yanıtları**, s.182.

Ece Ayhan'a göre, "sinema şiire daha çok etkiliyor bugün,"²⁷⁷ diyerek, "sinema ile şiirin ilintilerini aşarmamalı, abartmamalı,"²⁷⁸ ifadesiyle dengeli olmayı vurgular. Ece Ayhan görüntünün, sinema ve şiir için ortak bir alan oluşturduğunu belirtir.²⁷⁹ Sinemanın birimi görüntünün, yani bir fotoğrafın tek başına bir anlamı yoksa; şiirin birimi sözcük içinde aynı şey geçerlidir.²⁸⁰ "Sinemada kavramlar görüntü yoluyla anlatılıyor, şiirde imge yoluyla. Kaldı ki çağdaş şiirin imgeye tanıdığı başatlık ve verdiği görev geçmişlerden daha bir belirlidir, açıktır. Yeni açılımlar, yeni uzanımlar imge yönünde gelişmektedir hep."²⁸¹

Şiirde ve sinemada imge, "zihinlerde kurulan resimler ve görüntülerdir"²⁸². İmge, şiirin anlamını etkileyen, farklı bakış açıları veren bir kavramdır. "İmgenin oluşumunda şairin dış dünyaya ait gözlemleri, sanatçı duyarlılığı, hayal gücü, nesnelere arasında kurduğu bağıntılar ön plandadır. Şair, gözlemlerinden yeni tasarımlar oluşturur. Bu şekilde oluşan tasarımlar özgün bir yapı taşır."²⁸³ Sinema içinde dil oluşturmak gereklidir. Yönetmen de şair de "zihinsel tasarımlarla" imgenin çağrışımsal gücünden yararlanır.

Orhan Koçak *İmgenin Halleri*'de sanat için "sadece temsil etmez iç dünyayı; düzenlenmesine de yardımcı olur"²⁸⁴ derken şöyle belirtir:

Sadece imagoların rolünü üstlenecek oyuncular vermez ona; sahneyi de verir. Her türlü nesnel algıda iç dünyanın güçlü ya da silik bir izi bulunur ama sanat da iç dünyanın bir dışsal imge halinde bütünleştirilmesini sağlamak için duyu verilerine adanmış kendini. Çoğu yapıtta sezilen huzursuzluk, hazzsızlık, kökensel bir parçalanmaya, yeniden toplanmak isteyen bir dağılmaya da işaret eder. Sanatçı, içeride onarım yapabilmek için dış dünyada bazı düzenler, düzenlilikler bulmak zorundadır, içeride aradığı düzeni dışa yansıtmak zorundadır. Demek yapıt sadece temsil etmiyordur iç mekânı; kurulmasına, var edilmesine de yardımcı oluyordur. Şen'in yapıtıysa sözkonusu olan, bir adım ileride şu da söylenmeli: Bu resim sadece iç dünyanın ve kurulmasının temsilcisi değil, bu kuruluş sürecinin kendisidir: İç

²⁷⁷ Ece Ayhan, **Dipyazılar**, s.93.

²⁷⁸ Ece Ayhan, **Dipyazılar**, s.93.

²⁷⁹ Ece Ayhan, **Dipyazılar**, s.93.

²⁸⁰ Ece Ayhan, **Dipyazılar**, s.94.

²⁸¹ Ece Ayhan, **Dipyazılar**, s.94.

²⁸² Mustafa Karabulut, "İmge Kavramı ve Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde İmge", *Turkish Studies*, 10/4, 2015, s.607.

²⁸³ Mustafa Karabulut, "İmge Kavramı ve Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde İmge", *Turkish Studies*, 10/4, 2015, s.607.

²⁸⁴ Orhan Koçak, **İmgenin Halleri**, s.25-26.

dünya orada oluşmuş, orada ağırlanmış ve korunmuştur. Burada olmayabilirdi bu resim, ama olmamazlık da edemezdi. Kırılgan bir dengenin ürünüydü, ama denge ancak orada kurulabilirdi.²⁸⁵

Sanatta, şiirde ve sinemada iç ve dış dünya arasında bir dengenin kurulması gerekir. İmgenin kendisinin var olabilme düşüncesine bağlı olarak, zihinsel tasarımın imgeyi oluşturması, zaman ve mekânın ötesinde bir gerçeklikten uzaklaşması gerekir.

²⁸⁵ Orhan Koçak, **İmgenin Halleri**, s.25-26.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3. İKİNCİ YENİ ŞİİRİNDE SİNEMATOGRAFİK İMGELERİN/ KAVRAMLARIN İNCELENMESİ

1955 sonrası şiirde genel bir değişim görülmektedir. 1957’de Edip Cansever’in “Yerçekimli Karanfil”i, 1958’de İlhan Berk’in “Galile Denizi”, Cemal Süreya’nın “Üvercinka”sı yayımlanır. 1959’da Turgut Uyar’ın “Dünyanın En Güzel Arabistanı”, Ece Ayhan’ın “Kınar Hanımın Denizleri”, Ülkü Tamer’in “Soğuk Otların Altında” adlı eserleri ve sonrasında yayımlanan şiirleri ile Sezai Karakoç’un 1953-1957 “Şahdamar”ı, 1957-1962 “Körfez”i, 1962-1967 “Sesler”i, 1967 “Hızır Kırk Saat”i, 1967-1968 “Taha’nın Kitabı” adlı eserleri doğrultusunda İkinci Yeni’nin şiirde oluşturduğu karakteristik özellikler belli şiirler üzerinden incelenecektir.

İkinci Yeni şiiri, imgeleri konuşmak ister; harekete\eyleme ya da görüntüye gelmeden kendi şiir karakterleriyle konuşur. Cemal Süreya’nın “Gazel” şiirinde ritmi kırdığını, bunu ahenk açısından değil farklı bir düşünceyle gündelik dilden saptırdığı anlaşılır:

Ben nice gözle nice denizle nice gazelle

Rimle gördüm rimle bildim rimle yaşadım seni

Sen ne iydin güzeldiyse de çirkindiyse de

Kocan ne iydi sonra Niyde ilinden gökyüzleri

...

Ama ben nice göz nice deniz nice gazel

Lerimle gördüm lerimle bildim lerimle becerdim o işi²⁸⁶

“Ben nice gözlerimle nice denizlerimle bildim nice gazellerimle yaşadım seni” dizeleri ikili kısımlara ayırıp “Ben nice gözle nice denizle nice gazelle”, “Rimle

²⁸⁶ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, YKY, İstanbul, 46.b., 2012, s.42.

gördüm rimle bildim rimle yaşadım seni” şeklinde dizelerin formunu parçalarken bir de “ne iydi sonra Niydi ilinden” derken sözcüğün ritmini de bozar. Aynı zamanda *yenidenyazma* ile şiirin imgesini geleneksel beyit formunun paştışı (öykünmesi) şeklinde ifade eder. Cemal Süreya, şiir dilinin sentaksını ve dize formunu değiştirmeye çalışır. Ahenk hususunda İkinci Yeni şiiri kendinden önceki düşüncelerden ayrılır. Süreya, ahenge ve dile yeni bir bakış getirirken şiirde imge dünyasını yeniden adlandırır. Süreya’nın “Gül” şiirinde,

“Gülün tam ortasında ağlıyorum

Her akşam sokak ortasında öldükçe

...

Bir kan oluyor bir kıyamet bir çalgı

Ve zurnanın ucunda yepyeni bir çingene”²⁸⁷

görüldüğü gibi geleneksel şiirde “gül sevgilidir”, “gül ilahi aşkı temsil eder” ve sevgiliye yaklaşabilmek imkansızken; Süreya, gül imgesini yeniden üreterek sevgiliyi gerçek hayatın içinde ulaşılabilir kılar. Sevgilinin ulaşılabilir olması, hayatın acı yanının içinde onun varlığında dinginliği bulmasıdır. O dinginlikle gül, şiirde solgun bir güle dönüşür. Süreya, “zurnanın ucunda yepyeni bir çingene” dizesinde de şiirdeki gerçeklik algısının değiştiğini gösterir.

Süreya “Oteller Hanlar Hamamlar İçin Sürekli Şiir” eserinde,

Dol (An)kara bakır dol!

Biletim öldü;

Gömleğim kirli.

...

Evliya Çelebi’ye kenti gezdiren rehberin de

Sesi yeraltından geliyordu ve kemiktendi elleri.

...

²⁸⁷ Cemal Süreya, **Sevda Sözleri**, s.12.

Adını titizce saklayan bir sokak buldum
Şimdi söyleyemem hangi alanın arkasında,
Oradan geçerken hep seni düşünüyorum,
Belki de oralarda bir yerdesin,
Sen tavşan aralığı,
Sen ağzımın tadı,

Bir buluş gibisin!

-Ağır ol Bay Düzyazı,

Sen ancak uçağa binebilirsin!

...

Tam Ataç Sokak'tan Pazaryeri'ne dönüyorum ki
Bir sürü giysiyi üst üste atmış omuzlarına
Terzi çırakları pat pat düşüyorlar ortaya
Rengârenk kır çiçekleri gibi.

-Şair arkadaş,

Bir derdin mi var

Bir şeyler çıkarmak mı istiyorsun derdinden

Ankara'ya gelmelisin.²⁸⁸

Ankara şehrini, meskenlerini, insanlarını, şairlerini, sokaklarını, tarihsel yapılarını şiiriyle gözümüzün önünde görüntüleyebilme imkânı sunar. Şiirdeki bu görselliği diyaloglar ve farklı metinler üzerinden çağrışım yaparak zenginleştirir.

Süreya'nın sinemayla ilgilendiğini biliyoruz²⁸⁹ ama şiirlerinde sinemaya dair doğrudan bir gönderme yoktur. Süreya'nın "Övünme" şiirinde şu gönderme dikkat çeker:

"Kim serbest bıraktı yasaklanmış Emmanuel filmi"²⁹⁰

²⁸⁸ Cemal Süreya, **Sevda Sözleri**, s.163-170.

²⁸⁹ Bkz. Cemal Süreya, **Günler**, YKY, İstanbul, 6.b., 2018.

²⁹⁰ Cemal Süreya, **Sevda Sözleri**, s.329.

Emmanuel filminin, yasaklanma kararı üzerine Danıştay'a başvurulur. "Danıştay da bilirkişi olarak Cemal Süreya'yı seçmiş ve onun raporu üzerine film üzerindeki yasak kaldırılmıştı."²⁹¹ Süreya'nın zaman zaman bazı filmleri izleyip rapor hazırladığı bilinir.²⁹² Süreya, şiiriyle kendine ait bir anekdot tutmuştur. Şair, "Göçebe" şiirinde sinemanın önemli isimlerinden "Marilyn Monroe" ya ironik bir gönderme yapar:

"Marilyn Monroe öldü diyorum ona
Ölümü siyah bir kâkül gibi alına düşürmesini bildi
Şimdiyse Cennette Nietzsche'nin metresi olması gerekir
Bunları diyorum daha ne varsa diyorum"²⁹³

Süreya "Adam" şiirinde, filmin içinde geçen bir sahne gibi gökyüzündeki yıldızlar ve yağmur imgesiyle görüntü oluşturur:

Adam şapkasına rastladı sokakta
Kimbilir kimin şapkası
Adam ne yapıp yapıp hatırladı
Bir kadın hatırladı sonuna kadar beyaz
Bir kadın açtı pencereyi sonuna kadar
Bir kadın kimbilir kimin karısı
Adam ne yapıp yapıp hatırladı.

Yıldızlar kıyamet gibiydi kaldırımlarda
Çünkü biraz evvel yağmur yağmıştı
Adam bulut gibiydi, hatırladı
Adamın ayaklarının altında
Yıldızların yıldız olduğu vardı
Adam yıldızlara basa basa yürüdü

²⁹¹ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, s.329.

²⁹² Cemal Süreya, *On Üç Günün Mektupları*, YKY, 14.bs., İstanbul, 2015, s.125, 159. (Aktaran: Turgay Anar, *Sonsuzluğun Yüzleri*, Ketebe Yay., İstanbul, 2019, s.233.)

²⁹³ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, s.61.

Çünkü biraz önce yağmur yağmıştı.²⁹⁴

Süreya “Mola” şiirinde de diyaloglar kullanarak görselleştirir:

- Kartallar dolanıyor generalim
- Kartallar dolanır da dolanmaz da
- Kaç tane vurmuştum Mütarekede
- Ama düşman demeye dilim varmıyor
- Zaten böyle durumlarda ve aşkta
- Taşınacak silah değildir gurur

- Ölüyorum yüzbaşım ölüyorum
- Bana bak ben yüzbaşı değilim
- Üstelik biraz sonra talim var
- Dört rüzgârı biçen mitralyözlerin
- Uçlarında gökyüzü mayalanıyor²⁹⁵

Süreya'nın şiirlerinde görsel öğelerden ve tasvirlerden yararlanır. Şiirdeki görsel görüntüler, hayatın kesitlerinden hareketle yansıyan imgeler yeniden üretilir.

Sezai Karakoç “Şahdamar”, “Körfez” ve “Sesler”de, alışılmamış bağdaştırma yaparak şiir dili üzerine düşünmeye çağırır. Karakoç'un 1950'li yıllarındaki şiirlerindeki kendine özgün imge üretimi İkinci Yeni şiirine benzerlik gösterebilir.²⁹⁶ Buna “Kış Anıtı” şiirinden hareketle şiir dilinin parçalılığını ve kendine özgü imge üretimini görebiliriz.

- “İşte kış böyle iğnenin deliğinden geçer
- Arasından yağmur çizgilerinin
- Develerin tabanını dağlar
- Sen geçmiş mutlulukların zehirli memesini emmeden

²⁹⁴ Cemal Süreya, *Sevda Sözleri*, s.15.

²⁹⁵ Cemal Süreya, *a.e.*, s.65.

²⁹⁶ Gökhan Tunç, “İmgeden Kavrama: Sezai Karakoç”, İkinci Yeni'ye Yeniden Bakmak, *Türk Edebiyatı Dergisi*, S.581, Mart 2022, s.45.

...

Düşlerinde akrepleri öpmeden

Yağmur seni saydam bir kulağa çevirir”²⁹⁷

Karakoç şiirinde geçmişe ait bir zamanın ve anlamın içindeyken; bugüne ait yeni özellikleri ve ebedi biçimleri kullanmayı amaçlar.²⁹⁸ Terry Eagleton’ın, T.S. Eliot’ın “Çorak Ülke” ile ilgili söylediği, Eliot’ın biçimsel çabasının bugüne; içeriğinin düne işaret ettiğini belirtir.²⁹⁹ Karakoç’un şiirlerinde biçimin bugünün parçalılığını, içeriğin ise çağın içindeki kurtuluş olacağını vurgular.³⁰⁰ Karakoç “Şairin Yenidendoğuşu” yazısında, “Bir levha aslıdır şairin alında: ‘Satılık değildir’, ‘kiralık değildir.’ Çağa karşı direnmeli. O, asla çağdaş değildir. Çağdan ileridir hep.”³⁰¹ diyerek çağın ondan hep bir alacağının olduğunu söyler. Yazının devamında, “‘Görsel’ ve ‘görüntüsel’, şiire karşıdır çoğun. Şiir, anti-vizüeldir aslında. O yüzden, şair, kendisini çağın bu isterlerine uydurmamalı. İsterse, ‘görsel’ ve ‘görüntüsel’ olan, ona uyabilir.”³⁰² yani şiir görüntünün bir malzemesi olmadan, görüntünün zenginlikleri şiirin etrafını güzelleştirmelidir.

Karakoç’un “Lili” şiiri, bir sinema filmi “Lili”nin hareketli imgeleri şiirin atmosferinde yeniden üretilir.

“Bu kuklaların kukla olmadığı besbelli

Ne söyledilerse tıptıptına gerçek besbelli

Altın saçlarım yana atışı yok mu Lili’nin

Lili’nin yağdan kıl çekercesine inanışı

Lili’nin yağdan kıl çekercesine yaşayışı yok mu

Kuklalar titremesin ne yapsın”³⁰³

²⁹⁷ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, Diriliş Yay., İstanbul, 7. b., 2009, s.159.

²⁹⁸ Gökhan Tunç, “İmgeden Kavrama: Sezai Karakoç”, İkinci Yeni’ye Yeniden Bakmak, **a.g.e.**, s.45.

²⁹⁹ Gökhan Tunç, “İmgeden Kavrama: Sezai Karakoç”, İkinci Yeni’ye Yeniden Bakmak, **a.g.e.**, s.45.

³⁰⁰ Gökhan Tunç, “İmgeden Kavrama: Sezai Karakoç”, İkinci Yeni’ye Yeniden Bakmak, **a.g.e.**, s.45.

³⁰¹ Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları I**, s.73.

³⁰² Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları I**, s.73.

³⁰³ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.51.

“Lili”, 1953 yılında Metro Golden Mayer yapımı olan Charles Walter’in³⁰⁴ yönetmenliğini yaptığı bir aşk filmidir. “Lili”, babasının vefatından sonra Paris’e iş bulmaya gelir ve zorluklar yaşar. Lili, Paris’te Marcus isimli bir sihirbazın vesilesiyle iş bulur. Lili ilk görüşte âşık olur. Sihirbazın gösterisini heyecanla izlerken işini aksatır ve kovulur. Lili, üzüntü içinde intihar edecekken Paul Barthelet isiminde bir kuklacı onu kurtarır. Kuklacının yanında işe giren Lili, kuklalarla insanmış gibi diyalog kurar ve şarkı söyler. Doğal seyrinde giden bu gösteri canlandırmayla çok beğenilir. Paul, Lili’ye âşık olur ama bir türlü söyleyemez. Aralarında geçen bir tartışma üzerine Lili işten ayrılır. Filmin asıl sahneleri kuklaların hareketli imgelere dönüşmesidir. Kuklaların tasvir edilerek canlandırılması şairin şiirinin ana unsurlarından olur. Şair, kuklaların dilinden şiirin öznesi Lili’ye derinlik katar.

- 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

...

Adam da tam o zaman kapıdan çıkmaz mı dışarı
Lili’nin adamın boynuna çocukça ve çılgınca atlayışı yok mu
Ben konuşmasını bilmem Lili³⁰⁵

Şiirin bu kısmında Lili’ye veda sahnesini, anlatıcının bakışını, şairin kamerayı eline alıp şiirin sesinin ve ışığının açılarını belirleyip anlamı derinleştirmesini ve bir filmin şiirle yeniden üretilip senaryo formunun örneği görülür.

³⁰⁴ <https://www.sinemalar.com/film/29024/lili> erişim tarihi: 09.05.2022.

³⁰⁵ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.52.

Ekmek ha bakkalın olmus ha Cabaret de Paris'nin
Sen herhangi bir ekmek yiyeceksin iste Lili
Ekmek ne kadar Allah'ınsa Lili de o kadar Allah'ın Lili
Yüzün ruhun kadar aydınlık ya Lili
Gönlün soğuk sular güzel aynalar gibi ya Lili
Anladın ya kutunun içinden çıkan mendil
Olamaz Üsküdar'dan geçerken bulduğun mendil³⁰⁶

Karakoç şiirin dekorunu kurgusal olarak “Cabaret de Paris”, filmde olayların geçtiği ve Lili'nin çalıştığı mekânda tasarlar. “Üsküdar'dan geçerken” diyerek eskiye dönüş yapar. Hatırlatır. Bu kısımda da şair hayal dünyasından görüntülerle sinemanın tekniğinden yararlanıp şiiri canlandırır. Karakoç “Çay” şiirinde çayın güzelliğini dile getirirken film aktristi Judy Garland'a gönderme yapar: “Dans eden bir kadının ayak bilekleri gibidir/Judy Garland gibi çay/Kan gibi çay”.³⁰⁷

Karakoç'un “Köşe” şiiri, sevginin, geleceğe dair tasarımın, umudun, merhametin, güzelliğin imlediği kadın imgesi şiirde karşımıza çıkar.

Evlerinin içi ayna döşeli
Ayna hâtıra gözler ve sevmek
Benim aşkım bin bir köşeli ah bin bir köşeli
Bir köşe gidince bin köşe yeniden gelecek
...
Sen geldin benim deli köşemde durdun
Bulutlar geldi üstünde durdu
Merhametin ta kendisiydi gözlerin
Merhamet saçlarını ıslatan sessiz bir yağmurdu
Bulutlar geldi altında durduk
...
Leylâ'yı götürüp Londra'nın ortasına bıraksam
Bir bülbül gibi yaşamasını değiştirmeyiz çocuktur

³⁰⁶ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.51.

³⁰⁷ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.59.

Leylâ diyorsam kesik yanaklarıyla Leylâ
Üç köşeli dünyasıyla
Okuyla yayıyla yaylasıyla acımasıyla
Leylâ diyorsam şu bizim gerçek Leylâ

Biz seni işte böyle seviyoruz Leylâ³⁰⁸

Şair için bir Leyla var, nereye götürülürse götürülsün; Leyla her yerde aynı
Leyla...Leyla'sını değiştirmez. Şiirin zaman ve mekân çeşitliliği geçmişin içinde bir
uzamda birleşir.

Onlara anlat yağmur karşılıklı yağar
Ruhların içindeki müzikle karşılıklı

Bir keman kılıfı senin saçlarına sürünen yağ
Onlara anlat kadınların gözlerinin içinden geçer
Kapalı Çarşı ve Kapalı Çarşı'yı götüren saat

...

Bir sandalye kadar hür olduğu gün
Sen cuma gününün hürriyet kadar kutsal olduğunu onlara anlat

...

Benim aynamı küçültüp büyüten onlar
Benim aynamı aynalıktan çıkararak
Kapalı çarşılar içinde fikre ve gerçeğe

...

Kapalı Çarşı'ya gittiğin zaman
Bir yangın sonrasının gazetelerini okudun
Bir gazete uzun ve kül olmuş bir gazeteydi Kapalı Çarşı
Mavi gözlü bir gazete

...

Şüphesiz bir harita kırığı
Bir yapma deniz parçasıyla kapalı Kapalı Çarşı

Sen kapalı çarşılar üstüne yağmur yağanı
Yağmurun iyi ve doğru yağmadığını
onlara anlat³⁰⁹

³⁰⁸ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.53-57.

³⁰⁹ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.60-61.

Karakoç'un "Kapalı Çarşı" şiirinin atmosferi, dekoru mavi bir kubbenin altıdır. Şiirde, yansıyan bir ışık hüzmeleri ve ayna imgesi vardır. Şair, yönetmenin kameranın açıları değiştirilmesi gibi şiirin imgesini değiştirir. "Saat", "ayna", "gazete", "sandalye", "harita" gibi kelimelerin değiştiği görülür. Varla yok arasında, geçmişle şimdi arasında, "Çizdiğim resmin/Saat kulesi ağlıyor/Ağzım o çeşit yok/Şişe bu çeşit var/.../Tren kaçırmış gibiyim/Sana veda"³¹⁰ diyen bir şair vardır.

"İlk" şiirinin modeli "Lili" şiiridir. Alışılmamış bağdaştırmalardan oluşan bu imgeler, "yanlış tren", "şehrin aynası", "leylaklarla akrepler gözlerden insan olursa" vb. şiirde fantastik bir dekor oluşur.

Yanlış trenden indin seni şehrin aynasından geçirdiler

...

Bahar bilgisi güneş rengi at soluğu ve sen

Seni çağırıyorum geç gel ağlayan son bakireler içinden

Kadınlar taş heykeller gibi gelip geçer sarı kayalardan

Hangisine baksam sen kımlıdır sen seslenirsin içerlerden

...

Geyik resimleriyle kabarık her köşen

Geyik derisinde akan ilk nehir

...

Leylaklarla akrepler gözlerine bakıp insan olurlarsa

Çocuk cennetinde günahların ilkinin sen işliyorsun demektir Suna

Parlayan denizler gürültüsüz şiirler kapanan kapılar sana

göktaşlarını getiriyorlar³¹¹

Şiirin metafizik geriliminde Suna isimli bir de karakteri var. Karakoç "Tut" şiirinde ise "son kaya", "son isyan", "son kral", "son kuş" vb. yinelemelerle anlatımı ve imgeyi güçlendirir.

Son kaya iniyor kuyu aydınlanıyor

Ses insanın derinlerde parlayan

Son isyan denemesi oluyor güzel

...

Tut

Kulede saat kırılmasın

³¹⁰ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.65-66.

³¹¹ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.67-68.

Geyikler sağır
Rüyalar boğuk olmasın
Son kıral ağlıyor, üstünde son kuş yoruluyor
Halkın kayıp annelere saygısı yok
...
isimsiz çocuk ağlamasın
Kuyuda ışık sönmesin
...
Kırk oda içice dönmesin
Halayıklar sağır
Dualar boğuk olmasın
Son insan yürüyor
Tut elimden kaçalım
Aşkın kulakları sağır
Sesi boğuk olmasın³¹²

“Ses boğuk olmasın”, “kuyuda ışık sönmesin”, “son kaya iniyor, kuyu aydınlanıyor” diyen şair, şiirinin estetiğini geçmiş zamanda ararken, bugünün imkanıyla geleceğin estetiğini kurmaya çalışır. Karakoç, önce hatırlatır sonra hatırlatılanı canlandırarak dirilişeye yönlendirir.

Karakoç’un “Fırtına” şiiri sekiz bölümden oluşur. Şiirlerin içinde kendine özgü ritmik iki kısa mısralardan oluşan “Koro” bulunur. Peygamberler tarihine dair kıssalar ve insanın hayattaki hikâyesinin motifleri şiirin dekoru, mekân-zaman farklılıkları, olayın hareketliliği, yönetmenin sahneler oluşturması bir bütünlük içinde şiirde “fırtına” imgesi üzerinden işlenir. “Fırtına” imgesi şiirin ilk bölümlerinde, canlıları dönüştürüp kendi özüne akıtmasının, kendi içine alıp bir tarafa savurmasının, bir şeylerin tüketmesinin ve parçalamasının ardından son bölümde imgenin, “Fırtına kömürdü elmas oldu/Gül açıldı insan oldu/Bülbül çerden çöpten atladı/Her sabah yağmur demetlerini/Derlemeye çağırın benim o biçiliş sesim/Kayalarda yeniden ulu bir yuva yaptı”³¹³ ifadesi bir canlanmanın, bir dirilişin senaryosunu oluşturur. Karakoç, şiirde geriye dönüşler yaparak geçmişini hatırlatır, geleceği aydınlatır. Karakoç’un “Sesler” şiiri de altı bölümden oluşur. Şair,

³¹² Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.69-70.

³¹³ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.168.

“Fildişinden bir doktorum/Ben ölümden sonrasına bakan bir doktorum”³¹⁴ diyerek şiire belli bir perspektiften bakar. “Ben ben ben bütün bunların dışına çıktım/en soğuk sulara yıkanmış gibiyim/En soy arap atlarına binmiş gibi”³¹⁵ insana ve ölüme pozlama yapan şair, hayatın içinden dışına dışından içine sahneler oluşturur.

“Köpük” ve “Kav” şiirlerinde Karakoç, renkler üzerinden sinematografik bir dil, bir ortam oluşturur. Şair hayata dair kültürel, sosyal ve tarihsel konuları mavi, kırmızı, yeşil, beyaz vb. renk imgeleri üzerinden şiirin atmosferini, algılama biçimlerini, zaman-mekân unsurlarını, olayları, yer yer kullandığı diyalogları şiire derinlik kazandırarak sinematografik bir etkiyle oluşturur. Karakoç’un “Hızır’la Kırk Saat” indeki ve “Taha’nın Kitabı” ndaki şiirlerini incelediğimizde de benzer bir etki söz konusudur.

Karakoç’un “Taha’nın Kitabı”nda şiirler ise yedi bölümden oluşur. Şiirler, başlıklar halinde ayrılarak zaman zaman arada kısa mısralar halinde “koro” şeklinde yer alır. Karakoç’un şiir dilinde ve sesinde farklı bir tını vardır. Bu tını, “Hızır’la Kırk Saat” içinde geçerlidir. “Hızır’la Kırk Saat” şiirlerinin filmi çekilmek istense senaryo metni hazırlamaya müsaittir. Bu ifadeyi şair Ali Ural’da, 13. İstanbul Edebiyat Festivali’nde Sezai Karakoç anısına düzenlenen programda, “Birileri Hızır’la Kırk Saat’in yazılışının filmi çekmeli. Hızır’la randevu dediği o kırk buluşmanın muhteşem bir lirik filmi olur. Düşünün her gün onun Yenikapı’ya inişi, o denizin kıyısı, orada oturuşu... Ben senaryosunu yazmaya hazırım. Yazılış süreci, şiirle birlikte değerlendirilmeli. Sadece süreci anlatmak olmaz”³¹⁶ diyerek vurgular. Karakoç’un “Hızır’la Kırk Saat” şiirini incelersek;

Çok eski bir şairin (ben miyim yoksa)

Taktım aklıma söyle bir dörtlüğünü:

“Giydiklerin öyle ölümsüz büzülmüş ki

Seni bir bardakta kaynayan

Abıhayat sandım

³¹⁴ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.124.

³¹⁵ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.125.

³¹⁶ <https://www.yenisafak.com/hayat/yazar-ali-ural-sezai-karakocun-hizirla-kirk-saat-kitabi-film-olmali-3726999> erişim tarihi: 23.12.2021.

Elim uzandığı yerde kaldı”
Şimdi ayı bekliyorum
Ay doğunca onu yerime gözcü bırakacağım
Aradığım bu ülkede de yok³¹⁷
...
Ey ulular sizin bana öğretmediğinizi
Ben zamandan öğrendim
Kuruyan hurma dalından öğrendim
Damıtılmış petrolden öğrendim
Yavrusunu arayan bir deveden öğrendim
Hapsedilmiş yarı yanık
Sancaklardan öğrendim
Yıkılmış tas kemerlerden öğrendim
Harap handan köprülerden öğrendim

Ey ulular sizin bana öğretmediğinizi
Ben yarılmış aydedeye öğrettim
Delikanlı ateşlere öğrettim
En umutsuz bekârlara öğrettim
Kundaktaki çocuklara öğrettim
Öğrettim fundalara keçilere keçiyollarına³¹⁸
...
Bugün iki çocuğun konuşmasına kulak konuğu oldum
Biri beni öbürüne çiziyordu
Hızır’ın çizgileri derindir diyordu
Su ışıltısıdır karanlıkta gözleri
Sağ kolunun çizgisi parlarsa

³¹⁷ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.176.

³¹⁸ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.178-179.

Tanda bir palmiye gibi
Sol kolu karanlık kış gecesi
Yası hep altmış üç
Yüzü yeni gelmiş bir vahiy gibi
Gözlerinin önünde hep Rahman Sûresi canlanır
Kalbi hep Yasin okur
Kulağında ilk âyetlerin depremi
Ben Hızır'ı gördüm kardeşim³¹⁹
...
Dağdan gözleyen bir Hızır vardır kasabayı³²⁰
...
Biz bir Hızır'ız ama belki bin Hızır gibi
Biliriz yeryüzünde bengisu illerini
Namazda yürüyoruz ışıldayan meşalelerle
Oruçta aydınlığız İsa'yla Meryem'le
Kulağımızda hep Zebur düğünleri
Düşümüzde İncil şölenleri
Ufkumuzda Tevrat ülkeleri
Sina dağından yapraklar
Ve Kur'an ordusunu
Başkentlere götüren bir kumandan gibi
En soy arap atının üstünde
Dimdik duran bir başkan gibi
Bengisu alayının önünde

Bir göçmen kuş öncüsüdür bengisu
Baharda gelir, dünyaya

³¹⁹ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.183.

³²⁰ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.201.

Kışın göçer aya
Kış yaranın sargı bezi
Yazın ovada dağda sesi

Yusuf gömleğinin yıkandığı kaynak ondandır
Mısır in kapıları onunla açılır
Davud'un demirini eriten o
Karıncanın karnından konuşandır
Hüthüt onun üstünden yedi kere uçandır

Evrin günlük sularla
Devrim irinle kanla
Bizse dirilişi gözlüyoruz
Bengisu bengisu kayna ve çağla³²¹

...

Şafakta uykuyla uyanış içinde
Bir yanar bir sönerim
Uzayan bir fenerim
Savaşta cephedeyim
Yaraların bezi benim
Tutsak olmayan bir erim
Çünkü tutsağın yüreğindeyim
Kan değilim kandan da ötedeyim
Özgürüm ama yalnız değilim
Ey insan prizmaları
Sizden uzak değilim
İlyas benim kızılötem

³²¹ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.188-189.

Ben sizin morötenizim

Ben en çok horozlarla gezenim

Geceleri namazım

Sabahları ezanım³²²

...

Fırtına Lût'a ait

Saçlarım yağmurda uzar

...

Samyeli gölgeme ayna

Zafertakım eleğimsağma

...

Bir kente girdim mi

Bahar yağmuru gibi girerim³²³

...

- Kapadın mı iyice taşı

- Taş kendi kendine kapandı

- O kıvılcım saçan nedir içerde

- Gözlerimizdir

- Şehir bizim ansızın yitişimize ne diyecektir

- Şehir evlerini büyütecek

Badanasını yenileyecek

Fırınlarm kapatacak yeni fırınlar açacaktır

Süt sağacak

Köpüklenecek

Şarabın kıvamında yenilikler

Devrimler yapacak

Ve bizi unutacaktır

³²² Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.202.

³²³ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.207.

- Bizi unutmayacaktır

Her bey değişiminde

Her üye seçiminde

Her çocuk ölümünde

Her sayfa açışta

Her kitap yayımlanışında

Her kitap yakışında

Her sürü dönüşünde

Bizi ansıyacaktır³²⁴

...

Çoban çoban içerdedir

Sürü sürü dışardadır

HEPSİ BİRDEN (korkuyla, ürpertiyle, coşkuyla, Azrail'i

görmüşcesine, İsrail'in sûrunu işitmişcesine) - Peki köpek nerededir

- Arkadaşlar sizi bir alacakaranlık uykusuna çağırırım

Köpek kemikten yapılmış

Üstüne sayfalar yazılı bir deridir

O bulunduğu zaman biz de bulunacağız

Bulunup bilineceğiz demektir³²⁵

şiiirde fantastik öğeleri (yağmurla saçının uzaması vb.), senaryo metni gibi diyalog ve parantez içindeki duygu vurgularını, mekânın-zamanın ve olayların değişmesi, yan karakterlerin şiiirlerde geçmesi, Hızır'ın "yağmurla gelişi" imgesi onun bizim için "Yağmur Adam" film kahramanı olabileceği çağırışımı yaptırmaması, islam şahsiyetlerinin ve tarihinin film tekniğiyle görüntülenebilme imkanı sunabileceğinin gösterir. Bu şiiirlerde kültürel-sosyal doku Karakoç'un şiiirlerine çok boyutlu bir ruh katar.

³²⁴ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.213.

³²⁵ Sezai Karakoç, **Gün Doğmadan**, s.215.

Turgut Uyar, önemli derecede görsel şiirler yazan ve şiirde tahkiyeyi iyi kullanan bir şairdir. İncelememiz gereği onun şiirinde sinemaya veya sinematografik unsurlara bir gönderme, doğrudan bir atıf yapıldığı görülmemiştir.

Şiirde, gerçekliği kendi içinde ele alırken imgeler, metaforlar, mitler ile şiirin mekânını, ortamını hem somutlar hem de soyutlar. Kurgu ile alışılmamış şekillerde şiirini kurar.

Turgut Uyar'ın şiirindeki imgelerin ve kelimelerin arkasında bir hikâye bulunur. Şiirlerde mekândan, kişiden söz edilebilir. Uyar, tahkiyenin yoğun olduğu şiirlerinde gündelik hayat insanlarını, onların varoluşsal açmazlarını, kent yaşamına uyum sağlayamayan küçük insanları anlatır. Şiirden örnek vermek gerekirse, Turgut Uyar'ın “Akçaburgazlı Yekta'nın Yalnızlığına Kara Taştan Tapınak Kurduğunda Söylediği Mezburdur” şiirinde insanın bir yerde var olabilmesi için mücadele halinde olmasını dile getirir:

“Bu benim gerçeğim. Durmayıp şarkı söylemek.

Durmayıp yalnız kalıyorum. Ufacık, yeşilli adalarda.

...

Tarihlerle, bilimlerle, kalabalıklarla savaşıyorum.

Büyük tapınaklar kuruyorum. Kara taştan.”³²⁶

“Akçaburgazlı Yekta'nın Mahkeme Kararını Aldığında Söylediği Mezmurdur” şiirinde de insanlarla ve modern hayatla mücadeleyi dile getirir. Uyar'ın “Malatyalı Abdo İçin Bir Konuşma” şiirinde, “Ben de bu dünyaya geldim geleli/Ölmezsem, öldürmezsem/Kim benim farkıma varır?”³²⁷ ibaresiyle insan kendi varlığını kanıtlama ihtiyacı duyar.

Edip Cansever'in şiirinde ise, “Çağrılmayan Yakup”, “Ben Ruhi Bey Nasılım”, “Tragedyalar”, “Umutsuzlar Parkı”, “İki Ada”, “Herhangi Bir Gün”, “Do Re Mi Gül”, “Tennis Öğretmeni”, “Bahar Sezgisi-Bahar Ötesi-Bahar Ertesi” sinema sanatına ve bazı sinema tekniklerine şiirlerde yer verdiği görülür. Edip Cansever şiirlerinde sevdiği film yönetmenlerine ve onların filmlerine gönderme yapar.

³²⁶ Turgut Uyar, **Büyük Saat**, YKY, İstanbul, 40.bs., 2022, s.172.

³²⁷ Turgut Uyar, **a.e.**, s.312.

Cansever “İki Ada” şiirinin atmosferini “fantastik bir film”³²⁸ çeker gibi oluşturur. Şiirin dekorunu oluşturan varlıklar, uzun bir film sekansı gibidir. Cansever şiire, film kamerası hareketinin dahilinde bir ortam oluşturur.

Denizin denizle göz göze gelişi gibi
Kalıveriyorum bir başıma
Tam sonuncu ev — benim evim —
Açıyorum kapıyı, giriyorum içeri
Şöyle bir bakıyorum, ilk kez görüyormuşum gibi evimi
Sayısız oda bir arada. Sayısız
Hiçlik bir arada
Herkes kendini unutmuş gitmiş
Herkes kendini unutmuş gitmiş
O kadar kalabalık
O kadar تنها
Şurada, orada, daha yakında
Fellini’den bir iki yüz — hayır, yanılmıyorum —
Bergman’dan bir kız çocuğu — kolunda çilek sepeti —
Bir satranç tahtası ortada
Ve Passolini’den
Yere düşmüş bir elma³²⁹

Şiirin öznesi Federico Fellini’nin filmlerinden anımsadığı bir iki yüz düşüncesi; Ingmar Bergman’ın “Yedinci Mühür” filminden Azrail ile satranç oynayan şövalyenin satranç tahtası; P. Passolini’nin filminde yere düşen bir elma; “Herkes kendini unutmuş gitmiş” veya “Sayısız oda bir arada. Sayısız” gibi dize içinde yineleme yapma şiirin atmosferini bu tür görsel imgelerle genişleterek şiiri sinema filminin derinliğine yaklaştırır. Şairin oluşturduğu bu görsel imgeler, şiirde *göstergelelerarası* göndermelerin imkanını verir. Zihinde yeniden canlanan bu şiirsel imgeler okurun zihninde oluşacak hayalleri zenginleştirecektir.

Cansever “Herhangi Bir Gün” şiirinde de, parantez içinde aldığı bir yere kendi notunu koyarak Bergman’ın “Yedinci Mühür” filmine gönderme yapar.

³²⁸ Turgay Anar, **Sonsuzluğun Yüzleri**, Ketebe Yay., İstanbul, 1.bs., 2019, s.225.

³²⁹ Edip Cansever, **Sonrası Kahr II**, YKY, İstanbul, 16.bs., 2020, s.503.

“Yedinci Mühür” filmi Ortaçağ’da geçer. Haçlı seferlerinden dönen şövalye, insanların vebadan öldüğünü görür. Azrail onun canı için geldiğinde şövalye bir anlaşma yapar. Satranç maçı yapacaklar eğer Azrail’i yenersen şövalyenin canı başlanacaktır. Film, varoluşsal konuların iyi aktarıldığı önemli filmlerdendir. Şiirde insanın dünya hiçliğini, insan olabilme çabasını ontolojik bir mesele olarak ele alırken şair, imgesel dilini eşya ile şey arasında satranç oyunu oynayan kişiler gibi oluşturur.

Öğle sonraları, öğle sonraları!

Neden getirirsiniz uysal bir kadının

Ölüsünün onca kalınlığını

Ve neden bitmiş aşkların türevleri gibisinizdir

Ne desem? Ey birbirini emziren nane kokuları

Ey odamın dağınık iskemleleri -odalarımın-

Kim oynadı sizleri karşılıklı

Biz

Kim

(- Peki ben hangi rolü oynuyorum

- Sen salağın birisin, onun için insan ruhunu oynayacaksın)

Ey insan ruhu

Ki neden unutursun kaybolduğunu

Olmaz mı, olmaz mı? Duymuyor musun

Hiç değilse kısa kes yolculuğunu

Yanıt yok sana

Bir fulya gök yosunuyla nasıl konuşursa öyle.³³⁰

Cansever’in şiirlerinde Bergman’ın bazı filmlerindeki sahnelerin yansımaları görülür. Şair, bu sinematografik imgeyi şiirsel dilinin içine alarak alıntı yapar. Şiir

³³⁰ Edip Cansever, **Sonrası Kahr II**, s.504.

ve sinema arasındaki ilişki *gösterge*arası bir boyuta taşınır. Bergman'ın "Persona" filmine alıntı yapan Cansever "Do Re Mi Gül" şiirinin bir kısmında şöyle ifade eder:

Çok konuşkan iki kişiydiler
İki kadın -iki erkek de olabilir-
Yıllarca, ama yıllarca konuştular
Asansörün başında
Söyleşip durdular her gün
Sabahtan akşamlara dek
Akşamdan sabahlara
Sonunda bir iki sözle
Sonunda bir iki sesle konuşur oldular
Asfalt bir yolun gidip gelişi gibi
O kadar benzediler ki birbirlerine
Bir kişi olup çıktılar
Karlı ve çiçekli bir günde
Karlı ve güneşli bir günde
Karlı ve karlı bir günde³³¹

"Persona" filminde iki farklı kişinin benlikleri üzerinden hareket ederek zamanla değişen benliklerinin birbirlerinin yerine geçmesi ve o iki farklı yüzlerin değişimle birbirine benzemesi anlatılır. Cansever'de şiirinde "asansörün başında iki kişi sabahtan akşama akşamdan sabaha konuşan, asfalt yolun gelip gidişi gibi birbirlerine benzeyen ve birbirlerinde eriyen bir kişi oldular" diyerek yönetmenin bu tekniğini görsel bir dile dönüştürür. Ayrıca şiirsel zamanı ve mekânı da şiirinde belirtir. Cansever "Tenis Öğretmeni", "Bahar Sezgisini-Bahar Ötesi-Bahar Ertesi" gibi başka şiirlerinde sinema sanatına ve tekniklerine gönderme yapar. "Bahar Sezgisini-Bahar Ötesi-Bahar Ertesi" uzun şiirinde "Bayan Sara" gördüğü bir hülya sonunda "Luis Armstrong", "Fats Waller", "Ella Fitzgerald" sonra Marilyn Monroe ile Maria

³³¹ Edip Cansever, **Sonrası Kahr II**, s.418.

Magdalena'yı kol kola görür.³³² Cansever, şiirini bir sinema filmini oluşturabilecek şiir dili tekniğiyle yazmıştır. Sinema sanatının oluşturduğu görselliğin izleri şairin şiirlerine de yansımıştır. Cansever, “Çağrılmayan Yakup”, “Ben Ruhi Bey Nasılım”, “Tragedyalar” ve “Umutsuzlar Parkı” şiirlerinde de şiirsel mekânı, zamanı, hikâyeyi, karakterleri sinemadaki kamera öğelerinin geçişleriyle görüntü parçalarını görsel unsurlarla imgesel bir dile dönüştürmüştür.

Şiir ve sinema sanatlarının ilişkisi üzerine akla Vedat Türkali'nin 1965'teki “Karanlıkta Uyanlar” filmi gelir. 1965'li yılların İstanbul'unu, dönemin tarihsel, sosyal ve kültürel yapısının insan ilişkilerine yansımaları bağlamında İkinci Yeni şiirinin şairlerinin içindeki buldukları ortam anlaşılabilir. Filmin bir sahnesinde şairler ve yazarlar ile tanışılır. Baş kahraman Turgut Yetimoğlu, Onat Tansayar isimli bir şairle tanışır. Bu şair gerçek hayatta Edip Cansever'dir. Filmde, bir karakter Turgut'la tanışırken kimmiş diyen başka birine, “Çağrılmayan Yakup” şeklinde ifade eder. İkinci karakter Nevin'e, nerden geliyorsunuz, sorusu sorulur ve “kurbağalara bakmaktan geliyoruz” diye cevap verir. Filmin bazı gece sahnelerinde kurbağa sesleri duyulur. Yönetmen filmde bu görsel imgeleri kullanarak şiire gönderme ile izleyici de iz bırakır.

Ece Ayhan'da ise, “Kargınmış Bir İlkyaz” şiirinde bir gece tasviri yapıyor denebilir. Şiir sessiz bir şekilde başlar, sonrasında dizelerin sesi, tınısı duyulur. Bu şiiri incelerken Sergei Eisenstein'ın “Potemkin Zirhlisi” filmine götürdü. Film, sessiz bir film şeklinde ilk görüntü ile karşılır. Olayların seyrindeki değişime göre, kaosa sürüklenen bir mücadeleye kadar sessizlik içindeki ses sessiz olarak yansır.

“Ay; gecikmiş ağı, yosun yeşili bir canavar. İlerlemiş gece; kanatsız yarasalar, ıslanmış silahlar. Devrilmiş bir tramvay caddede. Bunlar, kargınmış bir ilkyazın simgeleri. Büyük uçurtmamı çalmışlar deliliğimden, mor gözlü çocuk ölüsü bir pazar, onu bulamıyorum.”³³³

Ayhan'ın bu şiirde karamsar bir atmosfer yaratarak o sessizlik içindeki sesleri parça parça görüntülerle zihinsel âlemde bir boşluk imgesi olarak oluşturur. Ayhan “Bakışsız Bir Kedi Kara” şiirinde de görüleceği gibi,

³³² Edip Cansever, **Sonrası Kalır II**, s.441-455.

³³³ Ece Ayhan, **Bütün Yort Savul'lar!**, YKY, İstanbul, 15.bs., 2019, s.71.

Gelir bir dalgın cambaz. Geç saatlerin denizinden. Üfler lambayı. Uzanır ağıladığım yanıma. Danyal yalvaç için. Aşağıda bir kör kadın. Hısım. Sayıklar bir dilde bilmediğim. Göğsünde ağır bir kelebek. İçinde kırık çekmeceler. İçer içki Üzünc Teyze tavanarasında. İşler gergef. İnsancıl okullardan kovgun. Geçer sokaktan bakışsız bir Kedi Kara. Çuvalında yeni ölmüş bir çocuk. Kanatları sığmamış. Bağırır Eskici Dede. Bir korsan gemisi! girmiş körfeze.³³⁴

dilde sözdizimi ve sözcükleri bir kaos (fevzâ) yaratmak için kullanır. Şiirin ismine baktığımızda “bakışsız” yani özde kör; Kedi “kara” yani hayatın karanlığı, hayal kırıklığı, umutsuzluk, hiçlik demektir. Ayhan şiirinin kara atmosferini dağıtsa bile soyutu somutlaştırma tekniğı olarak sonradan karayı dönüştürür. O karamsar, memnun olamama hali ve karanlık atmosfer her zaman şiirinin üzerindedir.

Kollarında eski balık dövmele
teodor kasap perhiz ahali içmez
ay türkçe rakı çıkmıştır kapalı
ve geniş muhlis sabahattin'den
ayşe opereti ne güzel bir hiç

Üç yıllar var ki minyatürlere mahkûm
teodor'un o eski balık dövmele
ay osmanlılaşmış abi tüfekçi olmuş
ve korkunç taş gülmekler muhlis'te
gibi merdivenli bir sokaklar uzatmış
içek bahçelerine kaçabilsin ayşe
atlı tramvaylarla ne güzel bir hiç

İşte o biçim gecelerde kucaklamış getirir
enflasyon arkadaşlarını
kova abdülhamit akşam gazeteleri
dağlar gibi yalnızlık ne güzel bir hiç.³³⁵

Ayhan “Çapalı Karşı” adlı şiirinde, Sezai Karakoç'un “Kapalı Çarşı” şiirinin bir parodisini (yanılsamasını) yapar. Sözdizimini ve anlatımını değıştirerek tersten yazar. Kendi şiir dilinin bakışını, imgesel görüntüsünü ortaya çıkarır.

³³⁴ Ece Ayhan, **Bütün Yort Savul'lar!**, s.75.

³³⁵ Ece Ayhan, **Bütün Yort Savul'lar!**, s.62.

Ülkü Tamer'in "Ay Yolunda" şiirini incelersek,

Yarım saat önceyi hatırlıyorum şimdi,
kucağıma bir kedi verip
güleryüzlü bir resim çektiklerini.

Rüzgâr çok hafif esiyordu,
ışıklar kediyi ürkütmüştü,
yüzümü tırmalayıp kaçmak istedi.
Generallerden biri,
"Biliyor ayda fare olmadığını,
onun için gelmek istemiyor seninle," dedi,
bir kahkaha attı sonra,
herkes güldü, gazeteciler cümleyi tekrarlattılar.

Karım televizyonun başındaydı
roket ateşlendiği anda.
Bahçemizdeki çakıllar arasından
karıncalar yürüyordu.
Milyarlarca hayvan yürüyordu toprakta,
karıncalar, kaplanlar, ceylanlar.
Biryerlerde elma topluyordu kadınlar,
çocuklar gizlice sigara içiyor,
adamlar sinemalarda yer gösteriyordu.

Hatırladığım kadarıyla kalabalık bir yerdü dünya.

- İşte dostum, boşluğun ve sonsuzluğun şiiridir bu.

- Bizim yerimizde olmak için nice insanlar nice yıllarını verirdi ömürlерinin.

- Dünyadan uzaklaştık ama yaklaşmıyor gibiyiz aya.

Yıldızlar da daha parlak değil.

- Şuna bak, atlaslarda da böyle bir yerdi Afrika.

...

Zaman içinde bir yolculuktur bu,

ama İkinci Dünya Savaşı bile görünmüyor.³³⁶

zamanda geri dönüş tekniği ile bizi bir yolculuğa çıkarır. Benzer bir yolculukta Tamer'in "Virgölün Başından Geçenler" adlı eserindeki şiirlerin isimlerinden de anlaşılır: "Aferin Virgöl", "Virgöl Korsanların Elinde", "Virgöl Bıçaktan Korkuyor", "Virgöl Köprücülerle El Ele", "Virgöl Sinemada", "Virgöl Dedesini Düşünüyor", "Kıştan Üşüyen Virgöl", "Virgölün Kılıcı", "Virgöl Şiir Yazıyor".

"Aferin Virgöl" şiirini incelersek;

Aferin virgöl sana, sansara dikkat,

Bekçi gibi düdüğünü uzaktan çalıyor.

Uzaktan çiftliğe bir ölüm çiziyor,

Çiziyor bir mezar, kazıcısı ibikten,

Bir manga sansar almış, kümesi kaçır,

Çünkü aydede sansarı sevmiyor.

Virgöl sana aferin, bence çok önemlisin,

Belki nokta değilsin, ama virgölsün,

Ödevimin sonuna nokta koyarım,

Sansarın boynuna ben silgi astım

Silsin diye burnuyla pençelerini,

³³⁶ Ülkü Tamer, **Yanardağın Üstündeki Kuş**, Ketebe Yay., İstanbul, 1.bs., 2021, s.196-201.

Sen çok cesursun virgöl, saklanmıyorsun,
Çünkü silgilerden hiç korkmuyorsun.

Sana aferin virgöl, silgi sansarı sildi,
Bütün düşmanlar öldü, silgi de öldü,
Piliçler geri dönsün çiftçinin yatağından,
Tirenle geri dönsün, ördek şeftiren olsun,
Tavuklar bando çalsın, horoz da teftiş etsin,
Kazlar madalya versin, sana virgöl aferin,
Çünkü sansara bile meydan okudun.

Mor bir kalem gelecek siz hepiniz uyurken,
Düşmanlar öldü diye mışıl mışıl uyurken,
Bir denizi kümesin duvarına çizecek,
Ben boğulunca defterler üzülecek,
Öğretmenime kızdım, kıskansın seni nokta,
Sana nişan takmadım, ama gücenme virgöl,
Çünkü bu şiirim virgülle bitecek,³³⁷

Tamer, virgölün yolculuğuyla görünmeyenin ardında olan insanın başından geçen maceralarını virgülle imgeleştirir. Virgöl, noktalama işaretlerinin içindeki anlamı bir şeye ekleme yapar ve devamlılığı sağlar. Bu devamlılık vurgusu, şairin şiirsel görüntü ile virgöl imgesini şiirde bir film karesine dönüştürmesine olanak sağlar. Benzer söylem, “Üşür Ölüm Bile” şiirinde de film-kare izlemine yansıtılır.

İlhan Berk’in “Şiir Her Yerdedir” şiirlerinde,
Kendini bir iç deniz diye tanıttı, bir kuş.

Buruşuk bir mendildi sanki düzelmek bilmiyordu.

³³⁷ Ülkü Tamer, *Yanardağın Üstündeki Kuş*, s.103.

Ablam yıldızlara inanırdı. (Kaşlarını sokaktan toplarmış.)

Güneşi koluna takıp yürüyüp gitti.

Ağaç, nerdeyim? diyor.

Gök! Bir de güzel sarıasmakuşu, o ayırık, uçarı gül.

Güneşin önünde durmadı bu yüzden yaşlandı Sara.

Ölüm (ruhu Tasalya'ya doğru akıyor), o menfa!

Doğruların tarihini yazdı.

(Nesnenin tabuğluğuna bağlı kaldı.)

Horozu kaldırılmış bir tabanca gibidir

(Tarihtir boynu, örnekse.)

Bir haiku ustasıdır sanki.

Ölümü bir ders kitabına dönüştürdü.

Kelebekler, şiir gezintileri, uyaksız bir dil.³³⁸

şiir dilini ve sözdizimini kurarken görsel imgeleri doğa-insan ilişkisi bağlamında şekillendirdiği anlaşılır. Ayrıca şairin “Karanlık Ova\Ovanın Üstündeki Gökyüzü” şiirini incelediğimizde doğa-insan arasında karşıt bir çatışma imgesi vardır. Karanlık bir buğday tanesiyle dağıtılır. Doğa sakinleri tek bir öz tohumu bekler. Şiirin o öz tohumu kara olanı dağıtarak yeşillendirilebilir. Şairin şiirinde

³³⁸ İlhan Berk, **Kült Kitap**, s.71-74.

oluşturduğu bu şiirsel dekor ile soyuttan somuta geçme tekniğini karşıtlık üzerine kurup sonrasında renkli imgelere dönüştürür.

Karanlıkova'nın üstündeki gökyüzü

Yerinde duramıyordu

Ovada her şey yaşamak istiyordu

Katırtımları yaşamak istiyordu mesela.

Kırk yıllık ovanın kendisi

Artık o ova değildi

Tepeler vardı

İnip çukurları doldurmaya hazırdı

Nehirler bir işaretine bakıyordu

Hadi demek için ovanın

Buğdayın ayağı yere bir değse

Karanlıkova'yı yeşil edecekti

Ovada her şey insanlara

- Artık yeter diyordu³³⁹

İkinci Yeni şiirinde imge, şiirde kendisini görünür kılmaya, ön plana çıkarmaya başlar. Şiirde anlam, his, görüntü, ses imgenin odağında yer alır. Tını, ahenk, sembol, görüntü şiirdeki imge bunların hepsini kapsar. Şiirde imge hem görüntü üzerinden kurgulanan bir iletişim aracına çevrilir hem de şairlerin kendilerini dışa vurma ihtiyacını tatmin eden dinamik bir nesne haline gelir.

³³⁹ İlhan Berk, **Eşik**, YKY, İstanbul, 3.b., 2007, s.145.

SONUÇ

Modern Türk şiirinde 1950'li yıllara doğru gelindiğinde şiirin algılanma biçimlerinin değiştiği görülmüştür. İkinci Yeni şiirinin de nesnelere olan ilişkisi ve dünyaya bakışının yeniden düzenlendiği tespit edilir. İkinci Yeni şairleri, nesnelere yeni bir bakış açısıyla görüntüleyerek imgeyi şiir diline yansıttıkları görülmüştür. İkinci Yeni alışılmamış bağdaştırma, dili aşan sapsmalar, sözcük yapıları ile çok katmanlı şiiri didaktik unsurlardan soyutlamayı başardıkları saptanmıştır. İkinci Yeni şairleri şiirde imge konusu yeniden dillendirirler. İkinci Yeni şairlerinin imgenin çeşitlilik kazanmasında önemli bir rol oynamışlardır.

İkinci Yeni şairlerinin şiir dillerini oluşturmaya çalışırken şiirlerinin merkezine imge ve imge anlayışlarını koyarlar. Şairler sanatın özgürleştirici özelliğinden az da olsa faydalanıp yeni yönelimler keşfetmişlerdir. İkinci Yeni şairleri, imgenin sanattaki estetik yansımaları ile diğer sanatlar arasındaki bağlantıları irdelerler. İkinci Yeni şairi kendine özgü şiir dili ve imge yapısı ile şiirin diğer görsel sanatlarla etkileşim halinde olduğunu görmüşlerdir. Şiire sanatlararası bir boyut kazandırarak özelde sinema sanatının etkilerini çağrışım aracıyla modern Türk şiirinin bünyesine aktarırlar. İkinci Yeni şiiri, şiir dili anlayışları üzerinden anlamın oluşmasını da imgenin ayrıcalıklı yapısı belirler. İkinci Yeni şiirinin bir başka belirleyici unsuru görüntüyü şiir diliyle ilişkilendirilmesidir. İkinci Yeni şiirinde şairler dilden sapsmalarla sözdiziminin yapısını ters-yüz ettikleri için görüntü anlamdan bağımsız olarak ortaya çıktığı anlaşılır.

İkinci Yeni şiirinde tespit edilen sinemasal imgeler üzerinden şiirler incelenmiştir. Sinemanın şiirde hem karakteristik bir dil hem de bir anlam oluşturduğuna kanaat getirilir. Bu çalışmada disiplinlerarası bağlamda birtakım kavramlar üzerinden alışılmış kalıpların dışına çıkılmıştır. Bir imgeye, bir görüntüye, bir izleğe sinematografik bakış açısıyla yaklaşım şiirlerin zenginliğinin çoğaltılması sağlanmıştır.

KAYNAKÇA

- Açıl, Berat, “Bir Tür mü Tarz mı? Klasik Türk Edebiyatında Alegori” **Dîvân–Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi**, C. 19, S.37, (2014/2).
- Akay, Hasan, “Mâî Deniz’in Siyah Yüzü”, **Bir Muhalif Kimlik Tefik Fikret**, haz. Bengisu Rona, Zafer Toprak, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 1.b., 2007.
- Akay, Hasan, **Cenab Şahabeddin**, Şule Yay., İstanbul, 2015.
- Akay, Hasan, **Cenab Şahabeddin’in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, Kitabevi, İstanbul, Kasım 1998.
- Akay, Hasan, **Servet-i Fünûn Şiir Estetiği**, Şule Yay., İstanbul, 2020.
- Akay, Hasan, **Tefik Fikret**, Şule Yay., İstanbul, 2015.
- Aktulum, Kubilay, **Metinlerarasılık//Göstergelerarasılık**, Kanguru Yay., Ankara, 2.b., 2020.
- Aktulum, Kubilay, **Sinema ve Metinlerarasılık Filmlerarası Etkileşimler ve Aktarımlar**, Çizgi Kitabevi, Konya, 2018.
- Anar, Turgay, **Sonsuzluğun Yüzleri**, Ketebe Yay., İstanbul, 1.b., 2019.
- Andı, M. Fatih, **Hayata Edebiyatla Bakmak**, Ketebe Yay., İstanbul, 1.b., 2019, s.154.
- Aristoteles, **Poetika–Şiir Sanatı Üstüne**, çev. Samih Rifat, Can Yay., İstanbul, 9.b., 2013, Bölüm 22.
- Armağan, Yalçın, **İmgenin İcadı İkinci Yeni’nin Meşruiyeti**, İletişim Yay., İstanbul, 1.b., 2019.
- Atakay, Kemal, “İmge”, **Kitaplık**, S.74, Temmuz–Ağustos 2004.
- Ayhan, Ece, **Bir Şiirin Bakır Çağı Dipyazılar**, YKY, İstanbul, 5.b., 2020.
- Ayhan, Ece, **Bütün Yort Savul’lar!**, YKY, İstanbul, 15.b., 2019.
- Ayhan, Ece, **Dipyazılar**, YKY, İstanbul, 1.b., 1996.
- Ayhan, Ece, **Yalnız Kardeşçe**, Evrim Sanat Yay., İstanbul, 1984.

- Aykın, Cemal, “Batı Toplumlarında Roman ve Sinema İlişkileri II”, **Türk Dili**, S.383, 1983.(Aktaran: Süreyya Çakır, “Sinema ve Edebiyat İlişkisine Yöntemsel Bir Bakış,” **SineFilozofi Dergisi**, 2019, s.440.)
- Başer, Nami, “İmago”, **İmajı Düşünmek-Cogito**, S.97, Bahar 2020.
- Berger, John, **Görme Biçimleri**, çev. Yurdanur Salman, Metis Yay., İstanbul, 1.b., 1986.
- Bergson, Henri, **Madde ve Bellek, Beden–Tin İlişkisi Üzerine Deneme**, Dost Kitabevi, Ankara, 2007, s.62.
- Berk, İlhan, “İmge”, **Kitap-lık**, S.74., 2004.
- Berk, İlhan, **Eşik**, YKY, İstanbul, 3.b., 2007.
- Berk, İlhan, **Kanatlı At**, YKY, İstanbul, 3.b., 2022.
- Berk, İlhan, **Kült Kitap Yazarken/Okurken/Çizerken**, YKY, İstanbul, 3.b., 2009.
- Berk, İlhan, **Logos**, YKY, İstanbul, 3.b., 2009.
- Berk, İlhan, **Poetika**, YKY, İstanbul, 4.b., 2013.
- Beyatlı, Yahya Kemal, **Edebiyata Dair**, İstanbul Fetih Cemiyeti, İstanbul, 7.b., 2010.
- Bolay, Süleyman Hayri, **Felsefe Doktrinleri ve Terimleri Sözlüğü**, Nobel Yayın Dağıtım, Ankara, 10. b., 2009.
- Boring, E.G., **Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology**, New York 1942; June Downey, **Creative Imagination: Studies in the Psychology of Literature**, New York 1929; Jean-Paul Sartre, **L’Imagination**, Paris 1936. (Aktaran: René Wellek–Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, çev. Ö. Faruk Huyugüzel, Dergâh Yay., İstanbul, 5.b., 2019, s.239–240.)
- Bougnoux, **Introduction aux sciences de la communication**, La Découverte, Paris, 2002. (Aktaran: Halime Yücel, **İmgeden Yoruma**, s.20.)
- Bresson, Robert, **Sinematograf Üzerine Notlar**, çev. Nilüfer Güngörmüş, Küre Yay., İstanbul, 2.b., 2016.
- Brown, Blain, **Sinematografi: Kuram ve Uygulama**, çev. Selçuk Taylaner, Hil Yayın, İstanbul, genişletilmiş 4.b., 2014.
- Burton, S. H., **The Criticism of Poetry**, Ed. Longman. (Aktaran: Özdemir İnce, **Şiir ve Gerçeklik**, Broy Yay., İstanbul, 1.b., 1985, s.16.)

- Can, Adem, “Şiir Üzerine Yapılan Çalışmalarda İmge Terimi”, **Yeni Türk Edebiyatı**, S.12, Ekim 2015.
- Can, Adem, “Şiir Üzerine Yapılan Çalışmalarda *İmge* Terimi”, **Yeni Türk Edebiyatı**, S.12, Ekim 2015, s.30. Ayrıca bkz. Yılmaz Daşcıoğlu, “Dilin İçinde Dil, Doğanın İçinde Perde: Şiirde Metafor ve İmge”, **Türk Dili Dergisi, (Dilin Perdeleri Özel Sayısı)**, CIX, (767–768), 2015, s.167–173; Kitaplık Dergisi, “**Dosya: Metafor**”, S.65, Ekim 2003.
- Cansever, Edip, **Sonrası Kalır II**, YKY, İstanbul, 16.b., 2020.
- Cansever, Edip, **Şiiri Şiirle Ölçmek Şiir Üzerine Yazılar, Söyleşiler, Soruşturmalar**, haz. Devrim Dirlikyapan, YKY, İstanbul, 4.b., 2022.
- Cebeci, Oğuz, **Metafor ve Şiir Dilinin Yapısal Özellikleri**, İthaki Yay., İstanbul, 1.b., 2013.
- Cevizci, Ahmet, **Paradigma Felsefe Sözlüğü**, Paradigma Yay., İstanbul, 7.b., 2010.
- Coleridge, S.T., **The Statesman's Manual: Complete Works** (yay. Sheed), New York 1853, c. I., ss.437–8. “Sembol ile alegori arasındaki bu farkı ilk defa açık şekilde ilk gösteren Goethe'dir.” bkz. Curt Richard Müller, **Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunstanschauung**, Leipzig 1937. (Aktaran: René Wellek–Austin Warren, **a.g.e.**, s.242.)
- Cuddon, J. A., “Imagery”, **Dictionary of Literary Terms and Literary Theory**, Penguin Books, 1999. (Aktaran: Adem, Can, “Şiir Üzerine Yapılan Çalışmalarda *İmge* Terimi”, **Yeni Türk Edebiyatı**, S.12, Ekim 2015, s.29.)
- Çakır, Süreyya, “Sinema ve Edebiyat İlişisine Yöntemsel Bir Bakış,” **SineFilozofi Dergisi**, 2019.
- Çeken, Birsen-Asuman Aypek Arslan, “İmgelerin Göstergebilimsel Çözümlemesi ‘Film Afişi Örneği’”, **Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi**, C. 11, S. 2, 2016.
- Çobanoğlu, Şaban, **Şiir Dilinin Sularında İlhan Berk**, Hece Yay., Ankara, 2017.
- Dagogne, François, **Philosophie de l'image**, Vrin, Paris, 1984. (Aktaran: Halime Yücel, **İmgeden Yoruma**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1.b., 2013, s.20.)

- Daşçıoğlu, Yılmaz, **Bitmeyen Başlangıçlar, şiir Üstüne Denemeler**, şule Yay., İstanbul, 2019.
- Daşçıoğlu, Yılmaz, **Kader Hep Erken Zaman Hep Geç**, şule Yay., İstanbul, 2020.
- Durand, Gilbert, **Sembolik İmge**, çev. Ayşe Meral, İnsan Yay., İstanbul, 1998.
(Aktaran: Adem Can, “şiir Üzerine Yapılan Çalışmalarda *İmge* Terimi”, **a.g.e.**, s.30.)
- Eagleton, Terry, **şiir Nasıl Okunur?**, çev. Kaya Genç, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1.b., 2015.
- Ekrem, Rezaizade Mahmut, **Rezaizade Mahmut Ekrem’in Bütün Eserleri-2 TakdİR-i Elhân, Kudemadan Birkaç şair, Pejmurde, Takrizat**, haz. Hakan Sazyek, Tolga Bayındır, Esra Sazyek, Doğan Evecen, Umuttepe Yay., Kocaeli, 2014.
- Frazer, R., “The Origin of the Word ‘Image’”, **English Literary History**, Cilt xxvii, s.149–161. (Aktaran: Terry Eagleton, **şiir Nasıl Okunur?**, çev. Kaya Genç, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1. bs., 2015, s.201.)
- Friedman, Norman, “İmge”, **Kitaplık**, (Yazıyı İngilizceden çev. Kemal Atakay), S.74, Temmuz–Ağustos 2004.
- Günay, Prof. Dr. V. Doğan, “Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması”, **Görsel Göstergebilim İmgenin Anlamlandırılması**, ed. Prof. Dr. V. Doğan Günay–Doç. Dr. Alev F. Parsa, Es Yay., İstanbul, 2012.
- Hâşim, Ahmet, **Piyâle**, YKY, İstanbul, 3.b., 2010.
- İlhan, Attilâ, **İkinci Yeni Savaşı**, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 1.b., 2004.
- İnankur, Zeynep, “Ressam Tefik Fikret”, **Bir Muhalif Kimlik Tefik Fikret**, haz. Bengisu Rona, Zafer Toprak, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., İstanbul, 1.b., 2007. (Ayrıntılı bkz. Kayahan Özgül, **Resmin Gölgesi şiire Düştü**, YKY, İstanbul, 1997, s.31; “Hafta-i Edebî”, Tarık Gazetesi, Nu. 4683, Kânûn-i sâni 1314.)
- İnce, Özdemir, **şiir ve Gerçeklik**, Broy Yay., İstanbul, 1.b., 1985.
- Kant, Immanuel, **Critique of Pure Reason**, translated and edited by Paul Guyer, Allen W. Wood, Cambridge University Press, USA, 1999, p.

- A16/B30. (Kant'ın *Saf Aklın Eleştirisi* adlı eserinden yapılan alıntılarda, eserin birinci basımı için A, ikinci basımı içinse B harfleri kullanılmıştır. Bu harflerin yanlarına da sayfa sayıları yazılmıştır. Aktaran: Ayşe Gül Çıvgın, “Descartes, Hume ve Kant Örnekleri Üzerinden Bilginin Tesisinde Hayal Gücünün İşlevi: Bir Eleştiri Denemesi”, **T. C. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı**, Doktora Tezi, Bursa, 2014, s.195–196.)
- Kaplan, Mehmet, **Tevfik Fikret Devir-Şahsiyet-Eser**, Dergâh Yay., İstanbul, 11.b., 2008, s.80–84.
- Karabulut, Mustafa, “İmge Kavramı ve Necip Fazıl Kısakürek'in Şiirlerinde İmge”, *Turkish Studies*, 10/4, 2015.
- Karaca, Alâattin, **İkinci Yeni Poetikası**, Hece Yay., Ankara, 3.b., 2013.
- Karakoç, Sezai, **Edebiyat Yazıları I Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir**, Diriliş Yay., İstanbul, 6.b., 2014.
- Karakoç, Sezai, **Gün Doğmadan**, Diriliş Yay., İstanbul, 7. b., 2009.
- Keser, N., **Sanat Sözlüğü**, Ütopya Yayınevi, Ankara, 2009, s.168. (Aktaran: Tuncay Yüce, “İmge ve İmgelem Olguları Çerçevesinde Görsel Sanatların Felsefe ile Olan Etkileşimi”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.23, S.2, Elazığ, 2013, s.227.)
- Kırkoğlu, Serdar Rifat, “Anlatı Sanatının Olmazsa Olmazı: İmge”, **Kitaplık**, S.74, Temmuz–Ağustos 2004.
- Koçak, Orhan, “Güneşte Çözülenler: Anday'da Duygu ve Resim”, **Melih Cevdet Anday Günleri**, haz. Şükrü Erbaş, Edebiyatçılar Derneği, Ankara, 1995, s.115. (Aktaran Yalçın Armağan, **İmgenin İcadı İkinci Yeni'nin Meşruiyeti**, İletişim Yay., İstanbul, 1.b., 2019, s.25.)
- Leppert, Richard, **Sanatta Anlamanın Görüntüsü, İmgelerin Toplumsal İşlevi**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yay., İstanbul, 2.b., 2009.
- Levertov, Denis, **Here and Now**, 1957. City Lights Books'un izniyle yeniden basıldı. (Aktaran: James Monaco, **Bir Film Nasıl Okunur?**, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 16.bs., 2014, s.40.)
- Melot, **Une brève histoire de l'image**, L'Oeil Neuf Yay., Paris, 2007. (Aktaran: Halime Yücel, **İmgeden Yoruma**, s.18.)

- Mitchell, W. J. T., **İkonoloji-İmaj, Metin, İdeoloji**, çev. Hüsametdin Arslan, Paradigma Yay., İstanbul, 1.b., 2005.
- Monaco, James, **Bir Film Nasıl Okunur?**, çev. Ertan Yılmaz, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 1.b., 2002.
- Nord-Sud (Mart 1918), akt. Jacqueline Chénieux-Gendron, Surrealism (New York, 1990), s.62. “André Breton da şaşkınlık ve apansızlık ögesini vurgular: ‘İmgenin değeri, çıkarılan kıvılcımın güzelliğine bağlıdır; dolayısıyla, iki kondüktör arasındaki gizilgüç farkının ürünüdür.’ A.g.y., s.62.” (Aktaran: Orhan Koçak, **İmgenin Halleri**, Metis Yay., İstanbul, 1.b., 1995, s.46.)
- Not olarak vurgulamak isterim: Cemal Süreya’nın *Güvercin Curnatası* isimli Nursel Duruel’in hazırladığı kitaptaki konuşmalardan birinde Ahmet Oktay’ın hazırladığı “Okurken Yazarken” (TRT, TV-2) 15 Eylül 1988 tarihli programda geçtiği şekilde verilen zamanı düşünelim.
- Özcan, Tarık, “Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi ve Bunun Cemal Süreya’nın Şiir Dünyasına Uygulanması”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.13, S.1.
- Özön, Nijat, **Sinema- Uygulayımı, Sanatı, Tarihi**, Hil Yayın, İstanbul, 1.b., 1985.
- Paz, Octavio, **Yay ve Lir -I Şiir Nedir?**, çev. Ömer Saruhanlıoğlu, Armoni Yayıncılık, İstanbul, 1.b., 1991.
- Sağlık, Şaban, **Hikâye\Anlatı\Yorum**, Hece Yay., Ankara, 1.b., Kasım 2014.
- Salman, Yurdanur, “Dilin Düşvreni: Eğretileme”, **Kitaplık**, S.65, Ekim 2003, s.53.
- Saraç, Tahsin, **Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük**, Can Yay., İstanbul, 2.b., 2009.
- Sartre, Jean Paul, **İmgelem**, çev. Alp Tümertekin, İthaki Yay., 2.b., İstanbul, 2009.
- Savaş, Hakan, “Sinema”, **Güzel Sanatlar**, ed. Hakan Savaş vd., Eskişehir, Anadolu Üniversitesi Yay., 1.b., 2011.
- Savaş, Hakan, **Kiraz Mevsimi ve Sinema Bileti**, Nigen Kitap, Ankara, 1.b., 2012.
- Servet-i Fünûn, nr. 340, 4 Eylül 1313\16 Eylül 1897. (Aktaran: Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin’in Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, Kitabevi, İstanbul, Kasım 1998, s.501.)
- Somuncu, Dr. Öğr. Üyesi Selim, “Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatında Şiir-II (İkinci Kuşak)”, **Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı II**, ed. Prof. Dr.

- Ramazan Korkmaz, Doç. Dr. Gökhan Tunç, T.C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, Eskişehir, 1.b., 2019.
- Soysal, Ahmet, “İmge”, **Kitaplık**, S.74, Temmuz-Ağustos 2004.
- Sürdem, Şule Sinem, “Miyazaki Sinemasında Kültürel İmgelerin Temsili ve Mekansal Kurgusu”, **Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019.
- Süreya, Cemal, **Günler**, YKY, İstanbul, 6.b., 2018.
- Süreya, Cemal, **On Üç Günün Mektupları**, YKY, 14.b., İstanbul, 2015. (Aktaran: Turgay Anar, **Sonsuzluğun Yüzleri**, Ketebe Yay., İstanbul, 2019.)
- Süreya, Cemal, **Sevda Sözlere**, YKY, İstanbul, 46.b., 2012.
- Süreya, Cemal, **Şapkam Dolu Çiçekle**, YKY, İstanbul, 6.b., 2015.
- Sütçü, Ö. Y., *Gilles Deleuze’de imge hareketi olarak sinemanın felsefesi*, Sentez Yayınları, İstanbul, 2015. (Aktaran Şule Sinem Sürdem, “Miyazaki Sinemasında Kültürel İmgelerin Temsili ve Mekansal Kurgusu”, **Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019, s.46.)
- Tamer, Ülkü, **Yanardağın Üstündeki Kuş**, Ketebe Yay., İstanbul, 1.b., 2021.
- Thürlemann, F. (2004) "Blumen-Mythos (1918) de P. Klee" HÉNAULT, Anne; BEYAERT, Anne (yönetiminde) Ateliers de Sémiotique Visuelle içinde, Paris. PUF, coll. Formes sémiotiques, 2004, 13–40. (Tabloyu aktaran: Prof. Dr. V. Doğan Günay, “Görsel Göstergebilim ve İmgenin Anlamlandırılması”, **Görsel Göstergebilim İmgenin Anlamlandırılması**, ed. Prof. Dr. V. Doğan Günay–Doç. Dr. Alev F. Parsa, Es Yay., İstanbul, 2012, s.31–32.)
- Tökel, Dursun Ali, “Bir Sinema Var Sinemada Sinemadan İçeru”, **Granada Edebiyat**, S.1, Nisan-Mayıs 2013.
- Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yay., Ankara, 10.b., 2005.
- Türkiye Bilimler Akademisi, **Türkçe Bilim Terimleri Sözlüğü Sosyal Bilimler**, Ankara, TÜBA, 1. b., 2011.
- Tunç, Gökhan, “İmgeden Kavrama: Sezai Karakoç”, **İkinci Yeni’ye Yeniden Bakmak**, Türk Edebiyatı Dergisi, S.581, Mart 2022.
- Uyar, Turgut, **Büyük Saat**, YKY, İstanbul, 40.b., 2022.

- Uyar, Turgut, **Korkulu Uсталık Şiir Üzerine Yazılar- Söyleşiler, Soruşturmalar- Bir Şiirden**, haz. Alaattin Karaca, YKY, İstanbul, 3.b., 2014.
- Uzmen, Engin, “Edebi Tenkitte İmaj İncelemesinin Yeri ve Bu Metodun, Shakespeare’in Romeo ile Juliet Oyununa Uygulanması”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi**, C. XXV, S.1–2, Ocak–Haziran 1967.
- Veli, Orhan, **Garip-Şiir Hakkında Düşünceler ve Melih Cevdet, Oktay Rifat, Orhan Veli’den Seçilmiş Şiirler**, YKY, İstanbul, 2.b., 2015.
- Wellek Rene–Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, çev. Ö. Faruk Huyugüzel, Dergâh Yay., İstanbul, 5.b., 2019.
- Yavuz, Hilmi, **Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar**, YKY, İstanbul, 3.b., 2013.
- Yurdigül, Yusuf, **Görüntü ve Anlam**, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2019.
- Yüce, Tuncay, “İmge ve İmgelem Olguları Çerçevesinde Görsel Sanatların Felsefe ile Olan Etkileşimi”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.23, S.2, Elazığ, 2013.
- Yücel, Halime, **İmgeden Yoruma**, Ayrıntı Yay., İstanbul, 1.b., 2013.

Online Kaynaklar:

Url-1 < <https://www.etymonline.com/search?q=image> > erişim tarihi: 28.03.2022.

Url-2 < <https://www.sinemalar.com/film/29024/lili> > erişim tarihi: 09.05.2022.

Url-3 <<https://www.yenisafak.com/hayat/yazar-ali-ural-sezai-karakocun-hizirla-kirk-saat-kitabi-film-olmali-3726999>> erişim tarihi: 23.12.2021.