



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

**GÜNÜMÜZ TÜRK ŞİİRİNDE (1990-2000)  
İMGE ÜZERİNE BİR İNCELEME**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ÖMER FATİH ANDI**

**İSTANBUL, 2022**



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

**GÜNÜMÜZ TÜRK ŞİİRİNDE (1990-2000) İMGE  
ÜZERİNE BİR İNCELEME**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**ÖMER FATİH ANDI  
(200101001)**

**Danışman  
(Prof. Dr. Yılmaz Daşcıoğlu)**

**DÜZELTİLMİŞ TEZ**

**İSTANBUL, 2022**

15/09/2022

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Türk Dili ve Edebiyatı Tezli yüksek lisans öğrencisi 200101001 numaralı Ömer Fatih ANDI'nın hazırladığı “Günümüz Türk Şiirinde (1990-2000) İmge üzerine bir inceleme” konulu Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 15/09/2022 Perşembe günü saat 14:00’da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **Kabulüne ~~Oy Çoğunluğu~~ Oy Birliği** ile karar verilmiştir.

**Düzeltilme verilmesi halinde:**

Adı geçen öğrencinin Tez Savunma Sınavı 15.9/2022 tarihinde, saat 14:00 da yapılacaktır.

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

Jüri Üyesi	Karar
1. Prof. Dr. Yılmaz DAŞÇIOĞLU (Danışman)	KABUL
2. Dr. Öğr. Üyesi Mesut KOÇAK	KABUL
3. Dr. Öğr. Üyesi Nagihan HALİLOĞLU	KABUL

\*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.

Ömer Fatih Andı

## **DÜZELTME METNİ**

- 1- Önsöz, giriş ve sonuç bölümleri yeniden düzenlendi; eklemeler yapıldı.
- 2- İkinci ve üçüncü bölümler baştan düzenlendi, eklemeler yapıldı.

## TEŞEKKÜR

Yaklaşık bir yıllık bir s¼reçte ortaya koyduğum bu tezin teőekk¼l ser¼venindeki rehberliğiyle ufkumu ačan kıymetli tez danışmanım Prof. Dr. Yılmaz Daşçıoğlu'na teőekk¼r ederim. Ayrıca, çalışma boyunca fikirlerinden ve tecr¼belerinden istifade ettiğim Prof. Dr. şaban Sağlık, Prof. Dr. Dursun Ali T¼kel, Doç. Dr. T¼rk¼n Alvan, Doç. Dr. Muhammet Sani Adıę¼zel, Dr. Öğretim Üyesi Mesut Koçak'a da müteőekkirim.

Hem hayatımın her alanında hem de akademik ser¼venimin her aşamasında, daima beni destekleyen, maddi ve manevi yardımlarıyla yanımda olan kıymetli babam M. Fatih Andı ve kıymetli annem K¼bra Andı'ya minnettarım. Ayrıca, hayatımda tanıştığım ve tanıdığım ilk sanatçı olan dedem Hattat Ahmed Fatih Andı'yı da rahmetle anıyor, daha çocuk yaşta sanata olan ilgimin uyanışına bulunduğu büyük katkı dolayısıyla kendisine teőekk¼r¼ borç biliyorum.

Ömer Fatih Andı

# GÜNÜMÜZ TÜRK ŞİİRİNDE (1990-2000) İMGE ÜZERİNE BİR İNCELEME

Ömer Fatih Andı

## ÖZET

Sanat eserlerinde ve özellikle edebi bir sanat olan şiirde imge kavramı, metni alımlayan okurun çağrışım alanını genişleten bir kavramdır. Türk şiirinin modern döneminde, özellikle 1950'li yıllardan itibaren imge kavramının şiir estetiği açısından öneminin arttığı görülmektedir. Hem kaleme alınan poetika metinlerinde hem de ortaya konulan şiirlerde, imge kullanımını önceleyen bir poetik tavrın giderek yaygınlaştığı dikkat çeker.

Bu çalışmanın hareket noktası, 1990 Kuşağı olarak bilinen ve ilk edebi eserlerini 1990-2000 arası dönemde ortaya koyan Türk şairlerinin şiirlerinde imgenin kullanım ve üretim biçimlerini irdelemektir. Bu sayede, 1990 Kuşağı Türk şairinin kendi şiir estetiğini kurarken kendinden önceki kuşak ve akımlardan imge üretimi ve kullanımını bağlamında ne şekilde etkilendiği ve ayrıldığı hakkında fikir yürütmek mümkün olacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Şiir, İmge, Simge, İmgelem, Anlam, 1990 Kuşağı Türk Şiiri

**A STUDY ON CONCEPT OF IMAGE  
IN CONTEMPORARY TURKISH POETRY (1990-2000)**

**Ömer Fatih Andı**

**ABSTRACT**

Image, in works of art and particularly in poetry, is a concept that expands the connotation variety of the reader who receives the text. In the modern period of Turkish poetry, especially after the 1950s, the importance of literary images in poetics has increased. It strikes attention that the poetic attitude which prioritizes the use of images are becoming more relevant and more widespread in poetry.

The starting point of this study is to examine the use and production forms of images in the poems of Turkish poets, whom are known as the 1990 Generation and who created their first literary works in 1990-2000 period. This study aims to enable analyzing how the 1990 Generation Turkish poet was influenced from and separated from practice of previous generations and movements in literary history regarding image production and use.

**Keywords:** Poetry, Image, Symbol, Imagination, Meaning, 1990 Generation Turkish Poetry

## ÖNSÖZ

Türk edebiyatı içerisinde kendisine mahsus bir serüvene sahip olan şiir sanatının modern dönemde estetiğini belirlemede başat bir rolü olan imge kavramının, Türk edebiyatı açısından bir kırılma noktası olarak kabul edilen Tanzimat döneminden 1990'lı yıllara kadarki gelişim ve dönüşümünün izini sürmek, bir bakıma bir kavram arkeolojisi ortaya koymak ve 1990'lı yıllarda ilk verimlerini ortaya koyan şairlerin estetik ufkuna bu ortaya koyulan süreçte ne şekilde tesir ettiğini anlamaya çalışmak bu çalışmanın temel amacıdır.

Şiirin temel estetik araçlarından birisi olan imgenin, 1990 Kuşağı şairleri tarafından ne şekilde görüldüğü ve kullanıldığının tespit edilmesi; bununla beraber bu dönem şairlerinin imgelemlerinin hangi unsurlardan beslendiğinin anlaşılması, hem bu on yıllık süreçte Türk şiirinin nasıl bir dönüşüm geçirdiğini, hem de kendine özgü şiir dilini nasıl inşa ettiğini anlamak açısından önem arz etmektedir.

Giriş bölümünde, ele alınan konu ile ilgili literatürdeki çalışmalar, mezkur çalışmaların mahiyetine dair görüşler ve bu çalışmanın ortaya koyduğu çıkarımlarla, ele aldığı konu ile ilgili mevcut akademik çalışma yekununa katkısının ne olacağına dair öngörüler ele alınmıştır.

Birinci bölümde ise, “imge” kavramına dair teorik bir çerçeve çizilmiş, imgenin neliği, kuşatıcı bir tanıma ulaşıp ulaşılamayacağı, imgeleme eyleminin insan zihninde hangi süreçler sonucunda vuku bulduğu gibi sorulara cevap aranmıştır. Bu aşamadan sonra ise, imge kavramının kullanım ve varlık alanlarına değinilmiş, bu alanlar içerisinde sanat alanına ayrı bir başlık açılmış ve sanatta imgenin sunduğu imkanlar üzerine gidilmiştir. Daha sonra, genelden özele bir geçiş ile şiirde imgenin işlevi ve sağladığı imkanlar irdelenmiştir.

İkinci bölümde, 1990 öncesi Türk şiirinde imge ve imaj kavramının nasıl alımlandığı, edebiyat tarihinin öne çıkan şair ve yazarları tarafından ne şekilde ele alındığı, tarihsel bir hüviyeti haiz olan poetika metinlerinde imge kavramının ne şekilde zikredildiği ve anlamlandırıldığı, şiir estetiği içerisinde bu kavramların ne şekilde konumlandırıldıkları meseleleri ele alınmıştır. Aynı zamanda imge yahut hayalin karşısına konulan anlam kavramı ile imgenin ilişkisinin tarihsel süreçte ne şekilde vuku bulduğu sorusunun cevabı da bu bölümde aranmıştır.



Çalışmanın ana bölümü olan üçüncü bölüm ise, kısaca 1990'lı yılların edebiyat ortamını etkileyen siyasal, sosyal ve kültürel koşullara değindikten sonra, 1990-2000 arası dönemde eser veren şairlerin şiirlerinde imge incelenirken duyulara, biçimine ve kaynaklarına göre üç temel inceleme kategorisi benimsenmiş ve izah edilmiştir. Çalışmaya konu olan şairlerin doğum tarihi, 1959 ile 1973 yılları arasında olup, ilk şiirleri 1990-1995 arasında muhtelif dergilerde yayınlanmış, şiir kitapları ise 1995-2001 yılları arasında çıkmıştır.

Eylül, 2022

Ömer Fatih Andı

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT .....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
KISALTMALAR .....	xi
GİRİŞ .....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	6
1. İMGENİN TANIMI VE İŞLEVLERİ.....	6
1.1. İMGE TANIMLARI .....	6
1.2. SANATTA İMGE .....	10
1.3. ŞİİRDE İMGE .....	14
İKİNCİ BÖLÜM .....	22
2. 1990 ÖNCESİ TÜRK ŞİİRİNDE İMGE .....	22
2.1. 1950 ÖNCESİ TÜRK ŞİİRİNDE İMGE .....	22
2.2. 1950-1990 ARASI TÜRK ŞİİRİNDE İMGE .....	43
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....	65
3. 1990 KUŞAĞI ŞAİRLERİNDE İMGE .....	65
3.1. 1990'LI YILLARDA TÜRK ŞİİRİNİN ŞEKİLLENDİĞİ SOSYAL ORTAM VE "İMGE"YE DAİR POETİK TEMAYÜLLER.....	65
3.2. 1990 KUŞAĞI ŞAİRLERİNİN İMGEYE BAKIŞI VE KULLANIŞ BİÇİMLERİ.....	73
3.2.1. Kaynaklarına Göre İmge .....	73
3.2.1.1. Modern Hayat ve Ekolojik Tahribat Eleştirisine Dayalı İmgeler .....	74
3.2.1.2. Mitolojik Unsurlara Dayalı İmgeler .....	80
3.2.1.3. Klasik Türk Şiirine Ait Unsurları Yeniden Üreten İmgeler .....	88
3.2.1.4. Otobiyografik Unsurlara Dayalı İmgeler.....	94
3.2.1.5. İslam İnancı, Kültürü ve Tarihine Dayalı İmgeler.....	99
3.2.2. Duyulara Göre İmge.....	104
3.2.2.1. Beş Duyuya ve Sinesteziye Dayalı İmgeler.....	105

<b>3.2.3. Biçimlerine Göre İmge .....</b>	<b>109</b>
3.2.3.1. Yayılğan/Yaygın/Gelegen (Expansive)İmge.....	110
3.2.3.2. Batık (Sunken) İmge.....	112
3.2.3.3. Radikal/Köktenci (Radical) İmge .....	114
3.2.3.4. Yoğun (Intensive) İmge.....	117
3.2.3.5. Süsleyici (Decorative) İmge .....	120
<b>SONUÇ.....</b>	<b>123</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>127</b>

## KISALTMALAR

a.e.	Aynı eser/yer
a.g.e.	Adı geçen eser
C.	Cilt
çev.	Çeviren
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
s.	Sayfa/sayfalar
S.	Derginin/eserin yayınlanma sayı numarası

## GİRİŞ

“Modern şiir *mimesis*’in zıddıdır.”<sup>1</sup> Bu sebeple modern şair, yansıtmakla kalmaz, dönüştürür. Bu dönüşüm sonucunda hem şiire mahsus bir dil yaratılmış olur hem de bu dilin içerisinde katmanlı bir anlam dünyası kurmak mümkün hale gelir. Bu bağlamda şiir, “dilini hem içkin hem de yaratılmış bir ‘başka’ dilin boy gösterişiyle zorlanmasıdır.”<sup>2</sup> Badiou’ya göre, “... sanatın su ve rüzgâr fikirlerini çağrıştırma gücüyle karşılaştırılınca su ve rüzgâr bir hiçtir.”<sup>3</sup>

Çağrışım, okurla yazar arasındaki aktarımı ve bu aktarımın gerçekleştiği sanatsal zemini boyutlandıran önemli bir imkandır. Bu imkanın tesis edilebilmesi için modern şairin müracaat ettiği önemli tekniklerden birisi de kuşkusuz imge kullanımınıdır. “İmge, sözcüklerin bir araya gelerek sürekli kendilerinden öte anlam dizgeleri oluşturması noktasında şiirin vazgeçilmez öğeleri arasında yer alır.”<sup>4</sup>

Özellikle modern şiirin, imge ile olan ilişkisi modern hayatın gerçekliğiyle karşı karşıya kalan modern şaire ait bir tavrın göstergesi olarak da okunabilir. Zira, “Nesnelleşmenin tüm duyuları felç eden ve derin anlamı yutan tek boyutlu gelişmeciliği, insanı, dondurulmuş/durağan söylemin kısırlığından kurtulmak için daima çareler aramaya sevk etmiştir.”<sup>5</sup>

Anlamın tekilliği ve farklı çağrışımlara açık olmayışının estetik haz üzerindeki kısıtlayıcılığı, imgenin sunduğu imkanlarla modern şair için aşılabilir

---

<sup>1</sup> Alain Badiou, **Başka Bir Estetik**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul, 2020, s.33.

<sup>2</sup> Alain Badiou, **a.e.**, s.35.

<sup>3</sup> Alain Badiou, **a.e.**, s.33.

<sup>4</sup> Ahmet Doğan, “Hüsn ü Aşk’ta İmgeler”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.16, S.1, Elazığ, 2006, s. 118.

<sup>5</sup> Ramazan Korkmaz, **İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2014, s.298.

olmuştur. Çünkü, “İmge, gerçekliğin kaba ve ihlal edici kuşatmasından sıkılan ruhun; sonlu, sınırlı ve iğreti olandan; sonsuz, sınırsız ve aşkın olana açılmasıdır.”<sup>6</sup> Ancak bu sayede sanatçı, toplumsal hayatın akışı içinde herkes tarafından kullanılarak sıradanlaşmış kelimelerden yeni, özgün ve estetik bir dil oluşturabilme imkanına kavuşur. Sanatçı, daimi bir yeniden üretim halindedir. “Bu bağlamda imge, sözcüklerin herkesleşerek kaybolan anlamını, yaratıcı bir özde yeniden kurmaktır.”<sup>7</sup>

Sanatta ve özellikle şiirde başat bir role sahip olan “imge”nin, 1990-2000 yılları arasında kendi şiir anlayışlarını şekillendiren ve 1990 Kuşağı olarak anılan şairler tarafından ne şekilde algılandığı ve ne şekilde kullanıldığı sorusuna cevap aramak, bu bağlamda doğrudan bu kuşağın şiiri ve bu şiiri besleyen sosyal koşulları anlamaya katkı sağlayacaktır. Bu çalışma, kapsamı itibarı ile 1990 kuşağı şairinin, “imge”ye yönelik bağlamında kendisinden önceki kuşaklardan ve akımlardan farkını ortaya koymayı hedeflediği gibi, aynı zamanda bu kuşağın imgeye yönelik biçimsel, duyuşsal ve tematik tercihlerini de ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Bu bağlamda, 1990 Kuşağı şairlerinin şiirlerinde “imge”nin var oluş biçimlerini incelerken gerekli kıstasların belirlenmesi ve imge tasniflerinin yapımı önem arz etmektedir. Türkçeye *Yazın Kuramı*, *Edebiyat Teorisi* yahut *Edebiyat Biliminin Temelleri* gibi çeşitli isimlerle çevrilen Rene Wellek ve Austin Warren’in müşterek kaleme aldıkları eser, özellikle duyulara ve biçimlere göre imgelerin tasnif edilişi hakkında sık müracaat edilen bir kaynak olarak dikkat çekmektedir.

Çalışma kapsamında incelenen ve çeşitli şairlerin imge dünyasını biçimsel olarak ele alan makalelerde, Wellek-Warren’in zikrettiği Henry Wells’e ait imge tasnifi ve adlandırılardan hareketle, beş farklı kategoride algılanış biçimine göre imgeleri ele alan ve Cahit Sıtkı Tarancı’nın şiirlerine bu tasnifle yönelen Ramazan Korkmaz’ın *İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı* kitabına da sıklıkla atıfta bulunulduğunu söylemek mümkündür.

---

<sup>6</sup> Ramazan Korkmaz, **a.g.e.**, s.298.

<sup>7</sup> Ramazan Korkmaz, **a.g.e.**, s.299.

Her iki eserden de istifade edilen çalışmada, bahsedilen beş imge kategorisinin yani yayılgan, batık, radikal, yoğun ve süsleyici imgenin mahiyetinin daha net anlaşılabilmesi için bizzat bu tasnif ve adlandırmayı yapan Henry Wells'in Türkçeye çevirisi mevcut bulunmayan *Poetic Imagery* adlı eserinden de kısmi çeviriler vasıtasıyla istifade edilerek bu çalışmanın teorik zemini güçlendirilmiştir. "Biçimlerine Göre İmge" üst başlığı altında gruplandırmanın mümkün olduğu bu imgelerin yanı sıra, 1990 Kuşağı şairinin imge dağarcığı, "Kaynaklarına Göre İmge" ve "Duyularına Göre İmge" üst başlığı altındaki çeşitli imge kategorileriyle incelenmiştir.

İmgenin tanımı ve işlevi üzerine yapılan araştırmalar kapsamında, tezin birinci bölümünde teorik bir zemin oluşturulmaya çalışılmış, bu bağlamda imgenin sanatta ve şiirde sağladığı imkanlar detaylıca irdelenmiştir. İkinci Bölümde ise, 1990 Kuşağı şiirinin ortaya çıkışına kadarki süreçte Türk şiirinin imge ile olan ilişkisine odaklanılmıştır. İmge yahut imaj kavramının akademik çalışmalar dışında, yerli ve yabancı şairlerin poetikalarında; şiir üzerine araştırma yapan entelektüellerin ve yazarların ortaya koyduğu metinlerde bir poetik mesele ve imkan olarak tartışıldığını ve incelendiğini söylemek mümkündür.

Özellikle çalışmanın ikinci bölümünde, imge kavramının Türk şiirinde ortaya çıkışı ve kavram etrafında gerçekleşen poetika kurulumları incelenirken bu tip kaynaklara müracaat edilmiştir. Bu bağlamda, Türk edebiyatında, şiirde açıklık/kapalılık yahut hayal/gerçeklik benzeri pek çok tartışmada ana odağın örtük veya aşıkâr biçimde imgenin şiirdeki yeri olduğunu söylemek mümkündür.

Türk edebiyatının klasik belagattan modern retoriğe geçtiği ilk teorik kitap kabul edilen Recaizade Mahmud Ekrem'in *Ta'lim-i Edebiyyât*'ından Ahmet Haşim'in *Şiir Hakkında Bazı Mülâhalar* adlı poetik metnine; Orhan Veli'nin "*Garip Önsöz*"ünden Oktay Rifat'ın *Perçemli Sokak* önsözüne; İlhan Berk'in *Poetika*'sından diğer pek çok metne kadar şiirde imgenin gereği yahut gereksizliği meselesi tartışılmalıdır. Ancak bu kaynaklarla yetinilmemiş, konuyla ilgili literatür taranarak imgenin Türk şiirindeki serüvenini inceleyen eserlerden de yararlanılmıştır.

Bu bağlamda, Yalçın Armağan'ın *İmgenin İcadı* adlı eseri; Türk şiirinde “imge” kavramının izini süren, teorikten daha çok tarihsel yönüyle imge kavramına eğilen bir eser olarak dikkat çekmiştir. Şair ve akademisyen Hayrettin Orhanoğlu'nun *İmgeler Atlası* adlı eseri de 1950-2000 arası dönemde yazılmış şiirlerdeki imgelere odaklanan bir “atlas” çalışmasıdır. *İmgeler Atlası*, hem imge ile ilgili teorik aktarımları hem de çalışmanın kapsamını belirleyen yıl aralığını da içeren bir dönemde sıkça müracaat edilen imgelerle ilgili incelemeler içermesi sebebiyle yine önemli bir çalışma olarak tezin oluşumuna katkı sağlamıştır.

Bu tezin odağına aldığı yıl aralığı, hakkında akademik literatürün henüz yeni oluşmaya başladığı bir süreci temsil ettiğinden, özellikle 1990'lı yılların şiir ortamı ve bu ortamı oluşturan 1990 kuşağı Türk şairleriyle ilgili yapılmış çalışma sayısının azlığı, çalışmanın teşekkülünde zorluk teşkil etmiştir. Derleyici bir kuşak panoraması sunan akademik bir eserin olmayışı, bu hususta ciddi bir eksikliklerdir. Ancak, çalışmada istifade edilen Hayrettin Orhanoğlu'un *Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990'lı Yılları* adlı eseri burada önem arz eder.

Bir akademisyen-şair olan Orhanoğlu'nun 1990'lı yıllarda aktif bulunan şairlere dair izlenimci bir üslupla kaleme aldığı metinlerin yanı sıra Servet Şengül'ün *Epik Damar* adlı kitabı da, yine bütüncül bir 1990 Kuşağı panoraması sunmasa da, 1990 ve 2000 kuşaklarında epik ve neo-epik şiir hareketine mensup şairleri inceleyen başarılı bir çalışma olarak dikkat çeker.

Bunların yanında, 1990 Kuşağına mensup kimi şairleri odağına alan yüksek lisans tezleri de mevcuttur. Örneğin, Abdulhalik Aker'in *Modern Hece ve Süleyman Çobanoğlu*; Sancar Can'ın *Didem Madak'ın şiirlerinde ana izlekler*; Ebubekir Yiğit'in *Doğallığın zirvesinde yazar ve şair: İbrahim Tenekeci*; Emine Erdemci'nin *Birhan Keskin'in şiirleri üzerine tematik bir inceleme* başlıklı tezleri bu bağlamda zikredilebilir. Ancak bu çalışmaların pek çoğu, doğrudan ele aldıkları şairin imge dünyasına odaklı değildir.

Zikredilen bu durumlar dışında, hem 2000 sonrasında çıkan ve 2000'lerde de çıkmaya devam eden *Varlık*, *İtibar*, *Muhit*, *Hece*, *Yedi İklim*, *Dergâh*, *Hürriyet Gösteri*, *Fayrap* gibi dergilerde hem de 1990'larda çıkıp günümüzde yayın hayatını



sürdürmeyen *Kaşgar, Kayıtlar, Atlılar, Şehrengiz, Merdiven Sanat* gibi kimi dergilerin erişilebilen sayıları taranmış ve ele alınan on üç şairin kitapları ve şiirleriyle ilgili kaleme alınan inceleme, kitap tanıtım ve portre yazılarına ulaşılmıştır. Bu yazıların birçoğu, oldukça subjektif ve izlenimci metinler olmakla birlikte akademik bir hüviyete sahip bulunmamaktadırlar. Zikredilen durumlar içerisinde, bu çalışmanın akademik literatürde doldurmayı hedeflediği boşluk daha aşikar hale gelmektedir.

Yine, tez konusunun kapsamını teşkil eden on yıllık sürece ait şiir yıllıkları, detaylı şekilde taranmıştır. Erişilebilen başlıca yıllıklar, Adam yayınları, Yapı Kredi yayınları, Broy dergisi, E dergisi gibi yayınevi ve dergilerin bünyesinde çıkan yayınlardır. Bu yıllıklar, “genel değerlendirme” bölümlerinde dönemin sosyal dokusunu ve henüz teşekkül aşamasındaki 1990 Kuşağı şiirine o dönemin bakışını aktarmanın yanında, edebiyat ortamı gündemini meşgul eden polemikleri ve döneme dair sayısal verileri gözleme açısından zengin imkanlar sağlamıştır.

Sonuç itibarı ile bu kuşağın imge kavramına bakışını, imge karşısındaki poetik temayüllerini, tercih ettikleri imge çeşitlerini ve kullandıkları imgelerle tematik tercihleri arasındaki ilişkiler ağını doğrudan odak noktasına alan bir çalışma olmaması, Türk şiirinin on yıllık bir döneminin anlaşılması açısından önem arz etmektedir. 1990 Kuşağı şiirinin poetik eğilimini anlamak, 2000 ve 2010 kuşağı şiirine zemin hazırlayan süreci anlamaya yardımcı olacağı gibi, 1980’lerin imge odaklı şiir anlayışlarının geçirdiği dönüşümü tespit etmek açısından da önem arz eder.

Bu çalışma, yukarıda zikredilen metotları kullanarak, 1990 Kuşağı şiirini “imge” kavramı odağında, modern Türk şiiri tarihindeki kendine mahsus konumu içinde kavrama ve değerlendirmeyi hedeflemekte olup, doksanlı yılların sosyal şartlarıyla poetik temayüllerini; tema tercihleriyle kullanılan imge cinslerini ilişkilendirmeyi hedeflemektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. İMGENİN TANIMI VE İŞLEVLERİ

Sanat eserinin ve özellikle şiirin, yaratıcı imgeleme olan bağı, onun biricikliğini tesis eden en önemli faktörlerden birisidir. Zira, nesnelere dünyasına yönelmiş insan duyularının, dış dünyayı kendi iç dünyasında bir öznel tasarıma kavuşturması ve bu tasarımı; kimi teknik ve estetik mefhumlar çerçevesinde mücessem hale getirmesi imgenin ve dolaylı olarak sanat eserinin ortaya çıkışının serüvenidir. Şiir, imgeden ibaret değilse de; imge şiir estetiğinin ana unsurlarından birisidir ve özellikle modern Türk şiir estetiği açısından kurucu kavramlardandır. Bu bağlamda, imge kavramının şiir sanatı bağlamında tanımlanması Türk şiirinin özellikle son yüzyılı anlamak ve anlamlandırmak açısından önem taşır.

#### 1.1. İMGE TANIMLARI

Türk Dil Kurumu, *Güncel Türkçe Sözlük*'te, imge kavramının birincil karşılığını "Zihinde tasarlanan ve gerçekleşmesi özlenen şey, hayal, hülya." şeklinde; ikincil karşılığını ise "Genel görünüş, izlenim, imaj" olarak verir.<sup>8</sup> Kelimenin üçüncül tanımı ise ruhbilimsel bağlam içerisinde yapılarak şu ifadelerle yer verilir: "Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, hayal, imaj."<sup>9</sup> Odağına "duyu", "nesne" ve "bilinç" kavramlarını alan bu imge tanımının sunduğu anlamsal karşılık, başta Ali Püsküllüoğlu, Orhan Hançerlioğlu gibi çeşitli sözlük yazarlarının tanımlamalarında genellikle ikincil anlam olarak verilir.

Hançerlioğlu'nun *Türk Dili Sözlüğü*'ne göre imge ruhbilimsel olarak "Duyu organlarının dıştan algılandığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri"<sup>10</sup> iken, Püsküllüoğlu'nun sözlüğü de hemen hemen "imge" kavramına ruhbilimsel bağlamda

<sup>8</sup> Türk Dil Kurumu, *Türkçe Sözlük*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2011, s.1182.

<sup>9</sup> Türk Dil Kurumu, *a.g.e.*, s.1182.

<sup>10</sup> Orhan Hançerlioğlu, *Türk Dili Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, Temmuz 2007, s.275.

aynı tanım ifadesiyle anlamsal bir karşılık bulur: “Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilince yansıyan benzeri, görüntüsü.”<sup>11</sup> İlhan Ayverdi ise, hazırlamış bulunduğu *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*’te, şu ifade ile yetinir: “... Hayal, düş, imaj.”<sup>12</sup>

Türk Dil Kurumu’nun yanı sıra Püsküllüoğlu ve Hançerlioğlu’nun verdiği tanımlarda da güncel dildeki karşılığın hemen ardından ikincil ve üçüncül sıralarda çok benzer tanımlamaların yapılması ve kavramın psikoloji bilimiyle ilişkilendirilmesi, kavramın bilimsel kökenini anlamaya yardımcı olur. Ayverdi’nin sözlüğünün Fransızca “image” sözcüğüne benzetilerek üretilmiş yeni bir kelime olduğu ihtimaline<sup>13</sup> vurgu yaptığı “imge” sözcüğünün kökü, İsmet Zeki Eyüboğlu’na göre “belirti” ya da “iz” manasına gelen “im” sözcüğüdür.<sup>14</sup> Dolayısıyla, Küçüköner’in “İmge, duyuların bilinçteki izleridir”<sup>15</sup> şeklindeki tanımlamasında “iz” vurgusu, kelimenin kökü olan “im”le ilişkili şekilde düşünülebilir.

Hem yukarıda zikredilen sözlükler hem de Küçüköner’den yapılan alıntıdaki kavramsal vurgular göz önüne alındığında, “imge”nin, duyularla ilişkisi olduğu ve duyuların da fiziki gerçeklikteki nesnelere dair duyuların insan zihninde izler ya da imler oluşturmak yahut bırakmak gibi bir rol üstlendiği sonucuna varmak mümkündür. Duyularla elde edilen duyum yahut verinin, imgeye dönüşmesi ise zihinsel bir süreçle mümkün hale gelir.

“Duyu organlarıyla alınan bilgi, bilinç yardımıyla seçilir, yorumlanır, düzenlenir ve algı meydana gelir.”<sup>16</sup> Yani, nesnel gerçekliğin öznel filtrelerden geçerek anlamlandırılmaya çalışılması işleminin mümessili bulunan bilinç, “duygunun, algının, farkındalığın ve bilginin merkezi”dir.<sup>17</sup> Bu sebeple de, nesnel gerçeğin duysal izinin yeniden yorumlanmasıyla ilişkili bulunan imgenin imal edildiği

---

<sup>11</sup> Ali Püsküllüoğlu, *Arkadaş Türkçe Sözlük*, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2010, s.489.

<sup>12</sup> İlhan Ayverdi, *Misalli Büyük Türkçe Sözlük*, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, Ocak 2020, s.557.

<sup>13</sup> İlhan Ayverdi, *a.e.*, s.557.

<sup>14</sup> İsmet Zeki Eyüboğlu, *Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü*, Say Yayınları, Ankara, 2020, s.346.

<sup>15</sup> Mustafa Küçüköner, “Sanatta İmge, Simge ve Gösterge İlişkilerine Bir Bakış”, *Sanat Dergisi*, 0(7), s.76.

<sup>16</sup> Gizem Süzen, Hüda Sayın Yücel, “Resim Sanatında İmge, İmgelem, Yaratıcılık ve Yaratma Süreci”, *Fine Arts*, 2021, 16 (2), s.179.

<sup>17</sup> Gizem Süzen, Hüda Sayın Yücel, “Resim Sanatında İmge, İmgelem, Yaratıcılık ve Yaratma Süreci”, *a.e.*, s.179.

“imgelem”in de hem bilinçten hem de bilinçaltından bağımsız hareket etmediğini söylemek mümkündür. Bilincin teşekkülüne katkı sağlayan duygu, algı ve bilgilerin olduğu gibi, bilinçaltı unsurlarının da yaşantı ve tecrübe yoluyla edinildiği düşünüldüğünde aslında imgelemin, öznellik ve bireye özgülikle olan ilişkisi daha da aydınlanacaktır.

İmge, “gerçekliğin tıpatıp kopyası değil, gerçekliğin zihni süreçlerle yeniden kurulmuş biçimidir. Bu nedenle yeni bir şey temsil eder”<sup>18</sup> Yani imge, nesnel gerçekliğe tamamen sadık olmayan, üreticisinin kendi zihinsel gerçekliği içinde var olan, işlevselliğini de buradan elde eden bir unsurdur. Ancak, imgenin, gerçeklikten büsbütün kopuk olduğunu söylemek de tutarsız olacaktır zira “imgelerin gerçeklikle doğrudan veya dolaylı bağı vardır.”<sup>19</sup> Çünkü imge, bireyin zihinsel hüviyetinin, muhayyilenin ve öznel filtrelerin tesiri altında teşekkül etmiş bir algısal tasarım dahi olsa, en nihayetinde çıkış noktası nesnel dünyasıdır. İmgenin de ham maddesi duyular kanalıyla algılanan fiziki gerçeklikteki gerçek nesne ve olaylardır. Bununla beraber, “imge”ler; tıpkı “kavram”lar gibi “nesnelere insan arasında var olan bir açıklama ve anlama şeklidir.”<sup>20</sup>

Her ne kadar “imge sonsuzluğun ışık geçirmezliğine, düşünce ise sonlu ve çözümlenebilen niteliğin açık-seçikliğine sahip”<sup>21</sup> olması bakımından birbirinden ayrı nitelikte ve mahiyette kavramlar olsalar da tıpkı düşünme eylemi gibi, imgeleme eylemi de insana özgü olduğundan ve insanı diğer canlılardan tefrik etmeye yarayan başat bir unsur olarak kabul görebileceğinden, Aristoteles, “insan”ı “düşünen, tasarlayan, eyleyen ve elbette imgeleyen bir varlık” olarak tanımlamıştır.<sup>22</sup>

Bu sebeple insan eliyle üretilmiş yaşamsal alanlarda imgenin izini sürmenin mümkün olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Bu yüzden imge üzerine düşünmek,

---

<sup>18</sup> R. Suat Işıldak, “Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem”, **Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitim Dergisi**, C.2, S.1, Haziran 2008, s.65.

<sup>19</sup> Hüseyin Adem Tülüce, “Kavram ve İmge üzerinde Hegel’in Estetik Anlayışı”, **Din ve Bilim- Muş Alparslan Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi**, Haziran 2021, 4(1), s.8.

<sup>20</sup> Hüseyin Adem Tülüce, “Kavram ve İmge üzerinde Hegel’in Estetik Anlayışı”, **a.e.**, s.8.

<sup>21</sup> Gizem Süzen, Hüda Sayın Yücel, “Resim Sanatında İmge, İmgelem, Yaratıcılık ve Yaratma Süreci”, **a.g.e.**, s.179.

<sup>22</sup> Mehmet Şiray, “Jacques Rancière’in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği”, **Kaygı**, 18(II), 2019, İstanbul, s.551.

insanı ve insani edimlerin temelini anlamlandırmaya da yaklaşmak olacaktır. Octavio Paz'ın “İmge insanlık durumunun bir anahtarıdır.”<sup>23</sup> sözünü bu bağlamda yorumlamak mümkündür.

İnsan imalatının olduğu her alanda yani öznel, düşünsel, bilimsel ve sanatsal tasarımın bulunduğu hemen her alanda “imge”den bahsedilebilir. Siyaset bilimi, ruh bilimi, tarih bilimi, toplum bilimi, edebiyat ve felsefe gibi pek çok bilimin konusu olan ve bu bilimsel alanlarda tanımlanmaya gayret edilen ancak her defasında ihtilafa düşülen imge kavramının, alanlara özgü tanımları yapılsa dahi, bütüncül bir tanıma varma hususunda zorlukla karşılaştığı aşikardır.

Hayrettin Orhanoglu'na göre imge, bu sebeple tanımı “henüz çözüme kavuşturulmamış” bir kavramdır.<sup>24</sup> Serhat Ulağlı ise bütüncül bir tanıma varamayışın sebeplerinden biri olarak, tanımlama girişiminde bulunan her bilim insanının, kendi alanının odak noktalarını baz almak suretiyle hareket ettiğini ve bu şekilde tanıma vardığını ifade edecek şekilde şu örneklendirmeyi yapar:

Bir ressam imgeyi resim sanatının verilerine göre, görsel tasarım olarak anlamlandırırken, mimar, mimari bir eserdeki anlamı oluşturan figürler ve ayrıntılar olarak düşünür. Bütün imgeleri kapsayacak genel bir tanımlama yapılamadığı görülür. İmgeyi, “sözcüklerden oluşturulmuş bir resim” olarak tanımlayan Yurdanur Salman'ın tanımlamasında da bu tek yönlü bakış açısının etkili olduğu görülmektedir.<sup>25</sup>

Yine de yapılan ve yukarıda zikredilen tanımlarda, örneğin imgenin zihinsel bir görüntü olup olmadığı gibi konulardaki ihtilaflar bir köşeye bırakıldığında, müştereklikler tespit etmek de mümkün olacaktır. Bu metin bağlamında zikredilen sözlük tanımlarına ve diğer iktibaslara bakıldığında belirli kavramların “imge” ile irtibatına hemen pek çok tanımlayıcının mutabık kaldığını görürüz.

Görüldüğü gibi, imge, “duyu”, “bellek”, “imgelem” gibi kavramların ilişkisiyle doğrudan irtibatlı bir konumdadır. Bununla beraber, “imge hem bireysel

---

<sup>23</sup> Octavio Paz, **Yay ve Lir-I Şiir Nedir?**, çev. Ömer Saruhanlıoğlu, Armoni Yayınları, İstanbul, Nisan 1991, s.84.

<sup>24</sup> Hayrettin Orhanoglu, **İmgeler Atlası**, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2022, s.25.

<sup>25</sup> Serhat Ulağlı, **İmgebilim-“Öteki”nin Bilimine Giriş**, Sinemiş Yayınları, 2006, s.8.

hem de kolektif bilinçte oluşan nesnel düşüncelerin bir yansıması...”<sup>26</sup> olarak da görülebilir. Çünkü imgeleme ediminde bireysel bilinç etkili olsa bile, bireysel bilincin teşekkülünde toplumsal bilinç etkilidir. Zira birey, bireyler toplamı olan toplumun tesirinden azade değildir. Toplumsal bilinç ve bilinçdışı ise, müşterek tarihsel aidiyetler, yakın ve uzak tarihte yaşanmış toplumsal hadiseler, örf ve yerleşik adetler, görüşler, mitlerin şekillendirdiği bir unsur olarak düşünmek mümkündür. Bununla beraber, “Tarih boyunca insanları bir arada tutan ve toplumsallık duygusunu veren imgeler olmuştur.”<sup>27</sup>

Özetle, imge; toplumsal olandan bağımsız olmasa da, bireysel bir üretilir ve bu üretim, içerik olarak kişinin nesnel dünyasındaki bir nesneyi kendi iç dünyasının etkileriyle bir algı ve yoruma kavuşturması işleminin mahsulüdür. İmge, kişiye özgü olan iç dünyanın mahsulü olduğundan, değerini özgünlükten ve biriciklikten devşiren sanat ürünlerinin de doğal olarak önemli bir aracı halindedir. Bu sebeple, imgenin sanatla olan ilişkisini aydınlatmak önem arz etmektedir.

## 1.2. SANATTA İMGE

Ruh ve beden bir arada oluşuyla vücut bulan insan, mücerret olan ile mücessem olanın bir terkibi olarak tanımlanabilir. İnsanın yaratılış formu, onun yaşamsal edimlerini de şekillendirir, insan yaşamında bir dışsal bir de içsel dünya vardır. Dışsal dünya müşterek, içsel dünya ise bireysel ve öznedir. Bu bağlamda insan, kendisini var eden bu terkinin sunduğu imkanlar dahilinde soyut olan ile somut olan arasında bir köprüdür. Bu sebeple insan imalatı sayabileceğimiz unsurlar çoğu kez, içsel olanın dışsal alana aksi, sunumudur. İnsan, bedeniyle dışsal dünyanın, yani nesnel dünyasının bir parçasıyken, varlığının mücerret özü olan ruhuyla da içsel bir dünya inşa eder.

Bu bağlamda insanın yeryüzündeki varlığını, içsel dünyanın, dışsal dünyadaki nesnelere, olguları, olay ve kişileri; algılama, tanımlama, anlamlandırma ve alımlaması yoluyla gerçekleştirdiğini söylemek mümkündür. Öyle ki, nesnel dünyasını anlamlandırmaya dönük bir çaba olan imgeleme edimi “... konuşmadan ve

<sup>26</sup> Serhat Ulağlı, **a.g.e.**, s.10.

<sup>27</sup> Hüseyin Adem Tülüce, “Kavram ve İmge bağlamında Farâbi’de Felsefe-Din İlişkisi”, **Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi**, 2021, Yıl 6, S.12, s.300.

yazmadan önce başlar.”<sup>28</sup> İnsanın, zihinsel faaliyetleri arasında en öne çıkanlarının düşünmek ve hayal kurmak olduğu söylenebilir. Her iki eylem de dış dünyanın bir anlamlandırmasını ortaya koymayı amaçlarken, birbirinden farklı yollar takip ederler. Tefekkür, felsefeye; tahayyül ise sanata kapı aralar. Yani, “... sanat, insanın hayal gücüne dayanarak imgeleri kullanır. Felsefe ise akla dayanarak kavramları kullanır. Bu anlamda kavramlar ve imgeler gerçekliğin farklı görünüşleridir.”<sup>29</sup>

Ancak kavram ve imgenin; her ikisinin de kesişimi akıl mahsulü oluşlarıdır. Yani tahayyül edilerek imal edilen herhangi bir hayal, akla mugayir değildir, zira üreticisinin akli melekelerinin tesirinden azade değildir. Yine aynı şekilde hayallerin estetik kriterlerle işlenmesi sonucu elde edilen sanat eseri de duyularla aklın kolektif hareketiyle ortaya çıkar. “Tin, saf düşünce ile salt dışsal arasındaki, sonlu gerçeklik ile sonsuz kavramsal düşünme arasındaki ilk uzlaştırıcı orta terim olarak, sanat eserleri meydana getirir. Bu noktada insanın duyumları ve akli bir araya geldiğinde sanat ortaya çıkmaktadır.”<sup>30</sup>

Düşünme eylemi, felsefe yapma yetisini tetikler ve böylece kavramları ortaya çıkarır. Tahayyül etmek ise nesnel dünyasını öznel bir tasarıma büründürme yetisini tetikler ve bu da sembol, mit, metafor ve imge gibi kavramları doğurur. Muhayyile ile irtibatlı olarak zikredilen bu kavramlar arasında imgenin farkı anlamsal bağlamda toplumsal mutabakata varmayan bir istikrarsızlıkla kıymet bulması, yani biricikliğini bireysel ve öznel veçhesinden devşirmesidir. Bu sebeple imgenin biricik oluşu, onu sanat eserinin özgünlüğünün tesisi noktasında bir can damarı haline getirir. “Çıkış noktası olarak yaratıcı olan bireyin düşsel ve kurgusal yetilerinin yansımaları olan sanat eseri, sanatçı bireyin zihinsel sürecinin imgeler yoluyla dışavurumu olarak görülebilmektedir.”<sup>31</sup>

Dışsal dünya ile duyular vasıtasıyla etkileşime geçen sanatçı, imgelemin faaliyetleri ve diğer zihinsel aşamaların, öznel filtrelerin tesiriyle, benliğini ve

---

<sup>28</sup> Gizem Süzen, Hüda Sayın Yücel, “Resim Sanatında İmge, İmgelem, Yaratıcılık ve Yaratma Süreci”, **a.g.e.**, s.178.

<sup>29</sup> Hüseyin Adem Tülüce, “Kavram ve İmge üzerinde Hegel’in Estetik Anlayışı”, **a.g.e.**, s.6.

<sup>30</sup> Hüseyin Adem Tülüce, “Kavram ve İmge üzerinde Hegel’in Estetik Anlayışı”, **a.g.e.**, s.7.

<sup>31</sup> Serap Yıldız İlden, Mervenur Birinci, “Resim Sanatında Yaratım Unsuru Olarak İmge”, **Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi**, S.6, 2020, s.101.

“ben”inin ait olduğu dünyayı, muhayyilenin sağladığı imkanlar doğrultusunda ifade eder ve ortaya o sanatkara özgü bir eser çıkar. İmge, kendi varoluşunun ardında yatan yaratıcıya her defasında atıfta bulunur. Çünkü imge varlığını yaratıcısına borçludur. Bunun yanı sıra imgeyi yaratan kişi kendi varlık kökünü imgesine salmıştır. Bu nedenle imge ile imgeyi ortaya çıkartan kişi arasında organik bir bağ vardır.<sup>32</sup>

Yine de imgeyi üreten sanatçıya yönelen imgenin iç atıfları bir yere kadar anlamı sınırlandırabilir. Zira sanatçının ortaya koyduğu imgenin çağrışımları okur veya muhatabın alımlamasıyla; bu alımlama ise okurun serüvenine dönük kişisel atıflarla şekillenir. Öznel bir kanalla vücuda gelen sanat eserinin, anlamının tam olarak aydınlatılmayan bir kısmi örtüklük durumu içinde olması sebebiyle muhatabının zihnini tahrik etmesi, beraberinde bireysel çağrışımların ortaya çıkmasını tetikler.

Sanat eserinin, muhatabı ile kurduğu ilişkiden hasil olan çağrışım, “bir bilinç durumunun kendiliğinden bir ya da birçok bilinç durumlarını uyandırmasıdır.”<sup>33</sup> Ortaya çıkan zihinsel ve bireysel hüviyetteki çağrışımların okurun ortaya koyduğu yorumlara aksetmesi sebebiyle çağrışımsal bir zenginliğe yani çok anlamlılığa ulaşılır. Bu çok anlamlılık durumu, sanat eseri muhataplarının her birinin ayrı bir iç dünya zenginliğine sahip oluşuna bağlı olduğu kadar, zihinlerinde uyanan çağrışımların, şahsi yaşantılarından edindikleri bilinç ve bilinçaltına sirayet eden tecrübe ve donanımlardan kaynaklanmaktadır.

Yani, “... yorumsallık içinde ‘yaratma’ya dayalı bir ileti formu...”<sup>34</sup> olan imge; nasıl üreticisinin/sanatçısının bir yeniden üretim faaliyetiye; imgenin muhatabı/okuru tarafından alımlanışı da bir çeşit yeniden üretilmiş yeniden üretimi olarak değerlendirilebilir. İkinci kez ama bu defa muhatap/okur nezdinde gerçekleşen yeniden üretim, muhatabın/okurun sanat eserini kendi öznel filtreleriyle anlamlandırması imkanını verir.

---

<sup>32</sup> Şemsi Altaş, “İmgenin Bakışı”, **Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara, 2018, s.4.

<sup>33</sup> Gizem Süzen, Hüda Sayın Yücel, “Resim Sanatında İmge, İmgelem, Yaratıcılık ve Yaratma Süreci”, **a.g.e.**, s.179.

<sup>34</sup> Cüneyt Gök, “Değişen İmgeler ve Temsiliyet”, **İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.1, S.2, Kış 2016, s.106.



Şakar'a göre "... dolaysızca insana ulaşan bir imge yoktur. Kavradığımız, algıladığımız şeyler bizde karşılıkları olan, oluşanlardır. Diğerlerini ya görmemiştir ya da sahip olduğumuz birikimle anlamlandıramadığımızdan dolayı ilgimizin dışında kalmıştır."<sup>35</sup> Bu zenginlik, muhatabına estetik hazzı ve tatmin duygusunu tattırır. Sanatın en büyük gücü, anlamlandırmasını ve anlatımını doğrudan değil; dolaylı şekilde gerçekleştirmesidir.

Zira anlamca örtük olanla muhatap olmak, insan zihninin tefekkür ve tahayyül yetisini aktif hale getirir, yorum alanı açar. Bu sebeple kimi zaman "İmge, "anlamın içinde oturduğu kafes", "estetize olmuş anlam kutusu" olarak..."<sup>36</sup> tanımlansa bile, imge sınırlandırılmış bir anlamı muhafaza eden durağan bir unsur olmadığından, onu bir "kutu" ya da "kafes"e teşbih etmek pek doğru olmayacaktır.

Bu örtüklüğün bir sebebi çağrışımsal zenginliği tesis etmek ise bir diğer sebebi ise, zihindeki öznel tasarımların apaydınlık şekilde sanatsal ya da herhangi dilsel bir forma büründürülmesinin imkansızlığıdır: "... bilinmez olanı bilinir hale getirme çabası nitekim başarısızlıkla sonuçlanmaktadır. Sanatçıların bu denli bitmek tükenmeyen imge üretme merakı her defasında yaşadığı bu başarısızlıktan ötürüdür."<sup>37</sup> Sanatçı iç dünyasındaki yeniden üretim sonucu elde ettiği imgelerle, yaşanan gerçekliğin dışında bir gerçeklik inşa eder. Yaratıcı imgelemin ortaya koyduğu bu sanatsal gerçeklik, aslında mevcut gerçekliğin daha berrak şekilde anlamlandırılmasına katkı sağlar.

Mircea Eliade, *İmgeler ve Simgeler* isimli çalışmasında; "en silik varoluşa bile simge kaynamakta, en 'gerçekçi' insan bile imgelerle yaşamaktadır," der. Eliade bunu söylerken, gerçeği kavramak isteyen zihnin imgeleri kullanması gerektiğini ileri sürer. Çünkü 'gerçek' çelişki doludur ve onun bu karmaşık yapısını ancak çok sayıda anlama atıfta bulunan 'imge' bizim için görünür kılabilir.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Cemal Şakar, "İmge, Gerçeklik ve Kültür", **Okur Kitaplığı**, İstanbul, 2012, s.8.

<sup>36</sup> Selami Çakmakçı, "Türk Şiirinde 'Yalan-Gerçek' İlişkisi", **Gaziantep University Journal of Social Sciences**, 18(4), s.1270.

<sup>37</sup> Şemsi Altaş, "İmgenin Bakışı", **a.g.e.**, s.5.

<sup>38</sup> Cüneyt Gök, "Değişen İmgeler ve Temsiliyet", **a.g.e.**, s.108.

### 1.3. ŞİİRDE İMGE

Pek çok tanım cümlesi sanatta ve özellikle şiirde belirleyici olanın imge olduğunu söylemektedir. Örneğin İlhan Berk'e göre: "Şiirde sözcüklerin tek bir işlevi vardır. İmge kurmak."<sup>39</sup> Özellikle 1950'lerden sonra şiirin bel kemiği olduğu düşünülen imgenin tekil ve mutlak bir tanımına ulaşmak oldukça zorlaşmaktadır. Sanat eserinin beyan etmeye değil ima etmeye dayanan bir üretimin mahsulü oluşu, onun mutlak bir anlama isnadını zorlaştırdığından sanatın muhatabına göre alımlanan bir doğası olduğu aşikârdır:

...imge ile düşünce arasındaki tek fark, birinde nesnenin anlatımının karışık, ötekindeyse açık-seçik olmasıdır; karışıklık her hareketin evrenin sayıca sonsuz hareketini barındırması ve beynin sayıca sonsuz değişikliği kayda almasından kaynaklanır. Bu açıdan imge düşünce değildir ve düşünceden farklı içeriklere sahiptir.<sup>40</sup>

Bu sebeple sanat eserinde çağrışımsal zenginliği sağlayan ve sözgelimi şiiri, nesirden; videoyu, sinemadan; mermeri, heykelden; belgesel fotoğrafı, sanatsal fotoğraftan tefrik etmeye yarayan kreatif unsur olan imgenin sanat eserinde çok anlamlılığı tesis eden estetik araç oluşu onun da çok tanımlı şekilde idrak edilmesini gerektirir.

Tıpkı sanat eserinin sayısız alımlanışı gibi imge kavramının da sayısız alımlanışı ve bu alımlanışlardan beslenen tanımlanışları vardır. Bu tanımlanışların hemen her biri teorik mesnetler ihtiva etse de hassaten sanatçı poetikalarındaki tanımlar öznel bir kimlik kazanır. Zira, tanımları ortaya koyan sanatçının sanatsal üretimde benimsediği ilkeler ile paralel bir tanım ortaya koyması doğal bir durumdur.

Dolayısıyla mutlak ve tekil aynı zamanda bütüncül ve zamansal değişimin getirdiği değişkenliklerden azade bir imge tanımına varmak da mümkün görünmemektedir. Serbest vezin ile yazılmış şiirlerde her şiirin kendi form ve

---

<sup>39</sup> İlhan Berk, **Şairin Toprağı**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992, s.19.

<sup>40</sup> Hayrettin Orhanoğlu, **İmgeler Atlası**, s.16.

vezninin üreticisi olması gibi her şiirin imgenin tanımına bir güncelleme getiren yönü olduğu yadsınmamalıdır.

“‘İmgesiz şiir olmaz’ gibi düşünceler olsa da şiir, imge demek değildir.”<sup>41</sup> İmge, şiirin muhatabında estetik haz ve heyecan yaratma imkanını perçinleyen bir sanatsal araçtır. Bununla beraber, imge şiirin kendisi de değildir, imge içerikle ilintili bir unsurdur, imgenin içeriği ise gerçekliğin kişisel ve öznel estetik filtrelerden geçen duyuşsal bir ifadesidir. Şiir türünün her numunesinin kendi şahsına münhasır, müstakil bir form oluşturması, aynı zamanda imgeyi ortaya koyan imgelemin o imge ağına uygun biçimsel bağlamı kurmasıyla ilişkilidir. Yani, imgenin içeriği teşkil etmesi, beraberinde üretilen imge ağını muhatabına ideal estetik çerçevede sunabilmek gayesiyle her bir modern şiirin kendi imge ağını aksettirecek özgün bir vezin ve formu benimsemesini doğurur. İmge bir dolaylama biçimi olarak muhatabında estetik bir haz uyandırır, muhatabın muhayyilesini tetikler. Dolaysız bir anlatı ya da ifade ediş, insan bilincini güdüler ve edilgenleştirir.

Bu sebeple modern sanat, anlamın örtüklüğü ve tahdid edilemezliğinden beslenir. Ancak bu sayede şiir okuru, pasif değil aktif bir konuma yükselir ve şiir okuma, alımlama eyleminin bir parçası haline gelerek metin ile bağ kurma imkanına kavuşur ve kurulan bağ neticesinde metnin içerdikleriyle duyuşsal bir özdeşlik kurma fırsatına sahip olur.

Byung Chul-Han’ın da söylediği gibi; “Şeffaflık güzelin ortamı değildir”<sup>42</sup> çünkü “İnsanın haz ekonomisinde haz ve şeffaflık bir arada bulunmaz. (...) Sırrın, peçenin, örtünmenin olumsuzluğu arzuyu kışkırtır ve hazzı yoğunlaştırır.”<sup>43</sup> Bu sebeple örtüklüğün sunduğu müphemliğin, bilinmezliğin, tıpkı hayatın her alanında olduğu gibi sanatta da merak ve ardı sıra haz duyuşlarını tetikleyici bir yönü olduğu yadsınmamalı. Şiir okuru, metindeki loşluğun, anlamsal örtüklüğün peşinden ilerlerken, giderilmesi gereksinimini hissettiği bir merak duyuşunun tahrikiyle karşılaşır ancak metnin anlamının apaçık hale gelmesi şiirin doğası gereği imkansızdır.

---

<sup>41</sup> Selami Çakmakçı, “Türk Şiirinde ‘Yalan-Gerçek’ İlişkisi”, **a.g.e.**, s.1270.

<sup>42</sup> Byung-Chul Han, **Şeffaflık Toplumu**, çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul, 2017, s.37.

<sup>43</sup> Byung-Chul Han, **a.g.e.**, s.31.

Başka bir deyişle “İmgeler herhangi bir açıklamaya veya yoruma indirgenemezler.”<sup>44</sup> Bu durum daima okur muhayyilesini diri tutar ve okur şiire her an yeni bir izlek ile yaklaşma, yeni bir anlamlandırma teşebbüsüyle mezkur örtüklüğü giderme arzusundan da caymaz. Şiirde imge, okur muhayyilesini kıskırtır. “İmajın oluşumunda önemli bir unsur olan muhayyilenin imaj ile olan münâsebetini Engin Uzmen şöyle izâh eder. “İmaj, muhayyileyi tahrik etmelidir.”<sup>45</sup>

Okur, bu sayede anlamsal ihtimallerin sınırsızlığına ulaşır. Kaplan, bu imkanı okura sunmayan şiiri “basit şiir” olarak tavsif eder: “Bizi yeniden düşünmek zorunda bırakmayan, hayal ve duygu dünyamıza seslenmeyen, kısaca tekrar tekrar okuma ihtiyacı duymadığımız şiirlerin, rahatlıkla basit şiirler olduğunu söyleyebiliriz.”<sup>46</sup>

“Düzyazıda ifadenin bütünlüğünü veren anlamdır ve bu, bütün sözcükleri aynı hedefe doğru gönderen bir oka benzer.”<sup>47</sup> Sözelimi, bir makale yahut herhangi bir bilimsel metin içinde ifadelerin olağan anlamsal aydınlık içerisinde ifade edilmesi bir gerekliliktir. Octavio Paz’ın teşbihindeki gibi, makalenin okuru ile kurduğu ilişki, tıpkı hedefe kilitlenmiş bir ok gibi, doğrusal ve doğrudan bir aktarımı amaçlar. “Şiiri düzyazıdan ayıran özelliklerden biri çağrışımlarla örülü olmasıdır.”<sup>48</sup> Bu sebeple şiir, imgelere müracaat eder, imgeler üretir.

Çakmakçı’ya göre “Şiir dilinin günlük dilin dışına çıkarak özel bir dil haline gelmesini sağlayan şey imgelere dayalı olmasıdır.”<sup>49</sup> Şiiri, düzyazıdan tefrik eden unsurların başında imgenin geliyor oluşu, estetik haz uyandırmaya dönük bir yazılı metin ile nesnel olguları ve durumları nakledip irdeleyen bir yazılı metnin sadece kullandığı teknik unsurlar bakımından ayrışmadığını, aynı zamanda metinlerin inşa niyetleri bakımından da bu teknik aletleri kullanım tercihlerinin şekillendiğini gösterir. Şiir, “imge”yi kullanır zira, bilimsel ve apaydınlık olanı değil, mevcut dil

---

<sup>44</sup> Octavio Paz, **Yay ve Lir-I Şiir Nedir?**, s.93.

<sup>45</sup> Melek Çetin, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Gül İmgesi”, **T.C. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2013, s.11.

<sup>46</sup> Ramazan Kaplan, “Şiir, Şair ve Söze Dair”, **Esin Sanat**, 1, 5-9, 1999, s.238.

<sup>47</sup> Octavio Paz, **a.g.e.**, s.90.

<sup>48</sup> Gamze Somuncuoğlu Özot, “İmge Ormanından Matrise Sözcükten Anlama Şiir Dilinin Aurası”, **Erciyes Akademi**, 2021, 35(1), s.237.

<sup>49</sup> Selami Çakmakçı, “Türk Şiirinde ‘Yalan-Gerçek’ İlişkisi”, **a.g.e.**, s.1270.

imkanlarıyla ifade edilemez olanı belirli bir örtüklük düzeyi içinde ifade etmeyi amaçlar. “İmajın sınırı, şairin yaratıcı gücünün ve okuyucu muhayyilesinin sınırlarıdır.”<sup>50</sup>

“Her imge aslında doğayı taklit eder, fakat imge doğadan gördüğümüz şeylerin görsel bir çevirisi değil, görsel bir dönüşümdür. İmge, bir şeylerin benzerini yaratma ile ilgilenmez. Ona bir yorum katma ile ilgilenir.”<sup>51</sup> Şiir, imgelerin desteğiyle kendi iç gerçekliğini kurar, şiirde aktüel gerçeklikle ilintili yaşanan gerçekliği, yeniden tasarlayan bir şiirsel gerçeklik vardır. Şiir ve gerçeklik bahsini açıklarken İlhan Berk şöyle söyler:

Şiirle buluşmamız (ki tansıkla buluşmadır bu) neredeyse dünyaya yeniden gelmektir. Bu da her şeyi yeni görüyor, dokunuyor, öğreniyoruz demektir. Bu tavrı da koymaktır. Bu gene şimdiye değin dünya, insanlar, nesnelere üstüne bütün bildiklerimizi bir yana atarak, oradan bakmaktır. Hem şairler dünyanın yeni sözlüğünü yazmak için bunu her seferinde üstlenmişlerdir.<sup>52</sup>

Yani şiir, yaşanan gerçeklikten okuru uzaklaştırırken, aynı zamanda yakınlaştırmaktadır. Çünkü şiirsel gerçeklik muhatabına yeni bir konum ihdas etmekte ve bu konumdan yaşanan gerçeğe yeni bir bakışla yaklaşma imkanı tanımaktadır. Blanchot, şiirin imge vasıtasıyla niçin yeni bir gerçeklik üretme ihtiyacına yöneldiği hususunu şu şekilde açıklar:

Kavrayıcı bir eylemle canlı bir devinim içinde algıladığımız nesne oradaydı, -ve, imgeye dönüşüp, birdenbire kavranılmaz, güncelliği olmayana, telaşsıza, uzaklaşmış aynı nesneye değil de uzaklaşma olarak bu nesneye, yokluğunda var olana, kavranılmaz olduğu için kavranılabilene, yok olmuş olarak görünen, geri dönmeyenin dönüşüne, yaşam ve nesnenin tek yüreği olarak uzakların garip yüreğine dönüşmüştür.<sup>53</sup>

“İmge ifade edilemez olanı ifade eder: Dilin, doğası gereği, söylemez görüldüğü şeyleri imgenin nasıl söyleyebildiğini...”<sup>54</sup> muhatabına gösterir. Bu sayede imge, muhatabına bir bakış açısı sunar. Bunun içinse yaratıcı imgelem, ifade

---

<sup>50</sup> Tarık Özcan, “Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi ve Bunun Cemal Süreya’nın Şiir Dünyasına Uygulaması”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.13, S.1, Ocak 2003, s.118.

<sup>51</sup> Gizem Sözen, Hüda Sayın Yücel, “Resim Sanatında İmge, İmgelem, Yaratıcılık ve Yaratma Süreci”, **a.g.e.**, s.179.

<sup>52</sup> İlhan Berk, **Logos**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996, s.36.

<sup>53</sup> Maurice Blanchot, **Yazınsal Uzam**, çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993, s.245.

<sup>54</sup> Octavio Paz, **a.g.e.**, s.90.

edilemez olana öznel bir anlamsal karşılık sağlayacak olan şiirsel dili inşa eder. Ramazan Kaplan'ın tanımlamasıyla “Somut gerçeği, somutluğun kabalığından kurtararak daha cazip hale getirme işi...”<sup>55</sup> olan şiir, kendi gerçekliğini üretirken, onu taşıyacak olan zemini yani kendi dilini ve imgeler ağını da üretir, inşa eder. İmge, bu inşaatın en önemli ham maddelerindendir. Özdemir İnce, bu durumu şöyle izah eder:

Sözcükler, belirtiyorlar; adlandırıyorlar. Ama sözcüklerin belirtme ve adlandırma güçleri, nesnel gerçekleri duygu, düşünce ve heyecanlarımızı karşılayacak, taşıyacak kapsam ve güçte olamazlar her zaman, eksik kalabilirler. Ara ve artı anlamlar vardır. Sözcüklerin karşılıklı etkileşiminden doğan yeni anlamlar, erden anlamlar, karanlıktan gelen karanlıkta oturan anlamlar vardır. Ve bunları karşılamaya sözcüklerin sözlüksel anlamları yeterli değildir; Başka bir nesnenin özelliklerinden yararlanarak, bu nesnenin özelliklerini ilgilendiğimiz nesneye taşıyarak ve yaklaşık olarak tanımlayabiliriz bunları; başka bir deyişle: A'nın özellik ya da özelliklerini B'ye çağırarak. İşte bu çağırdığımız şeye imge diyebiliriz.<sup>56</sup>

Şiirsel gerçeklikle ilgili önemli hususlardan bir tanesi de metin içerisinde var olan birinci ağızdan konuşan bir poetik özne varlığı ile karşılaşılması durumudur. Zira bahsi geçen poetik özne şiirsel gerçekliğe özgü tasarlanmış bir unsur olduğundan, poetik öznenin dilinden dökülenler de şiirsel gerçekliğin bir parçası sayılmalı ve doğrudan gerçeklikte var olan gerçek bir şahsiyet olan şiirin bânisi şaire mâl edilmemelidir.

Zira poetik özne de bir bakıma müşahhas imgedir ve muhayyeldir. Müşahhas imge kabul edebileceğimiz poetik öznenin, tasarlayıcısı olan şair ile ilintili olduğu ancak şairin metindeki dolayumsuz bir yansıması olmadığını kabul etmek, aynı zamanda çağırışım alanını genişletmeye katkı sağlayacaktır. “İmge okuyucuya gösterilen nesne ya da olgu ya da kişiyi fiziki olarak görmesi yerine, deneyimleri, anıları, kültürü ve okuduğu eserlerdeki edindiği izlenimlere dayanarak hayal etmesine katkıda bulunur. Yani imge göstermek yerine hayal ettirmeyi amaçlar.”<sup>57</sup>

İmgeleşen nesne, artık nesnenin dış dünyada tabii olduğu kanunlara tabii değildir, zira o artık yaşanan gerçeğin tanımlanabilir, maddesel bir gerçeklikle tahdit edilebilir nesnesi değil şiirsel gerçeğin bünyesinde zihinsel kanunlara ve

<sup>55</sup> Ramazan Kaplan, “Şiir, Şair ve Söze Dair”, a.g.e., s.238.

<sup>56</sup> Özdemir İnce, **Şiir ve Gerçeklik**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2001, s.20-21.

<sup>57</sup> Serhat Ulağlı, a.g.e., s.7.

muhayyel yönlendirmelere tabii kılınmış yeni bir görünümüdür. “Örneğin sararmış bir yaprak, yaprak olmaktan çıkarak şairin zihninde plastik bir değer kazandıktan sonra imgeleşir.”<sup>58</sup>

Şiirin kendi gerçekliğini üretiyor olması ve muhayyile ile sıkı bir irtibatının bulunması, onun yaşanılan gerçeklikle ilintisiz ve muhatabını hakikatten uzaklaştıran bir ürün olduğu anlamına gelmemektedir. Şiirde imgeler, kendi aralarında tutarlı bir muhayyel çatı altında varlık gösterirler ve dış dünya ile ilintili olabilirler. “Dolayısıyla “her imgenin kuşkusuz bir nesnel bağılılığı vardır, hiçbir imge nedensiz, başıboş ve başıbozuk değildir.”<sup>59</sup>

Şiirsel gerçekliğin üretimi ve bu üretim dolayımındaki zihinsel edimler kanalıyla vücut bulan imge, hem dış dünyanın tesirindedir, hem de dış dünya, sanatçının ortaya koyduğu imgenin tesirindedir. “Nesnenin görünümü aynı kalmakla birlikte onun bizdeki anlamı değişerek yeni anlamlara kavuşur.”<sup>60</sup> Yani sanatçının kurduğu dünya ile aktüel dünya çift taraflı bir etkileşim halindedir ve imge bu iki dünya arasındaki geçişken algıyı tesis eden önemli bir unsurdur.

İmge bir görme biçimi sunduğundan yaşanılan gerçeğin nesnelere, algılayarak, öznel filtrelerden geçirerek oluşturduğu imge şiirsel veya sanatsal gerçekliğin mevcudatı içinde şekillense bile, sunduğu görme biçimi sayesinde yaşanan gerçeklikteki nesnenin anlam dairesini, çağrışımsal dağarcığını, tanımlanışını ve bireylerin-toplumların o nesne ile kurduğu zihinsel, bilinçsel, bilinçdışı faaliyetleri de tesiri altına alır:

... imge, dış dünyayla iç dünyanın bir buluşma noktası ama aynı zamanda iki dünyanın bir araya gelmesiyle oluşan yeni bir “ara dünya”nın yani hayâlin (mundus imaginalis) unsurudur. Ara dünyayla ilintilenebilecek bütün tasarımların ilk ayağını oluşturan imge, görünürlüğü barındırdığı için bilincin dış dünyaya açılan eşiğidir. Bir diğer deyişle ara dünyanın yani hayalin tasarımı en yalın biçimiyle imgede tezahür eder.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> Hayrettin Orhanoglu, **İmgeler Atlası**, s.30.

<sup>59</sup> Gökhan Reyhanogulları, “Şiir ve Unsurlarının Anlamla İlişkiseliliği Üzerine”, **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Dergisi**, Şubat 2021, s.605.

<sup>60</sup> Hayrettin Orhanoglu, **a.g.e.**, s.27.

<sup>61</sup> Hayrettin Orhanoglu, **a.g.e.**, s.30.

Bununla beraber, şair, yaşadığı toplumsal koşulların, şartlanmaların, mensubu bulunduğu kültür ve medeniyetinin kaynaklarından azade değildir. Şairin ve imal ettiği imgenin bir ayağı daima, toplum ile ilişkilidir. Başka bir deyişle sanatçı imgeyi; kolektif bilinç ise sanatçının zihinsel faaliyetlerini doğurur. Yazar ve şair, toplumun bir ferdi olduğundan, şairi de toplum yapar. Çünkü “imge hem yazarın kendi iç dünyasını hem de “dış dünyanın uyarılar açısından etkileşim sonucu oluşur.”<sup>62</sup> Şairin ürettiği imge, toplumun ve kolektif bilinçdışının da tesirindedir. Örf ve toplumsal, yerel koşullanma ve kültürel tanımlamalar öznel de olsa imgede toplumsalın izini bırakır. Örneğin, bir imgeye olumlu veya olumsuz anlamın izafe edilişi kültürel koşullanma ile ilgilidir.

Özgün bir imge bile sembolik bir katman içerebilir. Zira şair toplumun bir ferdidir ve semboller üzerinde toplumsal bir mutabakat, kullanımsal bir istikrar kazanmış olan imgelerdir. Başka bir deyişle şairi doğuran toplum ve şairin doğduğu dünya; şiirde ve şair muhayyilesinde kaçınılmaz bir etkiyle var olur. Modern şiirin klasik şiirle çatışma durumuna rağmen yeni şiirin yıkıcılığı sembollerin imgelere attığı kancalardan kurtulamamıştır. Çoğu kez mitolojinin, folklorun ve ortak tarihsel kimliğin doğurduğu semboller özgün imgeleri tutuşturan közlerdir.

Bununla beraber, “İmge, simgeden daha kalıcıdır.”<sup>63</sup> Zira, imge üreticisi olan sanatçıya özgüdür ve bu sebeple biriciktir. Bu sebepten ötürü muhatabıyla aşınası olunmayan bir zeminde, bir ilk karşılaşma bağlamında iletişim kurar. Simge ya da sembol, neyi temsil ettiği toplumsal bir mutabakat ile aydınlığa kavuşturulmuş olan bir unsurken, imge bu ilk karşılaşmanın verdiği haz ve estetik heyecanın sunduğu imkanlarla muhatabına ulaşır. Bu durumsa, okura; yeni veya yenilenmiş bir duygu ve duyarlılığın tecrübe edilmesi imkanını sunar. Belki de bu sebeple, genelde şiir, özelde ise onun başat unsurlarından imge, duygunun ve coşkunun bir mahsulü olarak görülür. Örneğin Çakmakçı’ya göre, “Şiirde bir anlatım ögesi olan imge, mantığın egemenliğini değil, coşku, duygu, heyecan ve çağrışımın egemenliğini esas alır.”<sup>64</sup> İmge, “coşku, duygu, heyecan”dan beslense bile imgenin doğrudan bu kavramların

---

<sup>62</sup> Serhat Ulağlı, **a.g.e.**, s.10.

<sup>63</sup> Mustafa Küçüköner, “Sanatta İmge, Simge ve Gösterge İlişkilerine Bir Bakış”, **a.g.e.**, s.78.

<sup>64</sup> Selami Çakmakçı, “Türk Şiirinde ‘Yalan-Gerçek’ İlişkisi”, **a.g.e.**, s.1270.



“egemenliği”nde olduğunu söylemek indirgeyici bir tavır olacaktır. Bununla beraber, “duygu”nun karşısına “mantık”ın konulması da fazla sert bir kategorize edilifin sonucu gibi görünmektedir. Zira, duygu ve heyecanın, mantığın egemenliğini gölgelememesi ihtimali yadsınmaktadır. Özellikle sanatsal bir üretimde imgelerin bilinçli bir poetik tercihler silsilesi dahilinde birbirine eklemleendiği aşıkardır.

Bu bağlamda, duygu ve coşkudan beslenen imgenin, muhatabına edindirdiği tecrübenin şiirsel gerçeklik içindeki belirli bir mantığın yansıması olarak cereyan ettiği söylenebilir. Bir diğer karşıtlandırma edimi ise, duygu ile düşünce kavramı arasında yapılan mukayeselerde vuku bulur. Oysa imge “okuyucuya bir fikri telkin edebileceği gibi, bir duygunun okuyucunun ruhsal dünyâsında dal budak salmasına da yol açabilmelidir.”<sup>65</sup> Başka bir deyişle “Sanat, tümellik ile tikellik arasında gerçekleşir. Yani sanatın içinde hem duyunun tikelliği hem de aklın tümelliği vardır.”<sup>66</sup> Sanatın bireysel olan ile genel olan arasında kurduğu köprü aynı zamanda düşünsel olanın da öznel filtrelerden geçerek muhayyileye tesir etmesine imkan tanır. Böylece düşünsel faaliyetlerin başat unsuru olan “kavram” ile sanatsal faaliyetlerin başat unsuru olan imge arasında bir köprü kurulduğunu söylemek mümkündür.

Sonuç olarak, insanoğlunun nesnelere dünyasının kendi bilinç ve bilinçdışında bıraktığı içsel izleri, kalıcı ve estetik bir hüviyette mücessem hale getirme gayesiyle yöneldiği sanat dallarından biri olan şiirde, hem hayali hem de hayali besleyen düşünceyi içkin şekilde bulunan bir araç olan imgenin kullanımı, şiirin anlam dairesinin hudutlarının genişlemesinde hatta belirsizleşmesinde ve bu sayede okurun metin ile etkileşim alanının genişlemesinde önemli pay sahibidir.

---

65 Tarık Özcan, “Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi ve Bunun Cemal Süreya’nın Şiir Dünyasına Uygulaması”, **a.g.e.**, s.118.

66 Hüseyin Adem Tülüce, “Kavram ve İmge üzerinde Hegel’in Estetik Anlayışı”, **a.g.e.**, s.9.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. 1990 ÖNCESİ TÜRK ŞİİRİNDE İMGE

#### 2.1. 1950 ÖNCESİ TÜRK ŞİİRİNDE İMGE

“İnsanoğlunun yaşamında görme edimi, sözcük kullanımından önce başlamaktadır. Bu nedenle imge ile olan ilişkimiz konuşmadan ve yazmadan önce başlar.”<sup>67</sup> İnsanın, beş duyuyla nesnelere dünyasını algılayıp akabinde onu zihninde öznel bir tasarıma kavuşturması edimi, bu sebeple insanlık tarihi kadar eskidir. Zira, başta görme edimi olmak üzere beş duyu fonksiyonları, insan tabiatının doğal bir parçası olduğundan, imgeleme faaliyeti de henüz yazma ve okuma eylemlerini icat etmeden de insanların sahip olduğu fitri bir yetenek olarak görülebilir.

Bu sebeple, her ne kadar, edebi bir terim olarak, imaj kavramı, 19. yüzyılda Osmanlı şairlerinin lügatine girmişse de<sup>68</sup> bu tarihten önce imge yahut imaj kelimelerini doğrudan zikreden bir kavramsal tanımlamanın yapılmamış olması, 19.yüzyıl öncesi Osmanlı şairinin, yaratıcı imgelemden mahrum olduğu manasını taşımaz. 1950 öncesi Türk şiirinde imge kavramının izini sürmeye, önce modern öncesi dönemde tıpkı imge gibi, yaşanan gerçekliğin dışında yeni bir gerçeklik üreten kavramları irdeleyerek başlamak yerinde olacaktır. Ancak bundan da önce, gerçeklik, hayal ve anlam ilişkilerine odaklanmak ilk adım olacaktır.

Osmanlı şiirinin modern öncesi döneminde, şiir ile tasavvuf ve İslam inancı bir etkileşim hali içerisindeydi. Bu durum ise soyut düşünme yeteneğini ve soyutu idrak etme arzusunu doğuracağından Osmanlı şairi, muhayyile ve hayal ile ilişkisini korur. Osmanlı şiirinin hem vahdet-i vücud fikrini içselleştirmesinde hem de

---

<sup>67</sup> Gizem Süzen, Hüda Sayın Yücel, “Resim Sanatında İmge, İmgelem, Yaratıcılık ve Yaratma Süreci”, a.g.e., s.178.

<sup>68</sup> Yalçın Armağan, **İmgenin İcadı İkinci Yeni'nin Meşruiyeti**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2020, s.22.

poetikasının şekillenmesinde “Şeyh-i Ekber” olarak anılan İbn Arabî’nin önemli bir rolü vardır.

Şiiri, “sözü kısa tutma (icmâl), rumûz kullanma (remz), bilmece yapma (lugâz) ve başka mana kastetme (tevriye) sanatı”<sup>69</sup> olarak gören İbn Arabî’ye göre “Tasavvufî şiirin sembolik anlatım tarzındaki icmâl, belirli bir maksadı olan icmâldir. İşaret edenden işaret edilene doğru yapılan bir yolculuktur.”<sup>70</sup> Yani, şiirde hayalin sınırsız çağrışıma savrulmasının önünde poetik bir engel olarak, hayalin arkasını bir manaya yaslamış olması vardır. Şiir, anlamdan bağımsız değildir, zira anlam -özellikle tasavvufî şiirde- “hakikat”ın taşıyıcısı olarak telakki edilir.

Bu sebeple, insan-ı kâmil olmak arzusuyla tasavvuf tarîkine giren bir kimsenin, maksadının belli oluşu gibi, okunan şiirin de maksadının okuru manaya yani “hakikat”e ulaştırmak olduğu düşünülebilir. Şiir okuru, şiirle muhatap olduğunda İslam tasavvufundaki “yol metaforu” ile açıklanan sürecin bir benzerini tecrübe eder. Aslında şiirde hayal, nesnelere dünyası içindeki insanın fizik ötesi alem ile bağ kurmasını tesis etmek vazifesini üstlenir. “İbn Arabî’ye göre mânâlar önce hayale nüzûl eder, peşinden duyular âlemine dökülür. Hayal âlemi metafizik ile fizik arasında bir ara âlemdir, bir geçiş âlemdir.”<sup>71</sup>

Klasik Osmanlı edebiyatında dünyevî aşktan ilahî aşka yönelme temasını anlatan hemen pek çok şiir ve mesnevinin ilham kaynağı olan İbn Arabî, *Tercümân-ı Eşvâk* adlı eserinde, ilahî aşk temasını işlerken sembolik bir anlatıma yönelir ve Nizâm adlı kadın motifini kullanır. “Bu eserindeki sembolizmin herkes tarafından doğru anlaşılmasının bazı zorlukları olduğunun farkındadır ve bunların sırf mecazî aşk bağlamında kalınarak anlaşılması tehlikesine karşılık o sembollerin vehmedilen anlamlarda olmadıklarını açıklamak üzere *Arzuların Tercümanı’nın Şerhi* adında bir açıklama yazar.”<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Mahmud Erol Kılıç, *Sûfî ve Şiir Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası*, İnsan Yayınları, İstanbul, 2012, s.52.

<sup>70</sup> Mahmud Erol Kılıç, *a.e.*, s.52.

<sup>71</sup> Mahmud Erol Kılıç, *a.e.*, s.55.

<sup>72</sup> Mahmud Erol Kılıç, *a.e.*, s.56.

Kendi şiirini şerh ederek, metnin hayalini, metnin anlamına; metnin anlamını ise metnin niyetine bağlayan İbn Arabî, okurun metni alımlama imkanını, metnin yazılış niyetiyle koşullar ve çağrışımsal ayrışmaların ve metnin niyetinin ördüğü bağlamın dışına çıkışların önüne geçmiş olur. Bir başka deyişle İbn Arabî zahirdeki muhayyelin, bâtındaki hakikate uzanan bir yol olduğu görüşündedir: “Öyleyse ey okuyucu, zâhirine bakıp da sakın aldanma/ Zorla kendini; çalış çokça, bâtınını ara, sırları yakala.”<sup>73</sup> İbn Arabî’nin bu tavrının sadece tekke şiirini değil, Klasik Türk şiirini de etkilediği muhakkaktır. Nitelim Kılıç’ın, bunun somut bir örneği olarak sunduğu gibi, Fuzûli, *Leylâ vü Mecnûn* mesnevisinin önsözünde, “Gerçeğe ulaşmak arzusu ile mecaz yolunu tutup da hikâye söylemek bahanesiyle sırları açığa”<sup>74</sup> söyler.

Genellikle Klasik Türk şiiri ile Modern Türk şiiri, tasarımsal edimleri bağlamında mukayese edilirken, modern öncesi dönemde imgeye en yakın kavramın mazmun kavramı olduğu fikri yaygındır.<sup>75</sup> Klasik Türk edebiyatı şairi, “gerçeğe ulaşmak arzusuyla mecaz yolunu tut”arak kaleme aldığı gazel ve mesnevilerde, kalıplaşmış imgeleri yani sembolleri kullanırlar. Zamanla bu semboller, mazmuna dönüşür. Orhanoğlu’na göre: “Gerçek dünyada hiç olmayacakmış gibi görünen birtakım durum ya da fiiller, sembolik dünyanın sınırları içinde kimi zaman mazmunlaşarak doğallaşırlar.”<sup>76</sup> Ancak, yine Orhanoğlu’nun vurguladığı gibi, divan edebiyatındaki sembol ve mazmunların gerçekliğin dışına çıkması durumu, “surreel” (gerçeküstü) değil “subreal” (gerçekötesi) bir şekilde vuku bulur. Yani, “sembollerde de karşılaştığımız gerçek-ötesinin (verâ-yı imkân) akıl-dışılıkla bir ilgisi yoktur. Çünkü mistik deneyimlerdeki inanma güdüsü, akıl-dışılığı reddeder.”<sup>77</sup>

Yani klasik şiiri inşa eden muhayyile, bir taraftan gerçek-ötesi bir tavrıla, akıl-dışılığa varmayan bir gerçeklik inşa eder, diğer taraftansa inşa ettiği gerçekliği anlamsal olarak tahdid eder, zira tasavvufî düşünce sistemine işaret etmek üzere

---

<sup>73</sup> İbn Arabî, **Arzuların Tercümanı**, çev. Mahmut Kanık, İz Yayınları, İstanbul, 2017, s.26.

<sup>74</sup> Fuzûli, **Leyla ile Mecnun**, haz. Muhammed Nur Doğan, Yelkenli Yayınları, İstanbul, 2008, s.56.

<sup>75</sup> Adem Can, “Şiir Üzerine Yapılan Çalışmalarda İmge Terimi”, **Yeni Türk Edebiyatı**, S.12, 2015, s.44.

<sup>76</sup> Hayrettin Orhanoğlu, **Aşkın Yolcuları Aşk Mesnevilerindeki Değişmelere Kökensel Bir Bakış**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2017, s.69.

<sup>77</sup> Hayrettin Orhanoğlu, **a.e.**, s.67.

şiiirini kurar. Bu sebeple “Divan şiiirinde gelenek sadece şekli belirlemez, muhtevayı da kayıt altına alır. Hazır konular, fikir ve duygularla hazır bir imaj sistemi bu kabildendir.”<sup>78</sup>

Özgül’e göre, divan şairi, “şahsî mazmun”unu icat etse bile, bunun biricik olarak tek bir şiiirde yahut mucidi bulunan şairin tekelinde kalması, bizatihi şairin kendisi için bile cazip bir durum değildir, zira divan şairi “İcâdı olan mazmûnu kullansınlar diye başka şairleri teşvik eder; “mâl”ini “mîrî mâl”ine çevirmek, anonimleşmek için uğraşır görünen şair, aslında mazmûnu umûmîleştirerek kollektif şuuraltının ortak bilgilerine dahil olmak gayretindedir.”<sup>79</sup>

Bu durum, XVIII. yüzyıla kadar geçerliliğini korusa da, Sebki Hindî ismiyle maruf yeni bir edebi tarzın, akımın dönem edebiyatında dolaşıma girmesiyle, şiiirde “anlam”, “mazmun” ve “hayal” kelimeleri yeniden düşünölmüş ve yeni bir poetik tercih odağında hareket edip eserler ortaya koyan yeni bir divan şairi zümresi çıkmıştır. Sebki Hindî üzere yazılan şiiirlerde “anlam girift, hayaller incedir. Hayal gücündeki genişlik şiiirde mübalağanın hakim olmasına neden olmuş, böylece alışılmış mazmunlar terk edilmiş veya bu eski mazmunlar yeni hayallerin ve mazmunların yaratılmasına zemin oluşturmuştur.”<sup>80</sup>

Sebki Hindî akımının Osmanlı edebiyatına aksinin verimleri arasında, 18.yüzyılın önemli mevlevi şairi Şeyh Galib’in önemli bir yeri vardır. Modern dönem Türk edebiyatında Ziya Paşa, Asaf Halet Çelebi, Behçet Necatigil, Sezai Karakoç, Hilmi Yavuz gibi pek çok ismi etkilemiş olan Galib’in şiiirleri “girift bir anlam örgüsüne sahip, zarif fakat zaman zaman grotesk izlenimi uyandıracak derecede işitilmedik hayallerle ve ince bir lirizmle bezenmiş şiiirler”dir.<sup>81</sup> Galib’in, kendi dönemine kadar süregelen mazmun ve hayal dağarcığıyla yetinmemesi, yeni arayışlara yönelmesi ve Sebki Hindî tarzına yönelerek özgün imajlar ortaya koyması, Türk şiiirinin yaşayacağı değıişimin erken bir adımı olarak da görölebilir.

---

<sup>78</sup> Cihan Okuyucu, **Divan Edebiyatı Estetiğı**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2020, s.96.

<sup>79</sup> M. Kayahan Özgöl, **Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle**, Hece Yayınları, Ankara, 2006, s.260-261.

<sup>80</sup> Fatma S. Kutlar, “XVIII. Yüzyıl Divan Şiiirinde Bir Sebki Hindî Şairi: Arpaeminizade Sami”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Faköltesi Dergisi**, C. 13, S. 1-2, Aralık 1996, s.126.

<sup>81</sup> Beşir Ayvazoğılu, **Kuğunun Son Şarkısı**, Kapı Yayınları, İstanbul, Ekim 2017, s.28.

Ancak, yeni ve ince hayal arayışı her ne kadar Galib'in önemli bir poetik temayülü ise de, onun bir "şeyh" olduğu ve yine tasavvufi/ İslamî sanat düşüncesine bağlılığında sadık olduğu yadsınmamalıdır. Galib'in başyapıtı olan Hüsn ü Aşk mesnevisi, dönemi için yeni imge, metafor ve alegorilerle örülmüş ve yer yer "subreal" bir atmosfer kurma çabasıyla oluşturulmuştur. Ancak yine de olay örgüsünün temelinde yol metaforu vardır ve bu metafor "hakikat arayışı"na delalet eder. Bu da, şairin hala metnin anlamsal dağarcığını belirli bir niyet doğrultusunda kurduğunu ve çerçevelediğini gösterir.

Galib'in "Şişe-i elfâzımız sahbâ-yı tahkîk istemez/Bir perîzâd-ı hayâle cilvegehdir her biri" mısramında, lafızları birer şişeye, hayalleri ise o şişenin içinde kanat çırpın peri çocuklarına benzetmesi, hayalin durağan olmayıp "kanat çırpın" bir konumda olduğunu dile getirir. Ancak yine de, hayalin hareket alanının bir sınırı olarak "şişe", anlamsal bir çerçeve işlevi görür yani, Galib'in poetikasında çağrışım ve anlamlandırma ediminin hareket alanı tahdid edilmiştir.

Türk şiirinde hem biçimsel hem içeriksel anlamda pek çok değişimin ilk uygulayıcısı olan İbrahim Şinasi, "eski ağacı kökünden sarsarken, arkasındaki değerler cetvelini de sarsan ve söken adam"<sup>82</sup> olarak, hem şiirin hem şiirin estetik araçlarının yeniden düşünülmesine yol açmıştır. Metinlerinde dini çağrışımlı yahut İslamî bir anlam yüküne sahip kavramları bağlamından çıkarıp yeniden üreten Şinasi'nin dönemin sadrazamı Mustafa Reşit Paşa için yazdığı kasidelerde onu "medeniyet rasulü" veya "fahri cihan" olarak görmesi ve yaşadığı zamanın "vakt-i saadet" olduğunu ifade eden vurguları, kavramsal bir deformasyon ve içeriksel yenilik içerir. Ancak Şinasi'nin imgelemin mahsullerine dönük önemli bir iz bıraktığını söylemek mümkün değildir. Onun şiirde imgeye dönük tesiri dolaylı şekilde vuku bulur. Şinasi'nin yaratıcı imgelemin mahsulleri üzerindeki tesiri, onun manzumelerindeki "geleneksel dini düşüncenin dışına çıkış"<sup>83</sup> girişimiyle ilişkilidir. Zira, yukarıda genişçe ele alındığı üzere, klasik Türk şiirinin imgeleme kurduğu ilişki, daha çok anlamı sabitlemek üzerine bir gayretle var olmaktadır.

---

<sup>82</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2020, s.197.

<sup>83</sup> M. Orhan Okay, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2020, s.28.

Bunun sebebi ise, İslami ve tasavvufi hakikatin estetize edilerek muhatabına sunulmasıyla alakalıydı. Klasik Türk şiirinin müşterek poetik sistemini kuran ortak imajlar havuzunun teşekkül sebebi, tasavvufi terbiyenin “ben”lik ile kurduğu ilişkiden beslenmekteydi. Yine yukarıda izah edildiği gibi, şairin itibarı ve gayreti, bir bkr-i mazmun bulsa dahi bunu kolektif dağarcığın bir parçası haline getirerek ustalığını ispat yönündeydi. Çünkü klasik Türk şairi, bulduğu imgeyi “ben”leştirmiyor, hayalin kendi benliğinden daha aşkın bir kaynağı olduğuna duyduğu inançla, odak noktasına kendi kreatif zekasını koymuyordu.

Şinasi, sözgelimi, “Vahdet-i zatına aklımca şahadet lazım” mısraında, pozitivist düşünceyle öne çıkan ‘akıl’ ve ‘bilim’ kavramını Allah inancını idrakin bir vesilesi olarak dinle bağdaştırılmış şekilde zihinlere işlemekle kalmıyor, bununla beraber; aklın sahibi olan bireyi de, bir odak noktası haline getiriyordu. Bu durumsa, klasik Türk edebiyatının kalıplaşmış imgelerle yani simgelerle, ayrıca mazmunlarla kurulan hayal dünyasının dışına çıkarak, modern dönem şairinin estetik değerini bireysellikten ve öznellikten devşiren modern imgeye şiirde yer açıyordu. Ancak Şinasi, bir imge ya da sembol şairi olmaktan daha çok söylem şairi olarak görülebilir. Nitekim poetik ve estetik bir değerden daha çok tarihsel önemiyle iz bırakmış olmasının sebebi “Şinasi’nin, getirdiği sade dil ve halka mahsus edebiyat gayeleri uğrunda, zaten durgun ve zihni olan ilhamını, herhangi bir ölçüşmeyi imkânsızlaştıracak kadar fakirleştirmesi”<sup>84</sup> ile ilişkilendirilebilir.

Ancak, söylemle birlikte imajı da gözetme yönündeki poetik temayüllerin ilk izlerini Namık Kemal’de görmek daha mümkündür. Şiir hayatının erken dönemlerinde “Divan edebiyatını devam ettirme gayesiyle bir araya gelmiş olan Encümen-i Şuara topluluğunun şiir meclislerine”<sup>85</sup> katılan ve klasik şiir zevkine uygun edebi verimler ortaya koyan Namık Kemal, Tanpınar’ın deyimiyle “Şinasi Sonrası” dönemde, Tanzimat dönemi şiirinin içeriksel yeniliklerinin önemli bir uygulayıcısı olur.

---

<sup>84</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, s.197.

<sup>85</sup> M. Orhan Okay, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, s.66.

Bu dönemde ve sonrasında, artık Kemal'in şiirleri "Sanat toplum içindir." ilkesi doğrultusunda bir gelişim izler. Sözelimi, "Hürriyet Kasidesi"nde, bir form olarak kaside henüz yıkılmamışsa da, övülen unsur değişim geçirmiş, Fransız İhtilali ile küreselleşen "hürriyet" kavramı methiyenin odağına alınmıştır. Tanpınar'a göre Namık Kemal, "eski mısra ve manzume ile yeni fikirleri uzlaştırmağa çalış"maktadır.<sup>86</sup>

Ancak, Kemal'in şiiri, Şinasi kadar doğrudan söylem merkezci bir anlatıma sahip olmadığından toplumsal bir mesaj iletmek gayesini es geçmese de sembol ve radikal imajların mısralarda zuhur etmesine elverişli bir iklim oluşturur. Sözelimi, "Uyan ey yâreli şîr-i jeyân bu hâb-ı gafletten." mısraı, toplumsal bir kaygı, yahut şairin kendi ifadesiyle "hüzn-i umumi" ihtiva eden bir mesajı okuruna iletse de bunun için seçtiği yol, anlamsal dolaylılık yani imgelemin mahsullerinden istifade etmektir.

Mısradaki "yareli şîr-i jeyân" yani yaralı kükreyen aslan, sembolik bir katman da ihtiva eden radikal bir imajdır. "Aslan", sembolik bakımdan heybet ve kudrete işaret etmektedir. Ancak burada şair, "aslan"ı, Osmanlı devletini ima eder şekilde kullanmıştır. Aslan, tek başına Osmanlı devletini çağrıştırmaz çünkü bu hususta kolektif bir zihinsel mutabakat yoktur yani Osmanlı'yı "yaralı ve kükreyen bir aslan" imgesiyle ifade etmek, öznel bir şiirsel buluş olarak Namık Kemal'in şahsına aittir. Ancak bu buluş, sembolün katı anlamsal tekilliğine sahip olmadığı gibi okura geniş bir çağrışım alanı da sunmaz. Yani imgenin maksadı belli ve belirlidir. Bununla beraber güç ve kudret çağrışımı taşıyan aslan ile bir zaafiyet haline işaret eden gafletin yan yana gelişinin doğurduğu keskin zıtlık, zikredilen radikal imajı besler.

Orhan Okay'a göre Namık Kemal: "Yalnız muhtevada getirdiği yeniliklerin şairi"dir.<sup>87</sup> Bu yenilikler, Şinasi'den alınan ilhamla ortaya çıkmış olsa da temellük ettiği poetik fikriyatı şiiriyet bakımından daha gelişkin şekilde eserlerine aksettirmeyi başaran Kemal'in şiirde imgenin yolunu açan çizgiyi beslediği aşıkardır. Namık

---

<sup>86</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *a.g.e.*, s.367.

<sup>87</sup> M. Orhan Okay, *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı*, s.66.



Kemal'in tesiriyle, Tanpınar'ın dediği gibi “Kemal-Ekrem-Hamid mektebi”<sup>88</sup> olarak adlandırılabilir olan imgelem mahsullerini poetik estetiğin önemli bir parçası olarak görme eğilimli tarihsel çizgi teşekkül eder. Ali Nihat Tarlan'ın “Kemal'in el ile dokunmağa cesaret edemediği esasları Hâmit hallaç pamuğu gibi atmıştır. Netice olarak diyebiliriz ki Şinasi ve Kemal teceddüt edebiyatının mübeşşirleridir. Edebî inkılâbı yapan Büyük Hâmit'tir.”<sup>89</sup> tespitini doğrusal çizgide bu bağlamda düşünmek mümkündür. Hem Abdülhak Hamid Tarhan hem de Recaizade Mahmud Ekrem, imgenin ve simgenin şiirde yayılımını sağlar.

Her ne kadar, modern anlamda imgenin şiirlerde tezahürü yavaş yavaş vuku bulsa da henüz image/imaj kavramı tam anlamıyla Fransız literatüründen dönem edebiyatçılarının lügatine geçiş sağlamamıştır. Recaizade Mahmud Ekrem, edebiyat sahasında klasik belagat anlayışından Batılı retorik anlayışına geçişin kilit teorik kitabı *Tâ'lim-i Edebiyyât*'ı 1879 yılında kaleme aldığı anda, eserinde “imaj” kavramına yer vermez. Bu durum, “imaj”ın henüz bir kavram olarak edebiyat terminolojisindeki yerini net şekilde almadığını gösterir.

Recaizade Mahmud Ekrem, eserinin *Kuvve-i Hayâliyye* başlıklı bölümünde Fransızca “image” kavramına da herhangi bir atıfta bulunmadan edebi eserin hayal ve gerçek kavramlarıyla olan ilişkisini belirler ve hayalin edebi eserin kendi gerçekliğini, kendi varlık sınırları içerisinde kurduğunu belirterek şöyle söyler: “Mütehayyilenin teşkil ettiği elvâh dâimâ hakîkata mutâbık veyâ şebîh olmak iktizâ etmez. Şu kadar ki bunlar hiç olmazsa kabûl olunur ve anlaşılır surette olmalıdır.”<sup>90</sup>

Recaizade Mahmud Ekrem'in bu cümlesi, Modern Türk Edebiyatı'nın kuruluş evresi olan Tanzimat döneminde, edebiyatta ve özelde şiirde hayal ile anlamlılık kavramları arasındaki ilişkiyi tanımlamaya çalışır. Hayal kavramı ile anlamlılık kavramı arasındaki ilişki, “imaj” ve ardından “imge” kavramlarının açığa çıkmasının ardından yerini daha çok “imge” ile “anlam” arasındaki ilişkiyi irdeleyen

---

<sup>88</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, s.466.

<sup>89</sup> Ali Nihat Tarlan, “Tanzimat Edebiyatında Hakiki Müceddit”, *Tanzimat I*, İstanbul Maarif Matbaası, İstanbul, 1940, s.617.

<sup>90</sup> Recaizade Mahmud Ekrem, *Ta'lim-i Edebiyyât*, haz. Furkan Öztürk, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul, Mayıs 2016, s.108.

poetik tanımlamalara bırakacaktır. Ancak, Recaizade Mahmud Ekrem'in, içinde bulunduğu Modern Türk edebiyatının teşekkül devri koşulları içerisinde ortaya koyduğu ölçüt; hayalin, ne kadar yaşanan gerçekliğin kanunlarını aşsa bile, “anlam”ı gölgelememesidir. Hayal, anlamın sınırlarını ihlal etmemelidir. Recaizade Mahmud Ekrem, bu ölçütlendirmeyi şu teşbih ile izah eder:

Hayâl, odasında habs olunmuş bir deli hükmü i'tibârında olduğu hâlde bunun kendi âleminde koşup gezmesine, gülüp ağlamasına, bağırıp çağırmasına bir şey denilmez. Lâkin hemşirelerinin huzûrunu selbe ya'nî diğer kuvvetlerin idâresini ihlâl u teşvîşe ve husûsiyle hasâfetini bir aralık pencereden aşağı atmaya kalkışacak olursa mümânaat olunması îcâb eder.<sup>91</sup>

İlk baskısını 1879 yılında yapan *Ta'lîm-i Edebiyyât*'in aksine, Ahmed Reşîd Rey'in 1910 yılında neşrolunan *Nazariyyât-ı Edebiyye* adlı eserinde, “Tahayyül” kavramının iki türe ayrıldığını söyleyerek, tahayyül-i mübdi' kavramı hususi bir başlık altında ele alınır. Fransızca “imagination créatrice” yani Türkçe karşılığıyla yaratıcı imgelem kavramının, dönem diline tercümesi olan tahayyül-i mübdi' kavramını, Ahmed Reşîd Rey şöyle izah eder: “... bir intibâ'ı mu'ayyenin icrâsını tebdîl ve tahvîl sûretiyle aslından farklı bir küll teşkîl edecek sûrette ta'dîli, yâhut intibâ'ât-ı mütekaddime eczâsını terkîb ile yeniden hayâl teşkîlidir ki buna da tahayyül-i mübdi' denir.”<sup>92</sup>

*Ta'lîm-i Edebiyyât*'in neşriyle, *Nazariyyât-ı Edebiyye*'nin neşri arasındaki 31 yıllık süreçte, yine doğrudan “imaj” yahut “imge” kavramı kullanılsa bile, “imge”den haberdar olduğu söylenebilir. Bu farkındalığın paralelinde, artık Tanzimat devrinin birinci nesil yazarlarının ortaya koyduğu toplumcu estetiğin, yerini önce Tanzimat'ın ikinci nesline sonra ise Edebiyyât-ı Cedîde'ye ve Fecr-i Atî'ye bıraktığı unutulmamalıdır.

Edebi eserlerin ve şiirin, artık bireysel temalara yöneldiği ve bu bağlamda gelişen edebî cereyanın da olgunlaştığı yadsınmamalı, zira, modern sanatın başat unsurlarından olan imge merkezine bireyi, bireyin öznel zihinsel edimlerini alır. Özellikle Tanzimat'ın birinci neslinin toplumcu estetiği, ikinci nesilde ferdiyetçi bir

<sup>91</sup> Recaizade Mahmud Ekrem, *a.g.e.*, s.111.

<sup>92</sup> Ahmed Reşîd (Rey), *Nazariyyât-ı Edebiyye*, haz. Adem Can, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul, 2018, s.245.

estetiğe kaydktan bir müddet sonra ortaya çıkan Servet-i Fünûn edebi topluluğu, şiirde “sembol” ve “imaj” kullanımını hususunda yenilikçi tavırlarıyla dikkat çekerler. “Servet-i Fünûn şiiri, temelde *imaj oluşturmaya dayanan bir üslup anlayışına* sahiptir.”<sup>93</sup>

“Servet-i Fünûn şiirine orijinal imaj, allegori ve sembol sokan”<sup>94</sup> ve bunun aynı edebi zümre içerisinde karakteristik bir tavra dönüşecek etki alanı oluşturmasını sağlayan “Cenab, “Senbolizm Nedir?” başlığı taşıyan yazısında, şairin gizli dünyâsıyla dış âlem arasındaki münâsebet üzerinde durmuş”tur ve “Ona göre her şair, husûsî bir hissi tebliğ etmek için dış âleme başvurmuş; orada bir “misâl (sembol, imaj), bir müşebbehün bih” aramış”tır.<sup>95</sup>

Sultan II. Abdülhamid döneminin sona erişinin ve Meşrutiyet sonrası dönemin başlangıcının ardından edebiyat sahasında boy gösteren Fecr-i Atî edebi topluluğunun öncü isimlerinden biri olan Şahabettin Süleyman ise, 1911 yılında yayınladığı Sanat-ı Tahrir ve Edebiyat adlı eserinde, özgün hayallerle örülü bir edebiyata duyulan gereksinimi dile getirir: “Hayâl dâima tecdit edilmelidir. Yoksa üslûp, “eski eşya satan bir mağazaya” benzer. Oradaki eşyâyı herkes giymiş, herkes istîmal etmiştir. Artık onlar paçavradan başka bir şey değildir.”<sup>96</sup>

Şahabettin Süleyman, aslında bu sözleriyle, klasik Türk şiiri estetiğinin başat unsurlarından biri olan mazmunlarla, mensubu olduğu edebi topluluğun şiir görüşünün arasını net şekilde ayırmaktadır. Bunun yanında doğrudan sembolizmi hedef almasa da, toplumca anlamı üzerinde mutabakata varılmış olan sembollerin de Şahabettin Süleyman zaviyesinden bakıldığında makbul olmayacağı aşıkardır. O, hayalin, taze ve yeni oluşunu önemser ve böylece “imge”nin yolunu açmış olur.

Öte yandan, içinde bulunduğu dönemin şiir estetiğini, modernist ve ilerlemeci bir bakış açısıyla değerlendiren Şahabettin Süleyman’a göre, bahsi geçen taze ve yeni hayaller, edebi zevkin geldiği son noktadır, bu sebeple geçmişte kalan edebiyata

<sup>93</sup> Hasan Akay, **Servet-i Fünûn Şiir Estetiği**, Şule Yayınları, İstanbul, Mayıs 2020, s.288.

<sup>94</sup> Mehmet Kaplan, **Tevfik Fikret-Devir Şahsiyet Eser**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1971, s.24.

<sup>95</sup> Hasan Akay, **Cenab Şahabeddin Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, Kitabevi, İstanbul,1998, s.500.

<sup>96</sup> Şahabettin Süleyman, **Sanat-ı Tahrir ve Edebiyat**, haz. Hatice Gündoğan, Dün Bugün Yarı Yayınları, İstanbul, Aralık 2017, s.276.

bakmanın lüzumu yoktur: “İnce, marazî hayâller bu asra mahsustur. Çünkü beşeriyet her şeyde tekâmül ettiği gibi ihtiyâcât-ı fikriyede de tekâmül etmiştir.”<sup>97</sup>

Şahabettin Süleyman’ın, şiirde ve edebiyatta hayalin ve dolaylı olarak imajların niteliğine getirdiği doğrusal ve ilerlemeci bakış açısına rağmen, sanatın ve şiirin bireysellik ve ona bağlı olarak tahayyül-i mübdi’ ile yoğun şekilde irtibatlılık durumu, istikrar kazanamaz. Zira Servet-i Fünûn ve ardından Fecr-i Atî edebi topluluklarındaki sanatsallığı önceleyen tavır, bu edebi topluluklarla hemen hemen aynı zamanda zuhur eden, ancak bunların ardından gelip uzun bir müddet hakim edebi kültürü belirleyecek olan Milli Edebiyat cereyanının tesiriyle kısmen pasifize olacaktır. Servet-i Fünûn’un “elfâz-ı garibe”lerinin, yahut Fecr-i Atî’nin “ince, marâzî hayaller”inin şiir üzerindeki belirleyiciliğinin akamete uğraması; sembolik ve imgeci anlatımın geri plana çekilişine yahut farklı motivasyonlara yönelmesine delalet sebep olacaktır.

Şiir aletlerinin hepsinin milli bir kimlik taşıması gereğine inanan ve ancak bu şekilde bütün bir “Türk” halkının edebi zevkine ve estetik fitratına hitap edilebileceğini öngören Milli Edebiyat akımı, ekseriyetle şu motto ile poetikasını inşa eder: “Milli edebiyat için şiar: “tabii lisan, milli vezinler, asrî nevîler”dir!”<sup>98</sup> Bu mottoda dil, vezin ve form konusunda katı yargılara varılırken, şiirin bir diğer estetik aracı olan imgeye yer verilmez.

Bu durum, muhtemelen henüz bu dönemde, imge kavramının dolaşıma girmemiş olmasıyla ilintili olabilir. Ancak Milli Edebiyat akımının öncü ismi Ömer Seyfeddin, klasik Türk şiirinin kullandığı kalıplaşmış imgeleri yani mazmunları ve modern dönemde ise Servet-i Fünûn ve Fecr-i Atî akımlarının müracaat ettiği sembolleri eleştiriye tabii tutar:

Eskiden şairlerimiz yalnız meyden, mahubdan, muğbeçeden bahsederlermiş. Sonra kelebekler, havalar, bulutlar, âhlar, ohlar başladı. En nihayet kuğular, güller, kamerler, mehtaplı geceler, bitmez tükenmez mesafeler, füsunlar moda

---

<sup>97</sup> Şahabettin Süleyman, **a.g.e.**, s.275.

<sup>98</sup> Ömer Seyfettin, **Genç Kızlar İçin Altı Derste Tabii Yazmak Sanatı**, Ketebe Yayınları, Eylül 2021, İstanbul, s.77.

oldu... Edebiyatta Arap, Acem, Frenk ruhu kaynaşiyor, Türklük kör ve sağır bir şüursuzluk içinde kaybolup gidiyordu.<sup>99</sup>

Ömer Seyfeddin, hem divan şiirinin hem romantik şiirin hem de sembolik şiirin karakteristik hayallerini, imaj, sembol yahut mazmunlarını ayrı ayrı tenkit ederken, gerekçe olarak bu hayallerin milli olmadığı argümanını öne sürer. Yani, tıpkı dil, vezin ve form gibi, hayaller de; imge ve semboller de milli kültürden beslenmelidir. Önceleri Servet-i Fünûn tarzı şiirler kaleme alan ancak 1910 yılında “Turan” adlı manzumesini Milli Edebiyat hareketinin neşet ettiği Genç Kalemler mecmuasında neşrinden sonra Ziya Gökalp, köklü bir değişimle şiirlerinde içeriksel bir değişimin yolunu tutar.<sup>100</sup>

Gökalp’in manzumelerinde, artık semboller ve radikal imajlar, Turan ülküsünü nakletmenin bir vasıtasıdır. Bunun paralelinde, divan şiirinin mazmunlar dünyasını belirleyen mitolojik telmihler dağarcığının oldukça dışında bir mitolojik dağarcıktan istifade ederek, Gökalp semboller, alegoriler ve imajlarını, Türk mitolojisi ve destanlarından alır.

Gökalp, “Arslan Basat” şiirinde, Türk mitolojisinin temel kaynaklarından biri olan Dede Korkut anlatmalarından aldığı Basat karakterini, divan şiirinin mitolojik dağarcığında güç ve kudreti ifade eder şekilde bulunan Zaloğlu Rüstem ile mukayese eder.<sup>101</sup> “Bu Arslan Basat’tır yenmiş Acem’i,/Esir almış Zâl’ın oğlu Rüstem’i.”<sup>102</sup> Burada Acem mitolojisinden alınmış ve yüzlerce yıldır kanıksanmış şekilde Klasik Türk edebiyatının semboller dağarcığında yer tutmuş olan Rüstem, Türk mitolojisinden devşirilmiş yeni bir sembolün karşısında mağlup düşürülmüştür.

Zira, artık Rüstem gibi Acem mitolojisi kanalıyla şiire girmiş olan bu gibi semboller, mazmunlar “gayri milli” olarak tavsif edilmektedir. Ziya Gökalp manzumelerinin semboller dünyasından seçilmiş bu numunede gözlemlenen poetik tavrı, Ömer Seyfeddin’in “Edebiyatta Arap, Acem, Frenk ruhu kaynaşiyor, Türklük

---

<sup>99</sup> Ömer Seyfettin, **a.g.e.**, s.115.

<sup>100</sup> Nesrin Karaca, “Ziya Gökalp’in Şiir Dünyası ve Şiirlerinin Bir Dökümü”, **Ondokuz Mayıs University Journal of Education Faculty**, 5 (1), 2014, s.117.

<sup>101</sup> M. E. Bars, “Ziya Gökalp’in ‘Arslan Basat’ Şiirine Metinlerarası Bir Bakış”, **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi**, C. 2, S. 1, Mart 2013, s.237.

<sup>102</sup> Fevziye Abdullah Tansel, **Ziya Gökalp Külliyyatı-1, Şiirler ve Halk Masalları**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1989, s.215.

kör ve sağır bir şüursuzluk içinde kaybolup gidiyordu.”<sup>103</sup> cümlesiyle ifade ettiği görüşün, şiirsel düzlemdeki bir yansıması olarak okumak mümkündür.

Ömer Seyfettin, Mehmed Emin Yurdakul ve Ziya Gökalp gibi, “Milli Edebiyat” akımının önemli şairlerinin açtığı poetik yolda ilerleyen “Beş Hececiler” ismiyle de maruf edebi zümre ise, “mahallî ve milli unsurlar”ı kullanarak, “milli romantik duyuş tarzı”yla şiirler kaleme alırlar.<sup>104</sup> Toplumsal temalar kadar bireysel duyuşa da alan açan bu şairler, lirik ve açık imgeler tercih ederler.

Çoğu kez bireysellik ve toplumsallık ayrımı üzerinden yapılan tasniflerle kalıplaşan Türk şiir tarihi içindeki bu serencam, aslında şiirde muhayyilenin iktidar alanının tartışılmasını içermektedir. Muhayyilenin iktidarının daralması, bireysel temaların şiirdeki alanını daraltacak, bu sayede şiirin muhatap kitlesi genişleyecektir yani daha rahat toplumsallaşacak, toplumsal etkileşimi ve dolaşımı arttıracaktır. Milli Edebiyat cereyanının doğurduğu bu toplumsallık ve millilik içeren şiir görüşü, evrilerek ve dönüşerek, cumhuriyetin ilanının ardından “İnkılap Edebiyatı” çatısı altında üretilen edebi ürünlerin poetikasında da kendisine farklı motivasyonlar ile yer bulacaktı.

Ancak burada, önemli bir istisna olarak Ahmed Haşim yadsınmamalıdır. Zira Kaplan’ın da deyimiyle: “Haşim’in eser verdiği 1908-1923 yılları arasında Türk cemiyeti derinlerden gelen zelzelelerle sarsıldı, çatladı ve parçalandı. Haşim, âdeta, bu cemiyetin içinde deşilmiş gibi, ondan bir tek şiir ile dahi bahsetmedi.”<sup>105</sup>

Haşim’in mevcut şiir görüşlerinin aksine, bireysel, örtük, sembol ve imajlara yaslanan bir şiir yazması, 1950 sonrası Türk şiirinde imgeci yaklaşımı benimseyen şairler için geriye dönük bir ilham kaynağına dönüşmesini sağlamıştır. Sözelimi İlhan Berk’e göre, “Türk şiirinde anlam ilk kez Ahmet Haşim’le kırılmıştır.”<sup>106</sup> Her

---

<sup>103</sup> Ömer Seyfettin, **a.g.e.**, s.115.

<sup>104</sup> Duygu Kuş, “‘Beş Hececiler’de Bir Değer Olarak ‘Milli Romantik Duyuş’ Tarzı”, **Balkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 17 (32), s.130.

<sup>105</sup> Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri 1 Tanzimat’tan Cumhuriyete**, Dergâh Yayınları, İstanbul, Ağustos 2020, s.154.

<sup>106</sup> İsa Karaarslan, “İkinci Yeni Şiirinde Aşk, Yalnızlık ve Ölüm Kavramlarının Görünümleri”, **T.C. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2015, s.64.

ne kadar “ilk kırılma” ifadesi tartışmaya açık olsa da Haşim’in bahsi geçen kırılmaya hatırı sayılır ölçüde bir katkı sağladığı muhakkaktır. Bahsi geçen kırılmanın önemi, Recaizade Mahmud Ekrem’in *Ta’lîm-i Edebiyyât*’ından beri süre gelen hayal- anlam ilişkisini değiştirme çabası içermesidir. İmgenin, spesifik bir anlama işaret etmesi yönündeki görüşleri, hem *Şiir Hakkında Bazı Mûlahazalar* adlı poetik metninde hem de eserlerindeki uygulamalarıyla tartışmaya açan Haşim için şiir, kişisel bir duyuşun aktarılışı ile inşa olunan ve okuruna anlamdan önce duygusal ve imgesel bir tecrübeyi yaşatmayı amaçlayan bir edebi türdür.

Şiirde herkesin idrak edebileceği bir manayı amaçlamak, Haşim’e göre o şiirin niteliğini, kalitesini ve estetik değerini düşüren bir durumdur: “Bilâ-mûbalâğa denilebilir ki herkesin anlayabileceği şiir, münhasıran dûn şairlerin işidir. Büyük şiirlerin medhalleri, tunç kanatlı müstahkem şehir kapıları gibi, sımsıkı kapalıdır, her el o kanatları itemez ve o kapılar bazan asırlarca insanlara kapalı durur.”<sup>107</sup>

Şiirin diğer edebi türlerden tefrik edilmesini sağlayan durum ise, nesir formları gibi doğrudan tekil bir manaya işaret etmiyor olmasıdır. Haşim, şiirde “okuyucusunun seviyesine göre farklı derecede iç içe kapalı devreler halinde mânaların varlığını kabul etmektedir.”<sup>108</sup> Okur, anlamın durağan olmadığı bir şiir ile muhatap olduğunda, şiir onu yorum yapmaya ve bu yorumlama eylemi esnasında kişisel birikimini kullanmaya iter. Bu birikimin içinde kültürel farkındalıklar kadar ferdi yaşanmışlıklar da vardır. Zaten, şiirini kurarken, ziyadesiyle otobiyografisine yönelen ve buradan imgeler devşiren bir şair olan Haşim, okurun da şiiri anlamlandırırken, kendi hayatının tecrübelerinden bağımsız olmadığını söyler:

Hâsılı şiir, resûllerin sözleri gibi, muhtelif tefsîrâta müsait bir vûs’at ve şümûlü hâiz olmalı. Bir şiirin mânâsı diğer bir mânâ olmaya müsait olduğça, her okuyan ona kendi hayatının da mânâsını izâfe eder ve bu suretle şiir, şairlerle insanlar arasında müşterek bir teessür lisanı olmak pâyesini ihraz edebilir.<sup>109</sup>

Özetle Haşim, şiirde çağrışımsal zenginliği savunur ve bu zenginliğin ortaya çıkardığı okur-şair arasındaki ortak “teessür lisanı”nı, poetikası açısından kilit bir

<sup>107</sup> Ahmet Haşim, **Piyâle**, Kapı Yayınları, İstanbul, Ağustos 2021, s.14.

<sup>108</sup> M. Orhan Okay, **Poetika Dersleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul, Ekim 2021, s.119.

<sup>109</sup> Ahmet Haşim, **a.g.e.**, s.17-18.

konuma oturtur. Bu sayede, çağrışımsal zenginliğin tesisinde başat bir öge olan imgeler, Haşim şiirinin, anlamı müphemleştirme arzusunu karşılamak hususunda önemli rol oynar.

Her ne kadar, “Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar” isimli poetik metninde “imaj” (image) kavramına doğrudan yer vermemiş olsa ve ilk bakışta şiirin alametifarikası olarak ahenk kavramını öne çıkarıyor gibi görünse de Haşim; hem ahengin şiirdeki konumunu öne çıkarması hem de şiirde anlamın tekliğini kırma teşebbüsü sonucunda, imgeler ve sembollere müracaat etmesi bakımından, cumhuriyet dönemi şiirinin teşekkülünde kurucu bir rol oynar.

Ahmet Haşim’in yanı sıra Yahya Kemal Beyatlı ve Mehmet Âkif Ersoy da, cumhuriyet dönemi Türk şiirinin teşekkülüne poetik tecrübeleri ve eserleriyle ortaya koydukları estetik kazanımlarla zemin hazırlayan isimlerdir. Sultan II.Abdülhamid döneminden, Milli Mücadele dönemine kadar uzanan süreçte aktif şekilde şiir yazan Mehmet Âkif’in şiirlerinin, çoğu kez hikemî yahut didaktik bir tona sahip olması, onun toplumcu şiirler yazıyor olmasıyla ilintili olarak düşünülmelidir.

“Hayır, hayal ile yoktur benim alışverişim” demişse de Âkif’in büsbütün sembol ve imgeleri bünyesinde barındırmayan bir şiir yazdığını söylemek tutarsız olacaktır. Ancak Âkif’in, Haşim şiiri kadar anlamı, okurun alımlayışına ve duyusuna bırakan bir şair olmadığı da aşikardır. Bu sebeple, onun şiirinde ekseriyetle, “radikal imge” olarak tavsif edilebilecek olan imgelere rastlanır. “Daha çok düşünsel ve politik söylem için en uygun zemini oluşturan radikal imgeler; lirizimle beslendiği zaman makbul imgelere dönüşebilir.”<sup>110</sup> Âkif’in şiirlerinde, bazen lirik bazen epik bir duygusal gerilimle beslenen imgeler, sembollerin/simgelerin içerdiği toplumsal mutabakata varmayıp öznelliğini korur. Genellikle işaret ettiği mana; sembol kadar durağan olmasa da, çağrışım alanı dardır, bu sayede muhatabını metne nüfuz etme hususunda fazla öznel savrulmalara meyyal hale getirmeden meramını sanatlı şekilde anlatır. Radikal imgelerin yanı sıra sembollerin, sembolik değeri olan unsurların da Âkif’in şiirinde kendisine yer bulduğunu söylemek mümkündür.

---

<sup>110</sup> Gürkan Doğan ve Hilmi Yavuz, “Şiir Dili, Bağını ve Zayıf Sezdirimler”, **Bilig**, S.64, Haziran 2013, s.127.



Sözgelimi Âkif'in; "Bir hilal uğruna, ya Rab, ne güneşler batıyor!" mısraındaki "hilal" doğrudan bir sembol olarak İslam dinine işaret ederken ve bu toplumsal bir uzlaşa ile bir anlamsal sabitlik içerirken mısradaki "güneşler" radikal bir imgedir. Zira, mevcut bir toplumsal uzlaşaya mesnet ile kullanılmış bir sembol değil, öznel bir tasarım ile ortaya konulmuş bir yaratıcı imgelem mahsulüdür. Ancak yine de yorumlama alanı oldukça daraltılmış, bu sayede batan güneşler imgesinin işaret ettiği anlam açık hale getirilmiştir.

Mehmet Âkif şiirinin, imge üretim biçimlerinden biri de, divan yahut tekke şiirine ait mazmun ve sembolleri yeniden üreterek, özgün imgeler ortaya çıkarmasıdır. Bu sayede Âkif'in elde ettiği sembolik katmanları haiz imgeler, geleneksel tahayyülün ürünü olan mazmunlara toplumsal bir açılım kazandırmış; onları modernize etmiştir. Sözgelimi, "Leyla", maşuka işaret eden bir sembol iken yahut "bülbül" aşğa işaret eden bir sembol iken; Âkif'in "Leyla" ve "Bülbül" adlı şiirleri, bu sembollerin anlamını toplumsal çağrışımları haiz şekilde genişleterek imgeleştirmiştir.

Yahya Kemal ise, benzer şekilde imparatorluktan cumhuriyete geçiş sürecinde yaşanan edebi tevarüsün tesisindeki köprü isimlerden biri olarak, cumhuriyet dönemi Türk şiirini beslemiştir. Daşçioğlu'na göre, Yahya Kemal'in "şiiri ne Âkif kadar gerçekçi ve radikal imgelerle örülüdür ne de Hâşim'deki kadar bazen anlamı tesadüfe bırakacak denli belirsizlikler taşır."<sup>111</sup>

Bu sayede, modern Türk şiirinin başlangıcından kendisine kadar erişen süreçte daimi bir sorun olarak hayalin yahut imgenin; gerçeği ve anlamı gölgeleyip gölgelemediği yönündeki tereddüde karşı, Yahya Kemal, örtüklük ile açıklık arasında bir denge gözeterek kendi şiirini kurar. Onun şiirinde Âkif kadar yoğun olmasa da radikal imgeler, bunlarla beraber sembolik atmosfer kurma eğilimleri kendisine yer bulur. "*Eski Şiirin Rüzgariyle*" adlı şiir kitabındaki formca ve üslupça ilhamını klasik Türk şiirinden alan modern şiirlere yer veren Yahya Kemal; *Kendi Gökkubbemiz*'de de milli kültürden, ortak tarihsel kimlikten beslenen imgelerle kurulmuş şiirlere yer verir.

---

<sup>111</sup> Yılmaz Daşçioğlu, **Bitmeyen Başlangıçlar**, Şule Yayınları, İstanbul, Ekim 2019, s.64.

Yahya Kemal şiirini inşa eden muhayyileyi; bahsi geçen kaynaklardan imge devşirmeye iten saikleri, biraz da şairin biyografisi ve yaşadığı dönemin toplumsal atmosferiyle ilişkilendirmek mümkündür.

Nitekim Kaplan, Haşim ve Yahya Kemal'i, aynı dönemsel koşullara karşı farklı reaksiyonlarla karşılık veren, yaşanan gerçeğin olumsuzluklarına karşı şiirlerini kuran imgeleme farklı motivasyonlarla ve ilgilerle, farklı poetik temayüllerle sığınan iki şair olduğunu ifade eder şekilde şu mukayeseyi yaptığını görürüz:

Haşim, iğrendiği realiteden kaçmak için hayalî âlemler tasavvur ediyordu. Yahya Kemal, çirkin hâlihazır karşısında, tarihin kahramanlık ve güzellik dolu ülkelerine çekilir. Mehlika Sultan'a aşık yedi genç, kuyunun içinde gördükleri hayal âlemine dalar ve kaybolurlar. Yahya Kemal'in kuyusu hatıra ve hayaldir.<sup>112</sup>

1920-40 arası Türk şiirinin önde gelen isimleri, bir başka deyişle yeni teşekkül eden cumhuriyet dönemi Türk şiirinin birinci nesli, vezin ile duygu ve duyarlılığın, çağrışım alanını belirli bir darlıkta sabit tutarak aktarımını incelemekteydi. Yani şiirde simgeler ve radikal imgeler kendisine daha fazla yer bulmaktaydı. Ancak estetik ölçüt, imgelemin kuvvetinden daha çok ahengin derinliği ve veznin kusursuz şekilde tatbikiydi.

Zira imge, şiirlerde doğal olarak kendisine yer bulsa da, şiirin alametifarikası olarak görülüyordu, onun yerine "ahenk" kavramı poetik tanımlamalarda kilit rol oynamaktaydı. Armağan'a göre "Türkiye'de de ahenk kavramının şiir dilinin özerkliğini savunmak amacıyla teorinin merkezine konduğu en önemli metin, Ahmet Haşim'in "Şiir Hakkında Bazı Mülâhazalar" başlıklı yazısıdır."<sup>113</sup>

Bu bağlam göz önüne alındığında, Ahmet Haşim'in cumhuriyet dönemi şiiri açısından oynadığı kurucu rolü belirlemek daha kolay olacaktır. Bununla beraber, 1920-1940 arası dönemde eser veren şairlerin genelinin şiirde ahengi tesis için, vezin olarak hece ölçüsünü tesis etmesinin köklerinde, Milli Edebiyat akımından tevarüs edilmiş prensiplerin etkili olduğunu söylemek de mümkündür. Milli Edebiyat

<sup>112</sup> Mehmet Kaplan, *Şiir Tahlilleri 1 Tanzimat'tan Cumhuriyete*, s.233.

<sup>113</sup> Yalçın Armağan, *a.g.e.*, s.27.

akımının dil ve vezin konusundaki prensiplerinin 1923 sonrasında da hakim edebi kanonu belirlemede bir köprü şahsiyet olarak Ziya Gökalp'in rolü dikkat çekicidir.

“1911 sonrasında yazmaya başlayan şairlerin neredeyse hepsi hece veznini kullanır.”<sup>114</sup> 1923 sonrasında da bu durum değişmez, aruz ölçüsü dışlanırken; hece ölçüsü ön plana çıkarılır. Zira kurulan milli devletin (bir başka deyişle ulus-devletin) edebiyatının estetiği de “milli vezin” kabul edilen hece ölçüsü olacaktır: “Cumhuriyetin şiir tahayyülü de, kullanılan dil ve vezin etrafında şekillenir. Bir şiiri “muasır” kılan, Osmanlıca sözcükleri ve aruzu kullanmamasıdır. Bu dönemde aruzla yazan şairler sert şekilde eleştirilir.”<sup>115</sup>

Özetle, şiir tahayyülünün 1923'ten 1950'lere kadar gelen serencamında Ahmet Haşim ve Yahya Kemal'in tesiriyle öne çıkan “ahenk” başat bir unsur olarak şiir estetiğinin omurgası haline gelir. Cumhuriyet dönemi şairinin ahengi tesis etmek için hece veznine yönelmesinde ve aruzu terk etmesinde ise Gökalp'in etkisi vardır. Hem vezin hem ahenk, şiir türünün diğer edebi türlerden tefrik edilmesi konusundaki kilit rolünü Birinci Yeni'nin zuhur edişine kadar koruyacaktır. Ancak Birinci Yeni öncesi dönemde ortaya çıkan şairler, çoğunlukla hece ölçüsünden ve ahenkli söyleyişten vazgeçemedikleri gibi değişen ölçülerde imgelere, sembollere şiirlerinde yer verirler.

Bu sebeple, bahsi geçen dönemde öne çıkan Ahmet Muhip Dıranas, Ahmet Hamdi Tanpınar, Necip Fazıl Kısakürek, Ahmet Kutsi Tecer gibi şairler, genel geçer edebiyat tarihlerinde “Hecenin İkinci Kuşağı” olarak anılmış ve vezin tercihleri üzerinden adlandırılmışlardır. Bu kuşağına mensup şairler, Fransız “sembolistlerden gelen ortak bir duyarlılığın temsilcisi olmuş ve yenileşme dönemi şiirine özellikle ritim bakımından bir aşama kat ettirmişlerdir. Bunların arasında ses kudreti ve özgün imgeler bakımından Necip Fazıl'ın ve ardından Dıranas'ın öne çıktığı genel bir kabul görmüştür.”<sup>116</sup>

---

<sup>114</sup> Yalçın Armağan, **İmkansız Özerklik Türk Şiirinde Modernizm**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s.66.

<sup>115</sup> Yalçın Armağan, **a.e.**, s.70.

<sup>116</sup> Yılmaz Daşcıoğlu, **a.g.e.**, s.83.

Sembolizmin, imgenin ve sezginin, “Hecenin İkinci Kuşağı” için önemli kavramlar olmasında, Türk şairinin ve entelektüelinin Bergson ve Freud ile tanışıklığında katkıları bulunan Şekip Tunç’un çevirileri oldukça etkilidir. Bu kuşak şairlerinden Tanpınar, bu etkinin yoğunlaştığı isimlerden biri olarak şöyle söyler: “Bergson’un zaman telâkkisinden, Freud’un insan hayatına getirdiği hususî aydınlıklardan sonra şiir ve roman elbette eski şeklinde devam edemez, hatta aynı dili kullanamazdı. Elbette atomdan silah yapıldığı bir devirde aşkın okundan bahsedilemezdi.”<sup>117</sup>

Tanpınar, bu sözleriyle şiirin yazıldığı dönemin teknik ilerleyişiyle ve yaşam koşullarıyla ilintili bir imgelemin mahsulleriyle yazılabileceğini ifade etmektedir. Bu sebeple Klasik Türk şiirine ait bir mazmuna atıfta bulunan “aşkın oku” ifadesinden hareketle Tanpınar tarafından, aşikâr şekilde artık geleneksel hayal dünyasının ve mazmunların tarihsel bir çerçeve içinde telakki edildiğini söylemek mümkündür.

Ayrıca, bu cümlelerden hareketle, Tanpınar için tıpkı teknik ve bilim gibi, şiir ve imgenin de doğrusal ve ilerlemeci bir çizgide gelişen unsurlar olarak kabul gördüğünü söylemek mümkündür.

Bu durumsa, “İnce, marazî hayâller bu asra mahsustur. Çünkü beşeriyet her şeyde tekâmül ettiği gibi ihtiyâcât-ı fikriyede de tekâmül etmiştir.”<sup>118</sup> diyen Şahabettin Süleyman’ın görüşüyle yakınlık kesbeder. Şahabettin’in de mensubu olduğu Fecr-i Atî aynı zamanda Haşim’in de mensubu olduğu edebi topluluktur. Tanpınar ile ilgili önemli görüşlerden birisi ise, fikri bağlamda her ne kadar Yahya Kemal’den beslense de, poetik bağlamda Ahmet Haşim şiiri ile daha yakın bağlar kurduğu yönündedir.

Hecenin İkinci Kuşağı içerisinde, Bergson tesirinin yoğun olarak sezildiği bir diğer isim ise Necip Fazıl Kısakürek’tir. Zira, Mustafa Şekip Tunç, Necip Fazıl’ın hem hocası hem de Büyük Doğu mecmuasında felsefe yazıları yazan bir yakın

---

<sup>117</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2020, s.336.

<sup>118</sup> Şahabettin Süleyman, **a.g.e.**, s.275.

dostuydu.<sup>119</sup> 1925'te Örümcek Ağı adlı ilk şiir kitabını, 1928'de ise Kaldırımlar adlı kitabını yayınlayan Necip Fazıl, bu eserlerinde sembol ve imajlara yer veren şiirler yayımlar. Ancak tıpkı Nazım Hikmet yahut Tanpınar gibi onun “şiir üzerine yazılarına, söyleşilerine ve mektuplarına göz atıldığında da, imaj kavramının zaman zaman kullanıldığı ama öne çıkmadığı fark edilir.”<sup>120</sup>

1934'te Abdülhakim Arvasi ile tanışan Necip Fazıl'ın dünya görüşündeki değişim şiirlerini de köklü şekilde etkiler. Manevi duyarlılık bir şiir anlayışına yönelen Kısakürek'in şiirlerinde hem yayılgan hem radikal hem şiddetli imgeler öne çıkmaya başlar. Benimsediği yeni dünya görüşü ve bu görüş istikametinde çıkardığı Büyük Doğu mecmuasıyla beraber, toplumsal ve kısmen politik bir figür haline gelen Necip Fazıl'ın özellikle geniş halk kitlelerine hitaben yazdığı şiirlerde radikal imgelere ve sembollere rastlanılsa da geçmişten getirdiği ruh ve kişiliğin bilinçaltı yüküyle, yaşadığı değişimin getirdiği yeni hisler ve inançlar arasındaki çatışmadan, iç hesaplaşmadan doğan şiirlerinde şiddetli imgelere rastlanılır.

Örneğin, politik söylemin ve Tek Parti iktidarının eleştirisini içeren “Destan” şiirindeki “Bir şapka, bir eldiven, bir maymun ve inkılap!” mısraında “maymun”u, mukallitliği temsil eden bir sembol olarak kullanan Necip Fazıl, Sakarya Türküsü adlı şiirinde, Sakarya Nehri'ni imgeleştirir ancak bu radikal bir imgedir. Zira bu imge öznel kaynaklı şiirsel bir buluştur ancak var oluş maksadı, anlamını tahdid eder ve yaklaşık olarak Kısakürek'in deyimiyile “mukaddesatçı Türk gençliği”nin kaderini/istikbalini ve idealizasyonunu temsil ettiği aşıkare hale gelir.

Ancak, ruhsal bir muhasebe içeren Çile şiirinde bu kez Necip Fazıl uç hayallerle beslenen şiddetli imgelerle kurar şiirini. Sözelimi “Sanki burnum, değdi burnuna (yok)un,/Kustum, öz ağzımdan kafatasımı.” mısraındaki “öz ağzından kafa tası kuma” imgesi için Aşkaroğlu şöyle söyler: “Şiddet, iğrenme ve öfkenin korkunç bir dışavurumudur bu imge. Kusulan bir fiziksel uzuvdur, zihin değil. “Kafatası”

---

<sup>119</sup> M. Orhan Okay, **Necip Fazıl Kısakürek-Sıcak Yarada Kezzap**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018, s.56.

<sup>120</sup> Yalçın Armağan, **İmgenin İcadı İkinci Yeni'nin Meşruyeti**, s.23.

yerine, “zihin” olsaydı, içsel bir durumun olduğu düşünülebilirdi sadece. Ancak kafatası belki de her iki durumu da içine alabilecek kadar güçlü bir sözcüktür.”<sup>121</sup>

1940’lı yıllara gelindiğinde bir taraftan Abdülhakim Arvasi ile tanışmasının ardından İslamcı bir dünya görüşünü benimseyerek bu görüşü içselleştiren şairler yazan Necip Fazıl diğer taraftansa komünizm ideolojisini benimsemiş olan Nazım Hikmet’in yazdığı şiirler, ideolojik fikirlerin şiirle kesişmesini sağlamıştır. Böyle bir ortamda, 1941 yılında Orhan Veli, Oktay Rifat ve Melih Cevdet ile birlikte Garip adlı bir kitap yayınlar ve bu kitabın önsözü bir manifesto hükmünde olup Birinci Yeni’nin poetik tavrını izah etmektedir.

Bu yeni şiir görüşü, örtük bir ideolojik altyapı içerse bile, söylem olarak okuruna ideolojik bir görüntü aksettirmez. Hem Klasik Türk şiirine hem de kendilerinden önceki cumhuriyet şiirinin kurucu isimlerinden olan Yahya Kemal ve Ahmet Haşim’e tenkitler yönelten Birinci Yeni şairleri için, geleneksel şiir kalıpları ve kaideleriyle; biçimsel ve sessel dayatmalarıyla şiirin ve şiirsel doğurganlığın; özgünlüğün ve taze şiirsel üretimin önünü tıkamaktadır, bu sebeple şiirden kafiye, vezin, musiki, imge ve şairaneliği ihraç etmek istemişlerdir. Ancak, bunların içinde imgeye karşı çıkış dolaylı şekilde vuku bulur.

Armağan’a göre, “Orhan Veli’nin “Garip” başlıklı yazısında, temel amaç “şairane”ye karşı çıkmaktır. Şairane, kapsamı yeterince netleşme de vezinle, kafiyeyle, şiiri belli konularla sınırlandırmayla ilişkilendirilir ama “imaj/imge”den söz edilmez.”<sup>122</sup> Ancak, Garip şiirinin “şairaneliğe muhalefetinin belki de gayri ihtiyari bir cüzü de imgeye muhalefettir. Sözelimi, Orhan Veli, Ahmet Haşim’in “Göllerde bu bir dem kamış olsam” mısraını, “Rakı şişesinde balık olsam” mısraıyla parodize ederken sadece ahenk ve musikiyi değil aynı zamanda Haşim şiirindeki imge ve hayal dünyasını da tenkit etmiş oluyordu. Ancak bu tenkidin imgeye yönelik bir kavramsal farkındalığı ne derece içerdiği tartışmaya açıktır. Birinci Yeni’nin imge karşıtı olduğu yönündeki tanımlamalar geriye dönük bir nazarla yapılmıştır.

---

<sup>121</sup> Vedi Aşkaroğlu, “Şiirsel Yaratım, İmge ve Necip Fazıl’da ‘Şiddetli İmge’ Çözümlemesi”, **Turkish Studies**, S.11/4, 2016, s.154.

<sup>122</sup> Yalçın Armağan, **İmgenin İcadı İkinci Yeni’nin Meşruiyeti**, s.24.

Örneğin Attila İlhan, "... 1966 yılında da Garip'in "şiiirden imgeyi sepetlemeye çalıştığını" iddia eder."<sup>123</sup>

Hulâsa, modernleşme süreci öncesi Türk şiiri muhayyile ürünü estetik unsurlar bakımından zengin olmakla birlikte, Fransızca "image" kavramının Türk edebiyatında kullanımı Tanzimat sonrası süreçte vuku bulmuştur. Modern Türk edebiyatının ilk poetika ve teorik metinlerinde uzun müddet "imaj" kelimesine rastlamak mümkün olmasa da şiirde imaj ve sembollerin kullanımı Kemal, Hâmid, Cenab, Fikret ve Hâşim gibi şairler eliyle yaygınlaşır ve şiir tarihi içerisinde bir çizginin teşekkülüne zemin hazırlar.

Hecenin ikinci kuşağı olarak bilinen Kısakürek, Dıranas, Tecer ve Tanpınar gibi isimler eliyle de hececi şiir anlayışı, Şekip Tunç'un Bergson çevirilerinin tesiriyle entelektüel gündemde yer edinen "sezgi" kavramı sayesinde imgeye yönelir. Bu sayede, şiirde imge yaygınlık kazanır. Ancak 1940'larda Garip akımının doğması ve "şâirâne" olana muhalif duruşu bir müddet imgeci şiirin gelişimini sekteye uğratacaktır.

## 2.2. 1950-1990 ARASI TÜRK ŞİİRİNDE İMGE

1920-1950 arası dönemde, özellikle 1941'de Garip'in yayınlanmasından önceki dönem şairlerinde yaygın eğilim, şiiri bir duygu veya duyarlılığın ahenkli bir biçimde muhatabına anlatılmasıyla ilişkili olarak tanımlanmaktaydı. Yani, şiiri nesirden tefrik eden şey; onun kendisine mahsus bir ahenk iklimi üretebilmesiydi. Ancak edebi terminolojide tam olarak "imaj" yahut "imge" kavramlarının yerleşik hale gelmemiş olması ve bundan dolayı şiire dair tanımlama ve poetik bildiri teşebbüslerinde doğrudan imge kavramına rastlanmıyor oluşu, 1920-1940 arası eser veren şairlerin şiirinin imgeden yalıtılmış bir dünya sunduğu manasına gelmemektedir. Bir önceki bölümde detaylı şekilde ele alındığı gibi, klasik dönemden itibaren Türk şiirinde imge ve semboller üretilmiş ve kullanılmıştır.

1950'li yıllara doğru şiirin anlam ile ilişkileri üzerine kafa yoran ve anlamın çoğalması için poetik imkanlar arayan, bu sayede imgelere, simgelere, mecazlı

---

<sup>123</sup> Yalçın Armağan, "'Image'dan 'İmge'ye Attilâ İlhan'ın Edebiyat 'Savaşı'", **Erdem**, (67), 2014, s.26.

söyleyişlere şiirinde alan açan Behçet Necatigil, “Belirli ve sınırlı konuları ince ve detaylandırılmış imajlarla sunar. Konuda bir çeşitlenme olmamasına rağmen bu imaj değişimleri onun şiirini zenginleştiren en önemli faktördür.”<sup>124</sup>

Necatigil’in, dilsel ve şiirsel imkanları şiirine tatbik ederken, geleneksel birikimden; klasik Türk şiiri ile halk şiirinin estetiğinden istifade etmesi yönüyle önceki bölümde zikredilen şairlerden ayrılır. Necatigil’in şiirinde gelenekle kurulan irtibatın temel motivasyonu politik değil daha çok poetiktir. Bu bağlamda, hem halk edebiyatı ile hem de klasik Türk şiiri ile Necatigil şiirinin kurduğu ilişki, metin dışı sosyal bir gündemden beslenmekten daha çok metin içi estetik ve şahsına münhasır bir üslubu doğuracak sentezi gerçekleştirmek olarak görülebilir: “... şiir ne yana yönelirse yönelsin, geçmişten tam kopamaz. Eski motif ve imgeleri de değerlendirmek zorundadır.”<sup>125</sup>

Necatigil’in “çokgen şiir”lerinin, anlamsal katmanları çoğaltma, çağrışımsal açıdan metni zenginleştirme maksadıyla, klasik şiirden ödünçlenmiş kimi belagat unsurlarını, söz sanatlarını; kendi estetiği açısından modern bir imkana çevirdiği söylenebilir. Akay’ın da vurguladığı gibi: “... Necatigil’in ideal olarak benimsediği “çokgen şiir”in kenarları, çıkıntıları veya *çatalları* şunlardır: *Mecaz, teşhis, îcaz, cinas, tecâhül-i ârifâne, ihâm/ tevriye* ya da *telvihât*.”<sup>126</sup>

Necatigil için geleneğin şiiri, bir estetik birikim olarak yadsınamayacak kadar zengin bir imkanlar hazinesi sunmaktadır, ki bu da şairin kendi şiirinin mizacı doğrultusunda, geleneğin şiirine ait aletler arasında, poetikasını besleyecek tercihler yaparak özgün bir şiir kurmasına kapı aralar. Bu bağlamda, Necatigil’in, klasik şiirin; özündeki geleneği ve dünya görüşünü aktüel zamana aktarmak gibi öncelikli bir gayesi söz konusu değildir. Hilmi Yavuz’a göre, Necatigil, şiirlerini “tasavvufla da

---

<sup>124</sup> Yılmaz Daşcıoğlu, “Behçet Necatigil’in Şiirlerinin Şekil ve Muhteva Yönünden İncelenmesi”, **T.C. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**, Doktora Tezi, Sakarya, Ocak 2001, s.606.

<sup>125</sup> Behçet Necatigil, **Bile/Yazdı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2021, s.93.

<sup>126</sup> Hasan Akay, **Kare-Deniz**, Şule Yayınları, İstanbul, 2016, s.57.



örtüşen, fakat deyiş yerindeyse, desakralize [kutsallığından arındırılmış] bir metodoloji”<sup>127</sup> ile inşa etmektedir.

Necatigil şiiri, geleneksel söz sanatlarının imkânlar dünyasına göndermede bulunan modern ve seküler bir estetikle inşa olunur. Hilmi Yavuz’a göre: “Necatigil’de bütünlük, ancak bu mecazların idraki ile mümkündür: Bu-Dünya, yarım’dır; bütünlük ancak mecaz ve metaforlar aracılığıyla, Hakikat dünyasında eklemlemediğinde sağlanacaktır. Hoca’nın, *önce mecaz öğrenin!* Dizesi, aslında Hakikat’in mecazlarda gizlendiği düşüncesinin seküler ifadesidir.”<sup>128</sup>

“Hakikat’in mecazlarda gizlendiği düşüncesi”, Necatigil’in şiirlerinde anlamın ve doğal olarak imgesel ve simgesel kullanımların konum ve işlev alanlarının belirlenmesinde de belirleyici rol üstlenir. “Haşim’in “En güzel şiirler, manalarını okuyucunun ruhundan alan şiirlerdir.” sözüne tereddütsüz katılıyorum.”<sup>129</sup> diyerek, şiirde anlamın varlığını ve aranması gerektiğini vurgulayan Necatigil, anlamı büsbütün okurun çağrışımına emanet etmez, şairin şiire ve imgelere bir anlam yükleyerek eserlerini ortaya koyduğunu söyler: “Kapanık, örtülü, mecazlar altında saklı bile olsa, gene de belli, hiç değilse sezilebilir bir anlam, bir yazılış sebebi görülmeli şiirde.”<sup>130</sup>

Yalçın Armağan’ın tespitine göre, “image” kavramını “merkezi biçimde ilk kullanan 1951-52’den sonra Attilâ İlhan olacaktır.”<sup>131</sup> Bu tarihten sonra, çeşitli edebiyatçılar imgeye Türkçe karşılık aramaya başlayacak, Türk şiiri içerisinde adım adım “imge” önem kazanacak, böylece İkinci Yeni’ye giden sürecin önü açılmış olacaktır. Attila İlhan, yukarıda da belirtildiği gibi imge kullanımı, onun şiir eleştirisi metinlerinde sıklıkla kullanılan kıstaslardan birisidir.

Attila İlhan’ın imgeye yönelme sebebi, estetik kaygılara dayanır. İlhan’ın tanımlamalarına göre, imgenin sosyal realist şiiri estetize etmek gayesiyle onun poetikasında bulunduğunu söylemek mümkündür. İlhan, daima toplumsal

---

<sup>127</sup> Hilmi Yavuz, **Behçet Hoca**, Everest Yayınları, İstanbul, 2019, s.16.

<sup>128</sup> Hilmi Yavuz, **a.e.**, s.17.

<sup>129</sup> Behçet Necatigil, **a.g.e.**, s.77.

<sup>130</sup> Behçet Necatigil, **a.g.e.**, s.78.

<sup>131</sup> Yalçın Armağan, **İmgenin İcadı İkinci Yeni’nin Meşruiyeti**, s.25.

gerçeklikten yanadır. İmaj kullanımını, şiirde yeni bir gerçeklik yaratmaktan daha çok, yaşanan gerçekliği, “tespit gerçekliği”nin primitif ve kuru bulduğu atmosferinde anlatmanın getirdiği tasvirdeki yetersizliğe karşı bir önerme olarak önemsedini söylemek mümkündür. Bir başka deyişle, kendinden önce gelen Marksist görüşlü şairlerin temel problemi ona göre, “toplumcu edebiyatın “tespit gerçekçiliği”ne takılıp kalması, yalnızca “öz” le ilgilenmesi ve anlatımının estetik boyutunu ihmal etmesidir.”<sup>132</sup>

Bu bağlamda İlhan’ın eleştirel yaklaşımlarının odağına “image” kavramını koymasındaki güçlü motivasyonlarından biri de toplumcu gerçekçi şiir anlayışının Marksist şiiri temsilen ortaya koyduğu şiir yekununun ve bu yekunun genel geçer vasıflarının İlhan tarafından yetersiz bulunmasıdır. “Toplumsal” içeriğin anlatımı Attila İlhan’a göre makbul bir tercih, ancak toplumsal olanın estetize edilmeden anlatımı yetersizliktir.

Bu sebeple, İlhan tarafından “1952 ile 1955 yılları arasında “toplumcu edebiyat”, “*image*”ı ihmal ettiği; 1955’te Garip şiiri, “*image*’ a muhtaç olmayan” bir şiir yazdığı”<sup>133</sup> için tenkit edilir. Attila İlhan, her ne kadar şiirde imgenin gereğini savunsa da imgenin gerçeklikten yahut anlamdan azade olduğunu düşünmez. İlhan’ın edebi eleştiri metinlerinde “İmge öyle bir işlev yüklenmektedir ki “toplumcuları” “biçim”e, “biçimciler”i “öz”e çağırarak için devreye girebilmektedir.”<sup>134</sup>

Attila İlhan’ın eleştirel metinlerinde bir estetik kıstas olarak “imaj”ın kullanımı, Birinci Yeni’ye yönelik bir “karşı şok”<sup>135</sup> olarak zuhur etmeden önce Garip akımı, Sezai Karakoç’un deyişiyle “türk şiiri üstüne bir roma kartalı gibi hegemonya kanatlarını germiş”<sup>136</sup> olduğundan, bu durum edebiyat ortamında imgeci ve şairâne bir üslupla yazılmış şiirlerin ortaya çıkmasını zorlaştırıyor, lirik ve imgeci bir poetik temayül içindeki şairler, görünür bir konuma yerleşemiyordu. Karakoç’a göre Birinci Yeni, “Kendisi dışında bir şiirin düşünülmesini istemiyordu. Araya giren

---

<sup>132</sup> Yalçın Armağan, “‘Image’ dan ‘İmge’ ye Attilâ İlhan’ın Edebiyat ‘Savaşı’”, **a.g.e.**, s.24.

<sup>133</sup> Yalçın Armağan, “‘Image’ dan ‘İmge’ ye Attilâ İlhan’ın Edebiyat ‘Savaşı’”, **a.g.e.**, s.22.

<sup>134</sup> Yalçın Armağan, “‘Image’ dan ‘İmge’ ye Attilâ İlhan’ın Edebiyat ‘Savaşı’”, **a.g.e.**, s.29.

<sup>135</sup> Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları II Dişimizin Zarı**, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2016, s.30.

<sup>136</sup> Sezai Karakoç, **a.e.**, s.30.

“garip” oyun, zalim oyun oluyor, insanda en ufak bir derinleşme, akımın hışmına uğruyordu.”<sup>137</sup>

Karakoç’un bu eleştirel cümlelerinin arka planında, Garip şiirinin “şairane”ye ve dolaylı olarak imgeye karşı çıkışı etkiliydi. Birinci Yeni şiiri, “anlam”ı odağına alıyor ve çağrışım alanını oldukça tahdid ederek kelimenin şiirsel bir gerçeklikte yeniden anlamlandırmasını önlüyordu. Akımın öncü ismi olan Orhan Veli, “Mecazlı anlamlara değer vermez: “Bayram haftası dendiği zaman, mangal tahtası anlaşılmalıymış” diyerek mecazla alay eder.”<sup>138</sup>

Ancak, imge yerine anlam ve “eda”yı önceleyen bu şiir anlayışına bağlılık, hem Melih Cevdet hem de Oktay Rıfat tarafından terk edilir zira artık yeni teşekkül etmeye başlamış bulunan, odağına imgeyi alan İkinci Yeni şiiri, mevcut şiir ortamında tesirini arttırmaya başlamıştır. Aynı zamanda Birinci Yeni, hem “eda” bakımından hem biçimsel yenilikleri bakımından belirli bir doygunluğa ulaşmış ve tıkanmıştır. “İkinci Yeni, Garip’in öylece devam etmesini, hatta kendini aynı çizgi üzerinde *geliştirmesini* imkânsızlaştırmıştı.”<sup>139</sup>

Bu süreçte, Oktay Rıfat, Garip hareketi içerisinden ayrılarak, daha farklı bir şiir anlayışına doğru yaklaşmış, 1956 yılında yayınlanan “Perçemli Sokak” kitabının ön sözünde ise Garip ön sözünde Orhan Veli ve Melih Cevdet ile birlikte altına imza attığı fikirlerden uzaklaşarak şiirde anlamın konumuyla ilgili tartışmaları beyhude bulduğunu ifade etmişti. “İmage” kavramını “görüntü” kelimesiyle Türkçe’ye tercüme eden Rıfat, sözcüğün görüntü; görüntünün ise anlam olduğunu ifade ederek şöyle söylemişti: “Bir kelime sanatı, bu yüzden bir görüntü sanatı olan şiirin sadece olabilecek görüntülere bağlanması istenmeyeceğinden anlamla da bağlı kalması istenemez.”<sup>140</sup>

Poetikasında gerçekleştirdiği bu köklü değişim ile Oktay Rıfat’ın, Birinci Yeni tecrübesini İkinci Yeni’nin yenilikçi tabiatına ulayan bir köprü şair olarak

---

<sup>137</sup> Sezai Karakoç, **a.g.e.**, s.30.

<sup>138</sup> Ahmet Kabaklı, **Türk Edebiyatı IV**, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2002, s.53.

<sup>139</sup> Orhan Koçak, **Kopuk Zincir Modern Şiir Üzerine Denemeler**, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s.77.

<sup>140</sup> Oktay Rıfat, **Perçemli Sokak**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2021, s.11.

dönem edebiyatı içerisinde saygın bir konuma ulaşması mümkündür. Ancak öyle olmadı ve İkinci Yeni mensubu isimler onu rol çalan bir şair olarak gördüler. Sözelimi Cemal Süreya, Pazar Postası adlı yayında, “Oktay Rifat Şiirinde Fırsat Rantı” başlıklı bir yazı yayınladı. Turgut Uyar ise, Oktay Rifat’ı değerlendirirken “gelişme’den çok değişme’den yana”<sup>141</sup> bir şair olduğunu söyledi.

Her ne kadar İkinci Yeni kadrosu tarafından ötekileştirilmiş olsa ve fırsatçı olmakla itham edilse de, daha sonraları Oktay Rifat’ın “İkinci Yeni’nin kurucu ustalarından” biri olarak takdim edildiği de olmuştur. Ancak, Birinci Yeni’ye karşı imgeci bir şiiri savunan ve “İmgeler, sanatı sanat kılan *specifique* öğeler!...”<sup>142</sup> diyen Attila İlhan’ın, İkinci Yeni’nin zuhuruna sağladığı önemli katkı unutulmamalıdır. Nitekim Mehmet Kaplan’a göre “İkinci Yeni denilen akımın öncüsü olmuştur.”<sup>143</sup>

Cemal Süreya, Turgut Uyar, Ece Ayhan ve İlhan Berk gibi şairlerin mensubu bulunduğu İkinci Yeni şiiri, vezin ve form gibi kimi biçimsel özelliklerini Birinci Yeni’den tevarüs etmişse bile, içerik bağlamında yenilik sağlamış bir şiirdi. Ancak bu içerik yeniliğinin önemli bir parçası olan anlam konusundaki çağrışım zenginliğe açık tavırlarıyla eleştirilerin odağına yerleşmişlerdi. Her ne kadar “akımın öncüsü” olduğu söylene de Attila İlhan’ın İkinci Yeni’ye bakışı benimseyici değil eleştireldir. İlhan’a göre İkinci Yeni’nin şiirinin “Sınırları belirsizdir. Bulanıktır. Rastgeledir.”<sup>144</sup>

Attila İlhan’ın bu eleştirisindeki “bulanık”lık vurgusu, İkinci Yeni şairlerinin yayılgan imge türündeki imgelere sıklıkla müracaat etmeleriyle ilgilidir. Bu türdeki imgelerin, okura çağrışım alanı açan, anlamı yok hükmüne indirgememiş olsa da anlamsal ihtimalleri çoğaltan, böylece anlamı önceleyen şiir estetiğine yatkın yahut alışmış olan okurda “rastgele”lik intibası uyandıran bir poetik zemin oluşturduğunu söylemek mümkündür. Zaten Attila İlhan’ın bir sosyal realist şair olduğunu ve poetik olarak da toplumsal gerçeği ve ona bağlı olarak anlamı göz önünde tutmayı önemseydiğini yadsımamak gerekir. Korkmaz’a göre:

---

<sup>141</sup> Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2021, s.674.

<sup>142</sup> Yalçın Armağan, “‘Image’den ‘İmge’ye Attilâ İlhan’ın Edebiyat ‘Savaşı’”, **a.g.e.**, s.28.

<sup>143</sup> Mehmet Kaplan, **Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1980, s.86.

<sup>144</sup> Attila İlhan, **İkinci Yeni Savaşı**, Bilgi Yayınları, İstanbul, 1996, s.42.

Poetik açıdan en makbul imge türü yayılğan imge türüne, İkinci Yeni şairleri arasında en çok Cemal Süreya'nın şiirlerinde rastlarız. San şiirinde alevden bir ata dönüşen soluk, yanan yüz ve sevişmeye dört nala koşan arzu; cinselliği kaba ve tensel bir duyuştan koparıp zorunlu bir ontolojik yönelime dönüştürür. Yayılğan imgenin son yönlü anlam üreten yapısı, erosun kaba biçimciliğini silerek sürekli çoğalan sezgisel bir kurgu oluşturur.<sup>145</sup>

Ancak yayılğan imge, sadece Süreya'nın değil, İkinci Yeni hareketinin diğer şairlerinin de önemli estetik araçlarından birisidir. Belki de yayılğan imgeye müracaatın çokluğu, anlamın İkinci Yeni şiirinde okura göre yeniden şekillenmesinin yolunu açtığı için, bu eleştirilerde açık şiir-kapalı şiir ayrımı yapılmaya başlamış ve İkinci Yeni şairleri “kapalı şiir” yazmakla itham edilmişlerdir. Turgut Uyar, Korkulu Ustalık adlı eserinde açık-kapalı şiir tasnif ve tanımlamasını “çirkin” bulduğunu söyler: “İnsan anlamadığı şeyden korkar. Eğer anlamadığı o şeyler içinde bir öz , bir değer seziniyorsa korkusu saygıya çevrilir.”<sup>146</sup>

Uyar'ın şiiri, anlam konusundaki beklentinin şiire tahkiyeye yaklaştırmasına bir tepki içerir. Bu sebeple “çetrefilli bir dil”<sup>147</sup> tercihinde bulunur ve İkinci Yeni şiirine yöneltilen “anlamsızlık” ithamlarına nesirlerinde ısrarla karşı çıkarak şöyle söyler: “Anlamdan o korkunç tahkiye edâsını, o mantık düzenini anlıyorsak, ben de yokum orda.”<sup>148</sup>

İkinci Yeni şiirine yönelen anlam tartışmalarının odağına sıklıkla gelen isimlerden bir diğeri olan Ece Ayhan ise, “İkinci Yeni'nin diğeri şairlerinden öyküden beslenen bir şair olarak ayrışır.”<sup>149</sup> Öyküleyici/tahkiyevî/narratif unsurları şiirinde sıklıkla kullanan ve vaka örgüsüne dayalı kurgularla şiir inşa eden Ayhan'ın metinleri, kendisinden önce tahkiye tekniğine müracaat eden şairlerden farkını, dilde gerçekleştirdiği sapmalarla bu öyküsel zemini anlamsal açıdan katmanlı hale getirerek sağlar.

Ayhan'ın şiirinde, örneğin “bakışsız bir kedi kara” ifadesindeki gibi, söz diziminin bozulması, şiir dilinin özerkliğini tesis etme konusunda önem arz eder, bu

---

<sup>145</sup> Ramazan Korkmaz, Tarık Özcan, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, **Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 El Kitabı**, ed. Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, İstanbul, 2007, s.263.

<sup>146</sup> Turgut Uyar, **Korkulu Ustalık**, s.33.

<sup>147</sup> Turgut Uyar, **a.e.**, s.29.

<sup>148</sup> Turgut Uyar, **a.e.**, s.168.

<sup>149</sup> Ali Özgür Özkarcı, **Ece Ayhan Şiir Tarih İdeoloji**, Edebi Şeyler Yayınları, İstanbul, 2018, s.10.

durum aynı zamanda dilin genel geçer kaidelerinden sıyrılıp şairin kendine özgü bir dilsel sistem inşa etmesinin önünü açar. Bu sistem, şaire göre şekillenen bireysel bir estetik prensipler bütünüdür mahsulü olduğu için, yine şairin kişisel hayatı ve geçmişinden, bilinçaltından ve toplumsal bağlarından beslenen bir imge dağarcığının teşekkülü açısından da verimli bir zemin oluşturur.

Oluşan bu zeminde, imge üretimi de Ayhan açısından özgün tekniklerle gerçekleştirilir. Her ne kadar diğer İkinci Yeni şairlerinin şiirlerinde de dilsel sapmalar gözlemlense de Ece Ayhan'ın şiiri bu bakımdan oldukça zengindir. Örneğin, “cennet” ve “cehennem” kelimelerini cem ederek “cehennet” kelimesini icat eden Ece Ayhan aynı zamanda ortaya bir imge koymuş oluyordu. Başta Ece Ayhan olmak üzere kimi İkinci Yeni şairlerinin imge üretim metotlarından biri olan bu tarz kelime oyunları, şiir dilinin “özelleştirilmesi, kişiselleştirilmesi gereken bir sistem”<sup>150</sup> olarak görülmesinin doğal bir sonucu ve aynı zamanda güncel şiir dilinin imge bakımından zenginleşmesini sağlayan önemli bir kazanımı haline gelecektir.

“Kısacası İkinci Yeni’de dil konuşma diliyle hesaplaşarak, ondan koparak oluşur.”<sup>151</sup> İmge de, bu hesaplaşma ve kopuşun tesirinde gelişen yeni tekniklerle metnin çağrışımsal alanına katkı sağlar. Sezai Karakoç’un “yeni şiirin Necatigili”<sup>152</sup> olduğunu söylediği Ece Ayhan şiirde yapmak istediklerini;

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.<sup>153</sup>

İkinci Yeni şiirinin “En soyutçusu, en dilcisi, en ülkücüsü, en toplumcusu, en gerçekçisi, en düşçüsü, en yabancı, en yerlisi”<sup>154</sup> olan İlhan Berk, şiirde anlam yahut anlamsızlık meselesine getirdiği yorumlar bakımından bu akım mensupları arasında ayrı bir yerde durur. Akımın zuhurundan önce de şiirler yazan bir şair olan

---

<sup>150</sup> Yılmaz Daşcıoğlu, **Kader Hep Erken Zaman Hep Geç**, Şule Yayınları, İstanbul, 2020, s.21.

<sup>151</sup> Yılmaz Daşcıoğlu, **a.e.**, s.21.

<sup>152</sup> Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları II Dişimizin Zarı**, s.33.

<sup>153</sup> Ece Ayhan, **Bir Şiirin Bakır Çağı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mart 2020, s.11-12.

<sup>154</sup> Sezai Karakoç, **a.g.e.**, s.37.

Berk, hem ortaya koyduğu eserlerin yankısına, hem de bir şair olarak ustalığına, bu akımın önemli örneklerini verdiği zaman kavuşmuştur.

Berk'in 2008 yılına kadar hayatta olması ve bu süreçte yalnız şiir değil, şiire dair eserler yazma imkanı da bulabilmesi, edebiyat kamuoyundaki etkisini sürdürmesini sağlamıştır. Özellikle, "Poetika" ismiyle doğrudan bir eser kaleme almış olması, onun şiir üzerine tefekkürünün çıktılarını görmek bakımından da önem arz eder.

Bir önceki bölümde verilen tarihsel serencamda ortaya koyulduğu üzere, modern Türk edebiyatının ilk teori kitabı olan *Ta'lim-i Edebiyyat*'tan itibaren, şiirde hayal/imge ve anlam ilişkisi temel bir sorunsalı teşkil etmektedir. Bu hususta, "Berk'e göre anlam Türk şiirinin bir hastalığıdır ve anlamı aşmak her iyi şiirin asıl sorunudur."<sup>155</sup>

Şiirin, makbul şekilde kendine mahsus bir dil inşa edebilmesi ve bu dilin, nesir formlarının anlamı önceleyen dilinden tefrik edilebilir durumda olması, Berk'in poetikasının temel prensiplerinden biri olarak göze çarpar: "Gerçekten hiçbir ilke, anlamca şiiri düzyazıya yaklaştıramaz. Niçin böyle diyorum? Çünkü anlam düzyazıya özgüdür de ondan."<sup>156</sup>

Bu prensip doğrultusunda İlhan Berk, nesir metinlerinden aşınası olan gramatikal yapıları bozarak, dilsel sapmalar vasıtasıyla şiir diline bir özerklik kazandırdığı gibi anlama da bir örtüklük, belki bir görünmezlik imkanı sağlamaktadır. Elbette metnin inşasında sergilenen bu tasarruflara; içerik olarak da şiiri nesirden ayırıştırarak olan, iki tür arasındaki ayrımı pekiştirecek olan imgeyi önceleyen yaklaşımın dahil edilmesi, Berk'in, İkinci Yeni'ye mensubiyetinin vuku bulmasıyla inşa ettiği yeni şiir tarzının karakteristiğinin ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Zira onun "Şiirleri her zaman imge ve müziğin bir bileşimi olmuştur."<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> İsa Karaarslan, "İkinci Yeni Şiirinde Aşk, Yalnızlık ve Ölüm Kavramlarının Görünümleri", **a.g.e.**, s.64.

<sup>156</sup> İlhan Berk, **El Yazılarına Vuruyor Güneş**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992, s.27-28.

<sup>157</sup> Tuğrul Tanyol, **Şiirin Soyağacı**, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, 2017, s.105.

İlhan Berk'e göre, imgenin sanatı ve özellikle şiiri besleyen tarafı müphem oluşudur zira müphemlik/ belirsizlik "anlam" kaygısını uzaklaştırarak, şiire şiirle muhatap olmak bilinciyle yaklaşılması imkanını tesis eder. İmgenin önemi "Belirsizliği kışkırtarak, çoğaltarak bir başka belirsiz *belirlik* önermesindedir."<sup>158</sup> Zira, metnin muhatabı ile arasındaki estetik gerilimi ve bu gerilimden doğacak olan hazzı bu "belirsiz belirlik" sağlar.

Aynı zamanda belirsizlik, imgenin belirli bir anlamın sınırları içerisine sığdırılması yahut belirli bir anlamsal kalıp içerisinde dondurulmasının önüne geçer. Metnin çağrışım enerjisini dinamik vaziyette tutarak, metnin yeniden okunabilirliğini sağlar. İmge, bir anlam naklinden daha çok bir "görme biçimi"ni muhatabına taşır, zira her imge nesnel dünyanın bir yeniden tasarımı, öznel bir kisveye bürünüşü manasını taşır.

Bu durum, şairin şiiri kuruşuyla irtibatlı olduğu kadar, şiirin okurunun bu yeni gerçeklikle gireceği ilişkide hazır bulunan donanımıyla, bireysel yüküyle de ilgilidir: "Şairler, kuşkusuz, bütün söz sanatlarını gerçeğe yeni bir gözle bakmak, yeni bir biçime sokmak, üretmek; yeniden yapmak için kullanır."<sup>159</sup> Bu sayede şair, görüneni, görüneni aşkın haliyle okuruna gösterme imkanını kazanır. Anlamın stabilize olmasını önler ve en uzak anlamların da metnin kapsamına dahil edilebilecek hale gelmesini sağlar. Çünkü anlamın tekilliği, şiirin enerjisini köreltmektedir.

Berk'e göre: "Tekanlamlı sözcüklerin esini yoktur."<sup>160</sup> Ne şairin imgelemine bir zenginlik katabilirler ne de okurun muhayyilesinde çeşitli çağrışımların teşekkül etmesini sağlayabilirler. Bu sebeple, şiire estetik bir boyut kazandıran en önemli unsur imgedir. Berk'in deyimiyle: "sinema bir hayal fabrikası, şiir ise bir imge fabrikasıdır."<sup>161</sup> İlhan Berk, şiirleri ve estetik algısı diğer İkinci Yeni şairleriyle ortak poetik prensiplerden beslense de, bu konudaki deneyimlerini, daha uçlara götüren bir

---

<sup>158</sup> İlhan Berk, **Logos**, s.16.

<sup>159</sup> İlhan Berk, **a.e.**, s.30.

<sup>160</sup> İlhan Berk, **a.e.**, s.50.

<sup>161</sup> İlhan Berk, **Kült Kitap**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, s.180.



isimdir. Zira İlhan Berk “anlamın unutulmasıyla imgenin yaratılabileceğini düşünür.”<sup>162</sup>

İkinci Yeni şairleri ile biçimsel ve biçemsel bakımdan benzeşen bir şiir tarzı inşa eden ancak hem poetik ilkeleri bakımından hem de bu ilkelerin temelindeki dünya görüşü bakımından, İkinci Yeni şiirinden ayrışan Sezai Karakoç’un şiiri, manevi duyarlıklı Türk şiirini, teknik bakımdan besleyen imgeci bir şiir inşa etmiştir.

İkinci Yeni şiiri ile kendi şiiri arasındaki ayrışmayı dünya görüşüne bağlayan ve şiirini dünya görüşünün özgün ve estetik bir formda dile getirilmesi olarak gören Karakoç, şöyle söyler: “Ses ve biçim, motifler ve imajlarda, başlangıçta çok yakın olduğumuz arkadaşlardan, gittikçe, o biçimi dolduran ve o sesi fırlatan varoluşu idrak farkı yüzünden ayrılıyorum. Kişilik farkından. Ya da baştan beri olan bu farklılık, gittikçe daha çok beliriyor.”<sup>163</sup>

Karakoç’un dünya görüşü ile poetikası arasında kurduğu köprüünün bir yansımasını, şiirde anlama verdiği önem üzerinde görmek mümkündür. Zira, “Karakoç’un şiirinde, anlaşılmayı hedefleyen bir imgeler dünyası buluruz.”<sup>164</sup> Bunun öncelikli sebebi, Karakoç şiirinin gelenekle kurduğu ilişkinin tematik, biçimsel ve biçimsel olduğu kadar, poetik bir istifade edişle şekillenmesi olarak görülebilir. Pakdil’in deyişyle, Karakoç’un şiiri “mutlakın evrensel bir dille açıklanması”dır.<sup>165</sup>

Bir önceki bölümde detaylı şekilde ele alındığı üzere, modern öncesi Türk şiirinde, tasavvufi bir hakikati muhabata aktarma arzusu şiirin çağrışım alanı üzerinde tahdid edici bir motivasyon olarak yer almaktadır. Bu prensibin güncel bir yorumu olarak görmenin mümkün olduğu bir şiir görüşünü ortaya koyan Karakoç için sanat ve özde edebiyat ve şiir, “hem hakikat arayışının hem de medeniyet oluşumunun araçlarından birisi, hatta en önemlisidir.”<sup>166</sup> Bu sebeple, şiirin inşasında önemli bir rol üstlenen imge/imaj, şiirin bizatihi kendisi olmadığı gibi şiir de imge üretiminden ibaret değildir:

---

<sup>162</sup> Şaban Çobanoğlu, **Şiir Dilinin Sularında İlhan Berk**, Hece Yayınları, Ankara, Ekim 2017, s.58.

<sup>163</sup> Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları-II Dışımızın Zarı**, s.44.

<sup>164</sup> İsa Karaarslan, “İkinci Yeni Şiirinde Aşk, Yalnızlık ve Ölüm Kavramlarının Görünümleri”, **a.g.e.**, s.55.

<sup>165</sup> Nuri Pakdil, **Biat I**, Edebiyat Dergisi Yayınları, Ankara, 2015, s.64.

<sup>166</sup> Yılmaz Daşcıoğlu, **Bitmeyen Başlangıçlar**, s.103.

İmaj, bütünüyle şiire egemen olduğu zaman, o şiir uzun ömürlü olmayacaktır. İmaj, ancak, şiirin akışı, gelişim ve açılımı için gereklidir. Aslında, bütün edebî sanatlar da şiirde bu konum ve görevdedir. İmajlama, şiirin mantığı hâline gelirse, o şiir, derinliğini yitirir ve gelecek zaman insanlarına çoğu kez artık bir şey söylemez olur.<sup>167</sup>

Karakoç düşüncesinin temelinde yer alan “medeniyet” kavramı, Karakoç şiirinin İslam medeniyetinin zengin kültürel mirasından beslenen imgeler, simgeler ile inşa olunmasına zemin hazırlamıştır. Tematik ve biçimsel bağlamlarda gelenekten ilham alan Karakoç, geleneksel şiirin motiflerini, mazmunlarını ve unsurlarını yeniden yorumlar ve özgün imgeler elde eder.

Ancak, bunu yaparken, geleneği ve geleneğin imkânlarını araçsallaştırmak yerine içselleştirerek güncellemeyi tercih eder. Sözelimi, “Leyla”, “Mecnun”, “Hızır” gibi kimi geleneksel edebiyata mahsus motifler, onun şiirinde güncellenerek, imgesel bir enerji kazanır. Şiirlerinde Doğu ve Batı medeniyeti arasındaki gerilimli etkileşimi sıklıkla bir tema olarak işler.

Karakoç ile eş zamanlı olarak dönem matbuatında eserleriyle etkili olmaya başlayan Nuri Pakdil ise, hem 1969 yılında kurduğu Edebiyat dergisiyle hem de 1972’de kurduğu Edebiyat Dergisi Yayınları ile teşekkül eden manevi duyarlıklı şiir anlayışının yayılmasına zemin hazırlamıştır. Pakdil’in şiirlerini biçimsel ve biçimsel yakınlık ve dönemsellik ortaklık paydasında iki ayrı kategoriye ayırmak yerinde olacaktır.

İlk kategoride, Pakdil’in 70’li yıllarda Edebiyat dergisinde, başta Ebubekir Sonumut olmak üzere çeşitli müstear isimlerle yayınladığı ve ilk kez 2014 yılında “*Anneler ve Kudüsler*” başlığı altında kitaplaştırdığı şiirler; diğer kategoride ise 90’lı yılların sonunda kitaplaştırdığı *Sükût Suretinde*, *Ahit Kulesi* ve *Osmanlı Simitçiler Kasidesi* isimli kitapları yer alır.

İkinci kategoride yer alan bu üç kitapta, iki dizelik şiirlerini bir araya getiren Pakdil, imgeyi önceleyen bir poetik biçim ile şiir kurmak yerine, belirli duyarlılıkların ve duygusal aktarımların ifadesini öne çıkarmıştır. Şairin, *Anneler ve Kudüsler* adlı şiir kitabında yer alan şiirleri de benzer şekilde *Biat I-II-III* veya *Bir*

---

<sup>167</sup> Sezai Karakoç, **Edebiyat Yazıları-I**, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1997, s.76.

*Yazarın Notları I-II-III-IV* benzeri düzyazı eserlerinde dile getirdiği düşüncelerin, Pakdil'e mahsus bir şiir estetiği içerisinde ifade edilişiyile kurulmuştur.

Bu sebeple bahsi geçen kitapta, coşkun ve sloganik söylemlerin göze çarptığı sözgelimi “Bölünemez ortadoğu/sınır/taşlarıyla”<sup>168</sup> yahut “Zekatla hac önderliğinde namazın/ başlattılar eylemini çağımızın”<sup>169</sup> benzeri mısralar yer alır. Ancak bununla beraber, imgesel anlatımları önceleyen şiirler de mevcuttur.

Örneğin, kitaba ismini veren *Anneler ve Kudüsler* şiiri, “anne”, “baba”, “Kudüs” ve “çocuk” gibi imgelerle kurulmuştur. Yahut, *Düş Gören Atın Şiiri* isimli şiiri, ideolojik bir idealizasyon içermesi bakımından “silindir şapka” ve “şarap” gibi modernizmi çağrıştıran karşıtlık sembollerinden beslense de odağına “düş gören at” imgesini alır. Bizimle Başlayanlar İçin adlı şiirdeki “sülüs ekmek” imgesi gibi, alışılmadık bağdaştırmalara şiirlerinde yer veren Pakdil; bazen uç hayallerden beslenen mısralar kurar: “Müziğin başlangıcı gibiydi ellerimizin/ Ayasında evlerin giyinişi”<sup>170</sup> Bununla beraber,

Nuri Pakdil'in kimi zaman dizeleri masalsı bir dil ya da bir çocuğun düşlerine dair izlenimler barındırır. At, bu dilin en belirgin nesnesidir. Gizemin öne çıktığı bu çocuk algısı, Sartre'in öngördüğü ‘anı-imge’lerden biridir aynı zamanda. Şiirin bütününde anneye olan ilişki sürecini birer toplumsal olayla birlikte veren Pakdil, bu dizelerde cennet imgesini aktarır: ‘Bilirsiniz ormanlarla sonsuz bir at gelir/Görmüşsünüzdür çocukların rüyalarında da gelir.’<sup>171</sup>

Manevi duyarlıklı şiir çizgisi içerisinde Karakoç ve Pakdil gibi öncü isimlerle beraber, hem Karakoç’un Diriliş dergisinde hem de Pakdil’in Edebiyat dergisinde şiirlerini yayımlayan ve sonra Maveria isimli bir dergi çıkaran yeni bir edebi topluluktan bahsetmek mümkündür. Âkif İnan, Erdem Bayazıt, Alaeddin Özdenören gibi şairlerin eserleri neşrettikleri Maveria dergisinde, imgeyi önceleyen farklı bir poetik temayülü temsil etmesi bakımından Cahit Zarifoğlu, diğer Maveria şairlerinden ayrı bir konumda durur.

---

<sup>168</sup> Nuri Pakdil, **Anneler ve Kudüsler**, Edebiyat Dergisi Yayınları, Ankara, 2020, s.22.

<sup>169</sup> Nuri Pakdil, **a.e.**, s.29.

<sup>170</sup> Nuri Pakdil, **a.e.**, s.90.

<sup>171</sup> Hayrettin Orhanoğlu, **İmgeler Atlası**, **a.g.e.**, s.91.

Şiirini İkinci Yeni kapsamında değerlendiren isimler için, bir söyleşisinde “İsabet buyurmamışlar.”<sup>172</sup> yorumunu yapan Zarifoğlu’nun şiirini iki döneme ayırmak mümkündür. İlk dönem şiirleri, *İşaret Çocukları* adlı ilk kitabıyla başlayarak *Yedi Güzel Adam*’da yoğunlaşan imgeci şiir anlayışıyla inşa edilmiş şiirlerdir:

Onun şiirindeki çok açık görüntüler oluşturan imaj öğeleri ve motiflerle içten içe ilerleyen duygu durumu eşzamanlı olarak ilerlemektedir. Bu durumun şiirleştirilmesi de ancak bu şekilde açık ifadelerle, çeşitlendirilmiş imge ve motiflerin iç içe örülmesiyle mümkün olabilirdi. Bu bakımdan onun cümlesi, bendin hatta bazen şiirin bütününde kendisini hissettiren bir kuşatıcılık ve buna paralel olarak, bu kadar genişlemenin getireceği muğlaklıkla nitelendirilebilir.<sup>173</sup>

Özellikle son şiir kitabı olan *Korku ve Yakarış*’ta ağırlıklı olarak “politik göndermeleri olan bir şiir anlayışına geçiş yapmış”<sup>174</sup> olan Zarifoğlu’nun bir önceki kitabı olan *Menziller* ise bu iki şiir anlayışı arasında bir köprü kitap vazifesi görür, bir geçişi temsil eder. Bu sebeple Armağan, “Zarifoğlu’nun poetikası “imge” den “anlam”a geçiş olarak görülebilir”<sup>175</sup> eceğini söyler.

Yine de Zarifoğlu şiiri, hiçbir evresinde imgeye büsbütün sırtını dönen radikal bir değişikliğe yönelmez, *Korku ve Yakarış* adlı son kitabında bile her ne kadar Daralan Vakitler, Afganistan Çağlıtı, Hama: Sımsıcak gibi politik bir tavır ve İslam coğrafyasında yaşanan olaylara karşı bir duyarlılığın aktarımını önceleyen şiirler öne çıksa da bir taraftan “Aralık Günleri İçin Bir Aşk Denemesi” yahut “Kırk Yaşlarındaki Bir Adamın Konusu” benzeri imge bakımından zengin ve çağrışımsal bakımdan da açık şiirler bir arada yer alır.

Bu sebeple, Zarifoğlu şiiri, *İşaret Çocukları*’ndan *Korku ve Yakarış*’a kadar, poetik bir istikrarı sürdürür ancak imgelerin yoğunluğu yahut anlamsal alanın genişliği/darlığı değişkenlik gösterir. Bu sebeple, Zarifoğlu şiiri, tıpkı imgeyi önceleyen şiir estetiğinin Türk şiirinde teşekkül tarihinin diğer merhalelerinde olduğu gibi, imge ve anlam ilişkisi bakımından eleştirilere tabii tutulmuştur. Nitekim,

---

<sup>172</sup> Cahit Zarifoğlu, **Konuşmalar**, Beyan Yayınları, İstanbul, 1984, s.47.

<sup>173</sup> Yılmaz Daşcıoğlu, **Kader Hep Erken Zaman Hep Geç**, s.138.

<sup>174</sup> Yalçın Armağan, “‘İmge’den ‘Anlam’a Cahit Zarifoğlu’nun Poetikası”, **Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi**, C.17, S.32 (2012/1), s.57.

<sup>175</sup> Yalçın Armağan, “‘İmge’den ‘Anlam’a Cahit Zarifoğlu’nun Poetikası”, **a.e.**, s.73.

kendisiyle yapılan röportajlardan birinde “Şiirinizdeki imaj bolluğu vurgulamak istediğiniz ana temaları biraz gölgelemiyor mu?”<sup>176</sup> sorusuyla muhatap olur.

Bu soru cümlesi, dönemin yaygın okur profilinin şiir ile kurduğu ilişki biçimini ortaya koyduğu gibi, bu ilişki biçiminde imge ile anlamın, temanın, düşüncenin birbirinden ayrı ve birbirlerinin alanına müdahil olmaması beklentisini ortaya koyar. Zarifoğlu’na göre ise şiirin çıkış noktası seçilmiş belirli bir temanın işlenmesi olmadığından, imajın da varlığı bir gölge gibi bu temanın idrakinin üstünü örtmemektedir:

Her şeyden önce benim sizin deyiminizle “vurgulamak istediğim ana tema” yoktur, bir. Yetiştığım çevrenin, okuduklarımın, zevklerimin, beğenilerimin, gördüklerimin, duygularımın yaptığı bir ben var. O kendini mutlu eden ve tedirgin eden şeyleri anlatır ya da onların süzgecinden geçer herhangi bir olay ya da tema. Şiir bittikten sonra, onu kendinden uzaklaştırıp, bir yabancı gibi okuyunca, “ha, bu şiirde şu tema işlenmiş” dersin. Böyle bu.<sup>177</sup>

Manevi duyarlıklı şiir çizgisine sonradan eklenen İsmet Özel ise, bu şiir çizgisi içindeki diğer isimlere nazaran daha farklı bir şiir estetiğini temsil eder. Özellikle bütün şiirlerini derlediği *Erbain* adlı toplu şiir kitabının 80’lerin sonuna doğru neşredilmiş olması, İsmet Özel şiirinin ve poetikasının, 1990 sonrası manevi duyarlıklı şiir çizgisini sürdüren şairler üzerinde etkili olmasına zemin hazırlamıştır. Özel’in yaşadığı politik ve poetik değişim, *Erbain*’in neşrinden önceki kitaplarındaki imajlardan, ironiden, ses sanatlarından yararlanan şiir anlayışının İslamî bir duyarlılıkla buluşmasını ve tematik bakımdan da başkalaşmasını beraberinde getirmiş, “Belki toplumcu-sosyalist imaj ve timsallerin yerini (...) İslâmî simgeler almıştır.”<sup>178</sup>

Özel’in şiirlerindeki İslamî bilinç ve söylem, *Erbain*’den sonra çıkan iki şiir kitabında da; *Bir Yusuf Masalı* ve *Of Not Being A Jew*’de de devam eder. Özellikle *Bir Yusuf Masalı*, geleneksel bir anlatının güncellenmesi bağlamında, başta “Yusuf” imgesi olmak üzere gelenekten beslenen imajların Özel şiirinde yoğun olarak yer alması bakımından önem arz eder. Eserin, biçimsel olarak klasik bir mesnevi tertibini

<sup>176</sup> Cahit Zarifoğlu, **Konuşmalar**, s.23.

<sup>177</sup> Cahit Zarifoğlu, **a.e.**, s.24.

<sup>178</sup> Ahmet Kabaklı, **Türk Edebiyatı IV**, s.285.

anıştırır şekilde kurgulanması dikkat çekicidir. Dibace, Naat ve Münacaat gibi şiirlerin hem biçimsel yönü hem de tematik yönü itibarı ile imajınasyonun geleneksel olandan beslenmesi bakımından elverişli bir zemin kurduğu söylenebilir.

*Of Not Being A Jew* ise şairin son şiir kitabı olup, yeni deneyişler, çeşitli arayışlar içermesi bakımından Özel'in şiir serüveninde ayrıksı bir konumda yer alır. Ancak, kitapta sadece başlıkları verilmiş kimi "vaat edilmiş" şiirlerin yazımı ve kitabın tamamlanması oldukça geç bir dönemi bulduğu için, Özel şiirinin, kendisinden sonraki jenerasyonları etkileyen şiir karakteristiğinin izlerini ağırlıklı olarak Erbain adlı eserinde sürmek, yerinde olacaktır.

Özel şiirinin ana bileşenlerinden birisi imge olsa da, özellikle toplumsal ve politik karşılığı olan mısralarda şairin sıklıkla simgelere başvurduğunu gözlemek mümkündür. Örneğin, Amentü adlı şiirde, şair yaşadığı zihinsel değişimin muhasebesini yaparken, özel isimleri ve markaları sembolik bir anlama mesnet ile kullanır, sözgelimi "Coca-Cola", kapitalizmi sembolize edecek şekilde kullanılır: "hazırmiş zaten duvar sıkılmış bir yumruğa/ fly Pan-Am/ drink Coca-Cola" Yahut, politik bir muhasebe ve eleştiri içeren durumlarda, Türkiye'nin yakın tarihine dair kimi motiflere sembolik bir anlam atfederek şiirini kurar. Söz gelimi, "nüfus cüzdanımda tuhaf/ ekmek damgası durur" mısraındaki "ekmek damgası", Tek Parti İktidarı döneminin olumsuz politikalarını eleştirmek için kullanılan bir semboldür. Bununla beraber, Özel'in şiiri, "açık ifadeli fakat imaj (imge) yüklü bir şiirdir..."<sup>179</sup>

Hem 80 hem de 90 kuşağı şairlerini etkilemesi bakımdan öneme sahip bir diğer imgeci şair ise Hilmi Yavuz'dur. "Bence imge üretimi, şiirde içeriği oluşturmanın temel yollarından biridir."<sup>180</sup> diyen Yavuz, ilk şiir kitabı Bakış Kuşu'nu 1969'da yayımlar. Tıpkı Necatigil gibi, divan şiiri birikimi üzerine düşünen ve modern şiir içinde klasik şiirin estetik unsurlarından yararlanma fikriyle hareket eden Yavuz'un şiir üzerine görüşleri incelendiğinde, okura bir anlamın dayatılmasını eleştirdiğini görmek mümkündür:

<sup>179</sup> Ahmet Kabaklı, **Türk Edebiyatı IV**, s.289.

<sup>180</sup> Hilmi Yavuz, **Şiir Henüz...**, Timaş Yayınları, İstanbul, 1999, s.10.

İmgenin alımlanması için... yol gösterme eklentileri, metni şiirsel bir metin olmaktan çıkarır. Şair şiirine “*Ey okur bu imgeyi şöyle alımla*” diye yol gösterme eklentisi yapamaz... Bir imgenin nasıl alımlanması gerektiği konusunda okura yol göstermek, o imgeyi imge olmaktan çıkarır “kavram”a dönüştürür.<sup>181</sup>

Alımlama edimini güdülemenin çağrışım alanını daraltarak şiirin estetik değerini azaltacağı düşüncesine sahip olan Yavuz’un şiirlerinde dünya görüşü ve ideolojisi bu sebeple dolaysızca aktarılan coşkunun bir edaya kavuşmaz. Ancak, 1976 yılında çıkan *Bedreddin Üzerine Şiirler* kitabı bu hususta nispeten istisnai bir yerde durur. Tarihsel bir vakadan, Şeyh Bedreddin Ayaklanması’ndan ilham alarak yazılan eserde, Marksist ideolojinin izlerini daha belirgin şekilde görmek mümkündür.

Zikredilen kitaptaki şiirlerin, atıfta bulunduğu tarihsel vaka sebebiyle hem kelime kadrosu ve dilsel tercihleri bakımından hem de imgelerin ilhamını tarihten ve gelenekten alması açısından önemli olduğunu söylemek mümkündür. Benzer bir şekilde 1977’de çıkan *Doğu Şiirleri* kitabındaki şiirlerini, “Doğu uygarlığı kavramını Marksist Tarih kuramı çerçevesi içinde”<sup>182</sup> düşünerek kurar. Gelenekten hem hayal dünyası bakımından hem de söz sanatları bakımından beslenen Yavuz’un, *Doğu Şiirleri* adlı eserinde imge, içeriğin teşekkülünde başat rol oynayan bir konumdadır:

Örneğin “Doğu 1310” şiirini alın. Bu şiirde doğa olguları ve doğa nesnelere askersel terim ve nesnelere birebir ilişki içindedir. Böylece benzetmede benzetilen ile benzetmelik arasındaki ilişki rastlantısallıktan kurtarılmış ve şiirde imgeler arasında organik bir bütünlük kurulmuştur. (...) Sanırım Türk şiirinde, imgelerin bu ilişkiler içinde düzene konularak rastlantısallıktan kurtarılması, ilk kez bu şiirde olmaktadır.<sup>183</sup>

İdeolojik söylemlerin oldukça canlı şekilde hem düşünce hem de sanat ve edebiyatı; bu sebeple düşünce ve sanatın kesişiminde yer alan şiiri etkilediği ve şiirlerin söylemsel, tematik ve poetik bakımdan politik ve ideolojik bir veçheye sahip olduğu 70’li yılların ardından 1980 yılına gelindiğinde, 12 Eylül Darbesi ile birlikte ülkenin toplumsal atmosferinde yaşanan değişimin, sonraki on yılda hem edebiyatı hem de şiiri etkilediğini söylemek mümkündür.

---

<sup>181</sup> Ahmet Kabaklı, **a.g.e.**, s.238.

<sup>182</sup> Hilmi Yavuz, **Şiir Henüz**, s.12.

<sup>183</sup> Hilmi Yavuz, **a.e.**, s.10.

12 Eylül Darbesi ile birlikte artan toplumsal baskının, şiirde ideoloji ve siyasetin sesini kısıtığını bu sebeple şiirin içe kapandığını ya örtük şekilde sosyal yahut bireysel temalara yöneldiğini söylemek mümkündür. Şiirde bireyselliğin öne çıkması, Doğan Hızlan'ın tespitiyle “akımlar dönemi”nin<sup>184</sup> bitmesi sonucunu doğurmuştur. Zira bireyselleşmeyle beraber, artık şairler bir edebi zümreyi çatısı altında buluşturacak müşterek bir poetik açılımın peşinde şiir yazmaktan daha çok şahsi poetikasını inşa etmek yoluna gitmeye başlamıştır.

Bu sebeple, bu dönem şairleri, “İkinci Yeni” yahut “Garip” gibi akım isimleriyle değil, on yıllık bir süreci kapsayan bir dönem adlandırılmasıyla edebiyat tarihlerindeki yerini alır ve “80 Kuşağı” ismiyle anılırlar. Tanyol'un “kuşak” kavramının edebiyat literatürüne girişini en erken 70'lere kadar götürmesi de bu durumu doğrulamaktadır.<sup>185</sup>

80 Kuşağı şiirinin öne çıkan özelliği, Tanyol'un da vurguladığı gibi, “açık siyasal şiire duyulan soğukluk”tur.<sup>186</sup> Zira bu yeni on yılın daha ilk yıllarında askerin yönetime el koymuş olmasının verdiği baskıcı ortam, sloganik ve politik şiirin yolunu tıkamış, bu sebeple şiir üzerine arayışlar da, şiirin estetik boyutuna dair yeni bir farkındalık alanına odaklanmıştır. Dönem şairlerinin bireysel arayışları sonucu ulaştıkları şahsi estetik düsturlar ve bu düsturları merkeze alarak inşa ettikleri şiirler göz önüne alındığında görülecektir ki “1980 Kuşağı şiiri tek tip bir şiir değildir. İmgecilikten anlatımcılığa, beatnik-marjinalci anlayıştan gelenekselci veya metafiziksel tutuma pek çok poetik tavır bir aradadır.”<sup>187</sup>

Böylesi bir çeşitliliğin edebi ortamda oluşması, elbette sonraki on yılı yani 90 Kuşağı'nı da yakından etkileyecektir. Zira, zaman içerisinde bu iki kuşağın şairleri, çoğu kez aynı dergilerde şiir neşredecek, bu sebeple iki kuşak arasında aktif ve etkin bir etkileşim varlığını sürdürecektir. 80 Kuşağı içerisindeki imgeci şiir damarının varlığı, sonraki on yılda ortaya çıkacak olan yeni kuşağın şiirsel bir imkan olarak imge ile ilişki kurmasının yolunu açacaktır. Asiltürk'ün tasnifine göre 80 Kuşağı'nın

---

<sup>184</sup> Bâki Asiltürk, **Türk Şiirinde 1980 Kuşağı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2021, s.47.

<sup>185</sup> Bâki Asiltürk, **a.g.e.**, s.17.

<sup>186</sup> Tuğrul Tanyol, **Şiirin Soyağacı**, s.48.

<sup>187</sup> Bâki Asiltürk, **a.g.e.**, s.99.



“imgeci” şairleri şunlardır: “Tuğrul Tanyol, Haydar Ergülen, Metin Celâl, Mehmet Müfit, Enver Ercan, Oktay Taftalı, Seyhan Erözçelik, Ahmet Güntan, Sami Baydar, Nilgün Marmara.”<sup>188</sup>

Bu şairlerin yanı sıra, metafizik, gelenekselci, folklorik/mitolojik şiir gibi kategoriler altında zikredilen isimlerin de imge kullanımından büsbütün uzak olmadıkları gözden uzak tutulmadığında, imgenin ve imgeden istifade eden şiir estetiğın sonraki on yıla tevarüs edişindeki etmenler daha rahat anlaşılacaktır. Tanyol, 80 Kuşığı şairlerinin “Türk şiirinin ustalarına düşmanlık değil, sevgi dolu bir yaklaşım”<sup>189</sup> sergilediğini söyler. 80 Kuşığı şiirinin apolitik bir şiir olduğu yönündeki yaygın kanıyı, bu kuşığın Asiltürk şöyle açıklar:

“Gerek dönem içerisindeki tartışmalarda, gerekse şairlerin yazılarında şiirin toplumda ne gibi bir işlevi olduğu, şiirin görevinin ne olduğu soruları gündeme gelmiş, toplumcu gerçekçiler genelde şiire sosyal bir görev yükleme eğiliminde oldukları halde imgeci şairler şiirin herhangi bir görevi olamayacağı görüşünü ileri sürmüşlerdir.”<sup>190</sup>

Süregelen imge-anlam tartışmalarında reyini imgeden yana kullanan 80 Kuşığı şairleri öne çıkanlardan biri olan “Tanyol, çağdaş şiirde anlam ve konunun önemini yitirdiğini, geliştirilecek şiir dilinin buna uygun olması gerektiğini belirt”ir<sup>191</sup> ve 1980 öncesi toplumsal söylem aktarımını önceleyen, imgesel enerji bakımından zayıf şiirden ayrı bir poetik yol takip ettiğini ifade eder. İmgeci şiirin önde gelen isimlerinden bir diğeri olan Haydar Ergülen ise, “Şiirlerinde daha çok olgulararası birlikteliği örtük bir analogiyle anlatan batık imgeleri ve düşünceyi vülgarize tonlarda yansıtan radikal imgeleri kullanır. Ergülen şiirinin en önemli özelliği her şiirin bütüncül bir imge etrafında kurgulanmış olmasıdır.”<sup>192</sup>

Tuğrul Tanyol, Haydar Ergülen, Metin Celal, Mehmet Müfit ya da Seyhan Erözçelik gibi şairlerin şiirlerinde, toplumsalın değil bireyselin öne çıktığını

---

<sup>188</sup> Bâki Asiltürk, **Türk Şiirinde 1980 Kuşığı**, s.100.

<sup>189</sup> Tuğrul Tanyol, **a.g.e.**, s.48.

<sup>190</sup> Bâki Asiltürk, **a.g.e.**, s.54.

<sup>191</sup> Bâki Asiltürk, **a.g.e.**, s.54.

<sup>192</sup> Ramazan Korkmaz, Tarık Özcan, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, **a.g.e.**, s.311.

söylemek mümkündür. Yine de 80 Kuşağı için yapılan “şiiirin ‘sokakta’ unutulduğu bir sırada, onlar şiiiri hatırlatarak ‘evlerine’ çekildiler.”<sup>193</sup> tespiti bir genelleme içermektedir. Zira, 80 Kuşağı şairi, “ev”ine çekilse dahi, bu her zaman kendini toplumsal ve siyasal olandan azade bir şiiir yazmaya şartladığı anlamına gelmemektedir. Yahut bireyselin, toplumsaldan bağımsız olmadığı, imgenin bu kuşakta önemli bir unsur haline gelmesinin her zaman toplumsal olana ket vurmadiğini yadsımamak gerekmektedir.

“Şiirlerinde folklor, sufiliğe, geleneksel hayatın sembollerine yaslanarak kentli insanın yaşama biçimini sorgula”yan<sup>194</sup> Adnan Özer ve “Şiiri, özgünleştirecek unsurun imge olduğuna kanaat getirerek kendi imge üretim tarzını tutturabilen şairlerin başarılı olacağını”<sup>195</sup> ifade eden Murathan Mungan gibi folklor ve mitolojide beslenen şairler de imgeye önem atfetmiştir.

Bunun yanı sıra 60’lı ve 70’li yıllarda gelişen imge odaklı İslamî duyarlıklı şiiir çizgisinin 80 Kuşağı üzerinde de etkili olduğu ve bu kuşak içerisinde de “şairin geleneksel bir şiiir kültürünün, metafizik bir arka planla bütünleştiği çok boyutlu ‘estetik’ bir alanda soluklanmasını”n<sup>196</sup> gerekli olduğunu düşünen, bu poetik görüş doğrultusunda şiiirler kaleme alan şairleri beslediği söylenebilir. Dolayısıyla 80 Kuşağı’nda imgeci anlatımı benimseyen bir İslamî duyarlıklı şair zümresinden bahsetmek mümkündür. Bu bağlamda, şiiire ve şaire “varlığın esrarındaki gizli koku, renk ve görüntüleri, şiiirsel imgelerle yeni bir biçimde ortaya çıkarmak ve bunu da adeta bir kuyumcu titizliğiyle en mükemmel bir tarzda okuruna yansıtmak, sunmak ve tattırmak”<sup>197</sup> misyonunu yükleyen İhsan Deniz ve “Hayatın arka planında ne varsa

---

<sup>193</sup> Alphan Akgül, “Alphan Akgül ile Söyleşi”, **Varlık**, Temmuz 2000, S.1114, s.45-46.

<sup>194</sup> **Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, ed. Murat Yalçın, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001, C.2, s.662.

<sup>195</sup> Ulaş Bingöl, “Murathan Mungan’ın Poetik Görüşleri”, **Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Kasım 2014, Yıl:6, S.12, s.107.

<sup>196</sup> Mehmet Ocaktan, “80’li Yıllar Şiiirinde Arayışlar ve ‘Kök’ Sorunu”, **Yönelişler**, Mayıs 1990, C.4, S.46, s.5.

<sup>197</sup> İhsan Deniz, “Ruhu Kollayan Şiiir”, **İpek Dili Şiiir Seçkisi**, S.1, Mart 1995, s.2.

onun görülmesi ve imgeler yoluyla gösterilmesi taraftarı”<sup>198</sup> olan Hüseyin Atlansoy ve “imgeye olduğu kadar sese de önem veren”<sup>199</sup>, inandığı değerleri şiirine “bazen bir sözcük, bazen bir simge, bazen kısa bir söyleyişle göm”en<sup>200</sup> Necat Çavuş gibi şairlerin de poetikalarını inşa ederken imgeye başat bir konum ihdas ettiğini söylemek yerinde olacaktır. Yine İslamî duyarlıklı şiir geleneği içerisinde zikredilen Osman Konuk ise imgenin gerçeğin yerini tutamayacağı görüşünde olsa da büsbütün imgeye karşı ‘mesafeli’ değildir: “İmgeye mesafeli değilim. Bazen yazdıklarında imge mi buyurun imge denebilecek numaralar da yapmışımdır. Birçok kötü şiirci palavracılığı imgecilik şeklinde sunuyor. Bence gerçeğin ayartıcılığının, şiirsel baştan çıkarıcılığının, albenisinin yerini hiçbir imgecilik tutamaz.”<sup>201</sup>

80 Kuşağı şairlerinin kendinden öncekilerle kendilerinden sonrakiler arasında, sadece nakille sınırlı kalmayan aynı zamanda şiir estetiğini dönüştüren ve kreatif bir işlevle var olan bir köprü kuşak olduğunu söylemek mümkündür. Bu köprü kuşak, kendisine mahsus poetik imkanlar keşfederken aynı zamanda öncülleriyle bağlar kurmayı ihmal etmez. Böylece 80 Kuşağı şairleri, hem imgeye bakışları ve imgeyi kullanışları hem de genel manada poetik bir estetik inşa etme serüvenlerinde, şiir tarihindeki belli başlı şecerelerin parçası olurlar:

Kabaca bakıldığında Tuğrul Tanyol’un “aklıyla Yahya Kemal’i kalbiyle Ahmet Haşim’i” benimsediği, Osman Hakan A. ve Vural Bahadır Bayrıl’ın Behçet Necatigil ve Hilmi Yavuz’a ayrı bir segi duyduğu, Haydar Ergülen’in poetik açıdan Cemal Süreya’ya yakın durduğu fakat Ece Ayhan’ı çok sevdiği, Şavkar Altınel’in Yahya Kemal’i önemseydiği, Roni Margulies’in Attilâ İlhan’ı baş ucunda tuttuğu anlaşılır.<sup>202</sup>

Modern Türk şiirinin, nesirden ayrışması ve kendi estetik alanını inşa etmesindeki başat unsurun ahenkten imgeye tahvil süreci aynı zamanda 1923’ten 1950 sonrasına ve nihayet 1980’lerin sonuna kadar ki Türk şiirinin değişen estetik

---

<sup>198</sup> Bâki Asiltürk, **Türk Şiirinde 1980 Kuşağı**, s.112.

<sup>199</sup> Tuğrul Tanyol, **İyi Şiir Koalisyonu**, Mühür Yayınları, İstanbul, 2015, s.236.

<sup>200</sup> Tuğrul Tanyol, **a.g.e.**, s.236.

<sup>201</sup> Osman Konuk ile Söyleşi, (Konuşan: Şenay Şan), **Mecidiye Anadolu Lisesi Dergisi**, Yıl: 3, S.3, 2010, s.29.

<sup>202</sup> Bâki Asiltürk, **a.g.e.**, s.85.

algı ve zevklerinin takibini ortaya koyan bir araştırma zemini. Bu zeminde ürün veren ve poetik görüş beyan eden isimlerin Cumhuriyet öncesi dönemden tevarüs ettiklerini dönüştürerek 1980 Kuşuğına kadar miras bırakması gibi durumlar bu çalışmanın ana konusunu teşkil eden 1990 Kuşuğı şairlerinin nasıl bir poetik tartışmalar zincirine eklemlendiklerini ve bu kavramsal değışim serüveninin seyrini ne şekilde belirlediklerini idrak edebilmek açısından zihin açıcı olacaktır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. 1990 KUŞAĞI ŞAİRLERİNDE İMGE

1990'lı yılların sosyal hayatı, sanat ortamı ve kültürel atmosferi, bu yıllarda kendi şiir anlayışına inşa eden şiir kuşağının imge kullanımıyla ilgili tasarruflarını, imgeyle ilgili poetik temayüllerini anlamak açısından önemli ipuçları taşımaktadır. 1990 Kuşağı şairlerinin ilk eserlerini 1990'lı yılların ilk yarısında dergilerde neşrettiğini söylemek mümkündür.

Nitekim, Mehmet H. Doğan, hazırladığı 1993'e ait bir şiir yıllığında şöyle söyler: "Adına ister Genç Şiir, ister Yeni Şiir diyelim bu kendi içinde ayrışık bir görünüm gösteren şiir kuşağı, bir zamanlar 'kitabî'liğin ağır bastığı tartışma dönemini aşmış, ürün verme dönemine girmiştir bugün."<sup>203</sup> Bu bağlamda, 1990 Kuşağı şiirinin, 1990'ların ilk yarısında ortaya çıktığı ve ikinci yarısında ise kendi karakteristiğini oluşturduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda, çalışma içinde zikredilen ve bu kuşak içerisinde anılan şairler, ilk şiir kitaplarını 1990'ların ortalarına doğru neşretmeye başlamış ve bu kuşağın ilk kitap yayınlama eğilimi 2000'lerin ilk beş yılında devam etmiştir.

#### 3.1. 1990'LI YILLARDA TÜRK ŞİİRİNİN ŞEKİLLENDİĞİ SOSYAL ORTAM VE "İMGE"YE DAİR POETİK TEMAYÜLLER

1986'da Türkiye'nin ilk kültür ve sanat konseptli kanalı olan TV 2 yahut TRT 2'nin kuruluşu ve 90'ların bitişine (2002) kadar faal durumda oluşu, dönemin kültürel ortamının şekillenmesinde pay sahibi olmuştur. Bununla beraber, 1990 yılında Türkiye'nin ilk özel televizyon kanalı olan Star 1'in kurulmasıyla, medya kuruluşları adım adım hem gazeteleri hem de televizyon kanallarını bünyesinde buluşturan holdinglere dönüşmüştür.

---

<sup>203</sup> 1993 Şiir Yıllığı, haz. Mehmet H. Doğan, Adam Yayınları, İstanbul, 1993, s.15.

Bu durum, televizyon kültürü ile matbuat hayatı arasında dolaylı yoldan bir geçişkenlik sağlamıştır. “Nitekim 1990’ların ortasından başlayarak medya şiire el atmaya başladı. Bol resimli, bol renkli reklam magazinleri, dedikodu ağırlıklı tartışmalara, haberlere yer vererek birtakım şairleri, daha da çok okurları bu tartışmalar içine çekmeye çalıştı.”<sup>204</sup> Bu durum, şiirin medya ile olan ilişkisinde bir değişimi meydana getirmiş, 1990’lı yılların edebiyat ortamında medya ve şiir arasındaki etkileşim sıklıkla bir tartışma konusu haline gelmiştir:

“Daha çok, magazinleşen yazılı basın, televizyon, internet... ve benzeri araçların etkisiyle, yaşam biçiminden sanata, edebiyata kadar her şeyin popülerleştiği, kişiliklerin silindiği küreselleşen bir dünyada şiir de değişiyor: gerçek şiir giderek daha uç alanlara çekilirken, yerini gündelik, geçici gereksinimleri doyuran, ‘buz üstüne’ yazılmış ürünler, reklam ajanslarının, magazinlerin ve televizyonların bir gecede üne kavuşturduğu, en ‘baba’ şairlerin kitapları 1000 basarken 5000’lik, 50-60 binlik baskıları kısa zamanda ‘tüketen’ şairler alıyor.”<sup>205</sup>

Medyanın, para ve tüketim kültürüyle olan ontolojik ilişkisi, “medyatik” yahut popüler şiir kategorisinin doğmasına, kasetler, klipler ve çok satan kitaplar yoluyla yayılmasına ve toplumda “şiir” ve “şair” imajının dönüşüm geçirmesine yol açar. Çolak, 1990’lı yılların ardında bıraktığı manzarayı şiirin metalaşması bağlamında tenkit eder: “Küçük burjuva eğilimler, popülizmi getirdi beraberinde. Şiir, günübürlük üretilip tüketilen bir şey oldu geniş bir çevrede. Bu yapılanma içerisinde şiirden yana birçok şair, kitabını ya yayınlamadı ya da yayımlama olasılığı bulamadı.”<sup>206</sup>

Doğrudan popüler şiir kanalına müracaat etmeyen kimi şairlerin ise katmanlı ve incelikli bir poetik zemine oturmayan, ticari kaygılarla üretilmiş, kolay anlaşılabilirliğin verdiği kitlesel yayılımın etkisiyle hızlı popülerleşebilen, imgesel bakımdan zengin olmayan şiirler üretme yoluna gittiği eleştirisinde bulunan Doğan, şöyle söyler:

---

<sup>204</sup> **2000 Şiir Yıllığı**, haz. Mehmet H. Doğan, Adam Yayınları, İstanbul, 2000, s.9.

<sup>205</sup> **YKY Şiir Yıllığı 2002**, haz. Mehmet H. Doğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002, s.17.

<sup>206</sup> **2002 Şiir Yıllığı**, haz. Veysel Çolak, E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi Yayınları, İstanbul, 2003, s.20.

“Reklam, magazin ve televizyon gibi etkili araçlardan fazla nasiplenemeyenlerse olabildiğince çok yerde, olabildiğince çok sayıda şiir yayımlayarak, hızla çoğalan bu şiirleri hemen ‘kitaplaştırarak’ adlarını duyurmaya ya da belleklere kazımaya çalışıyorlar. Benden daha acımasız birilerinin dergilerdeki nitelemesiyle ‘fotokopi’ ya da ‘imge salatası’ şiirler... Kim bilir ne zaman, kimin bulduğu, kullanıla kullanıla yıpranmış, eskimiş imgeler...”<sup>207</sup>

Görsel ve yazılı medyayı adım adım tesiri altına alan holdinglerin yanı sıra, dönemin edebiyat ortamında, bağımsız dergi teşebbüsleri de vuku bulmuş, hatta Anadolu’da yakın edebiyat tarihi bakımından önem arz eden taşra dergileri neşredilmeye başlamıştır: “Nedim Ali Zengin’in *Andırın Postası*’nın eki olarak çıkardığı *İkindi Yazıları* gibi *Albatros*, *Kıyı*, *Yedi Harf*, *Kırağı*, *Ayane*, *Endülüs*, *İpek Dili*, *Kırağı* ve *Sombahar* da bu dönemin önemli canlılık kaynaklarıydı.”<sup>208</sup>

1990’lı yıllar taşra dergileri dışında da zengin bir matbuat ortamının yaşandığı bir dönemdir. Söz gelimi, bir finans kuruluşu olan Yapı Kredi bünyesinde yayın hayatına başlayan *Kitaplık* dergisi ile bir medya kuruluşu bünyesinde 1980 yılından itibaren yayın yapan *Hürriyet Gösteri*’nin bu yıllarda da aktif olması ve rağbet görmesi de dönemin ekonomik ve sosyolojik koşullarıyla irtibatlı olarak okunmaya müsaittir.

Bu kuşağın şairleri, Yaşar Nabi Nayır sonrası yeniden yapılanan Enver Ercan yönetimindeki *Varlık* dergisi yahut 1987 yılında yayın hayatına başlayan Ali Haydar Haksal yönetimindeki *Yedi İklim* ve 1990’da ilk sayısı yayınlanan Mustafa Kutlu yönetimindeki *Dergâh* gibi, kimi çatı-dergi olarak tanımlanabilecek yayınlarda ilk şiirlerini yayınladılar ve kendi poetikalarını inşa ederler.

Bu sebeple, 1990’lı yılların ilk yarısında etkin şekilde bu tür dergilerde varlık gösteren çoğu şairin, ilk şiir kitapları 1995-2000 arası dönemde yayınlanmıştır. Bahsi geçilen çatı dergilerdeki kimi şairler yine doksanlı yılların sonu ve 2000’lerin başında kendi dergilerini çıkarma temayülü göstermiştir. Sözgelimi, *Dergâh* dergisinde şiirleri yayınlanan farklı şiir tarzlarına mensup şairler, bu dergiden

---

<sup>207</sup> YKY Şiir Yıllığı 2002, haz. Mehmet H. Doğan, s.17.

<sup>208</sup> Hayrettin Orhanoğlu, *Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990’lı Yılları*, Ebabil Yayınları, Ankara, 2020, s.19.

ayrılarak 1996’da yayın hayatına başlayan *Şehrengiz* yahut 2000’lerin başında çıkan *Kırklar* gibi dergileri kurmuşlardır.

Zira mezkur çatı dergilerin önemli fonksiyonlarından bir tanesi, Orhanoğlu’nun *Dergâh* dergisiyle ilgili olarak söylediği gibi, “bütün şiir görüşlerinin yuvasıyken belirli bir şiir görüşünün tarafı”<sup>209</sup> olmalarıdır. Bu durumun önemli bir örneği olan *Dergâh*’ın hakim şiirsel tavrı üzerinde İsmet Özel tesirinin belirleyiciliğine rağmen, dergide Süleyman Çobanoğlu’ndan Hakan Arslanbenzer’e; İbrahim Tenekeci’den Ömer Erdem’e ve hatta Ah Muhsin Ünlü ve Murat Menteş’e kadar pek çok farklı şiir üslubunu benimsemiş şair yer bulur.

Mezkur çatı dergilerin teşekkülünde ve “bütün şiir görüşlerinin yuvası” haline gelişinde, 1980 kuşağından tevarüs edilen edebi atmosferin etkisi vardır. Zira, Doğan Hızlan’a göre 1980 kuşağı ile birlikte “akımlar dönemi”<sup>210</sup> sona ermiştir. Bu sebeple, on yıllık süreçleri kapsayan kuşak adlandırmaları rağbet görmeye başlamıştır. Yani, artık dergiler belirli bir şiir akımını değil, farklı şiir görüşlerini bünyesinde barındırabilen; homojen değil heterojen bir yapı kazanma imkanı bulmuştur.

1990’lı yıllara gelindiğinde, 1980 Kuşağı ile 1990 Kuşağı’nın aynı dergilerde buluşmasının sebebiyet vermesi muhtemel olan şiir akımı odaklı zümreleşme yerini sıklıkla ideolojik paydada buluşan farklı şiir görüşlerinin ortaya konmasına ve şiir estetiği inşasının bireyselleşmesine bırakmıştır. Bu bağlamda, Haydar Ergülen’in “90 şiirinin 80’lerin devamı olduğu düşüncesi”<sup>211</sup> nisbi olarak tutarlılık kazanır.

Doğan’a göre, 1990’lı yılların başlarında, halen hayatta olmasına rağmen 60’lı ve 70’li yıllarda şiir üslubunu inşa eden şairler artık edebiyat ortamının akışına yön verme enerjisini adım adım kaybetmeye başlamıştır: “şiirdeki devinimde ve ürün bolluğunda yaşlı ve orta kuşak şairlerinin payının giderek azalmakta olduğuydu. Bu ‘yaşlı’ ve ‘orta kuşak’ şairleri -bir bakıma ‘60’larda, ‘70’lerin başlarında şiire başlamış şairlerin bir kesimini de katabiliriz buna- kendi şiir çevrimlerini kapamış,

---

<sup>209</sup> Hayrettin Orhanoğlu, *Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990’lı Yılları*, s.21.

<sup>210</sup> Bâki Asiltürk, *Türk Şiirinde 1980 Kuşağı*, s.47.

<sup>211</sup> Servet Şengül, *Epik Damar*, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2022, s.155.



bugün yazılmakta, oluşmakta olan şiirin gidişini yeni bir çıkışla değiştirme, başka bir yöne çevirme olasılığını yitirmiş görünümdeydi.”<sup>212</sup>

Bu sebeple, 1990 Kuşağı şairleri arasında, on yıllık sürecin şiir ortamına şekil verme arzusuyla poetik metinler ortaya koyma eğilimi görülür: “Mehmet Can Doğan, Baki Ayhan T., Hakan Arslanbenzer, Ali K. Metin, Hakan Şarkdemir, Selçuk Küpçük, Ali Emre, Celal Fedai, Osman Özbahçe, Murat Üstünbal gibi şairlerin şiir kitapları yanında şiirin neliğine dair kitapları raflarda yerini...”<sup>213</sup> almıştır.

“Akımlar dönemi”, yerini bireysel poetikalara bırakırken, yine de 1990 Kuşağı içerisinde Orhanoglu’na göre, bu dönem şiirindeki üç ana yönelişten biri de “hamleci şiir”dir.<sup>214</sup> Bu şiir yönelişi başlığı altında ise *Dergâh*’tan ayrılarak *Şehrengiz*, *Atlılar* ve *Fayrap* gibi dergilerde buluşan neo-epik şiir anlayışı mensupları zikredilir.

Neo-epik şiirin imgesiz ve dolaysız; ironik ve siyasal söylem içeren bir yapıda olmasında ve bu akıma mensup şairlerin 80 kuşağına meselesizlik ve apolitiklik iddiası yöneltmesinde “toplumsal baskılara (darbelere, e-muhtıralara) karşı bir cevabın verilme zorunluluğu”<sup>215</sup> etkilidir. Özellikle, 1997’de gerçekleşen 28 Şubat Darbesi ve 1998’de vuku bulan Refah Partisi’nin kapatılması hadisesinin dönemin manevi duyarlıklı şairleri üzerindeki tesiri yadsınmamalıdır.

Neopik şiir hareketi kapsamında imgenin şiirden ihraç edilmesi yönündeki çabanın izlerini Arslanbenzer’in şu satırlarında sürmek mümkündür: “Evet, yeşil şiirler okuyoruz, piyano sonatı şiirler; ama gördüğümüz yeşil örtünün tabut örtüsü, duyduğumuz piyano sonatının ölüm marşı olduğunu fark etmiyoruz. Merhumun imge olduğunu ise en azından ben size söyleyeyim.”<sup>216</sup>

---

<sup>212</sup> 1993 Şiir Yıllığı, haz. Mehmet H. Doğan, s.11.

<sup>213</sup> Hayrettin Orhanoglu, *Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990’lı Yılları*, s.21.

<sup>214</sup> Hayrettin Orhanoglu, *Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990’lı Yılları*, s.22.

<sup>215</sup> Hayrettin Orhanoglu, *Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990’lı Yılları*, s.24.

<sup>216</sup> Hakan Arslanbenzer, “İmgenin Ölümü”, *Dergâh*, S.100, Haziran 1998, s.20.

Ancak sonradan yine Hakan Arslanbenzer tarafından temellendirilecek olan Neo-Epik şiir anlayışına zemin hazırlayan bu metin incelendiğinde Yalçın Armağan'a göre "imgenin niçin öldüğünü tam olarak anlamak mümkün değildir."<sup>217</sup> Bu sebeple Armağan, bu metne şu yorumu getirir: "Arslanbenzer, kendi yazdığı şiir başta olmak üzere "Neo-Epik" adını verdiği anlayışı geçerli kılmaya çalışmaktadır. Bu anlayışın kabul görmesi için yerleşik anlayışın öldürülmesi gerektiğinin farkındadır."<sup>218</sup>

1990 Kuşağı'nda imgenin öldüğünü savunanların yanı sıra, imge kullanımına müracaat etse bile açık bir anlatımı savunanlar da vardır. Sözgelimi, Birhan "Keskin, şiirde imgelere başvurur; ancak bunlar, okurun zihninde kolayca bir şemaya oturacak şekildedir."<sup>219</sup> Ancak şiir açısından imgenin önemli oluşuna da dikkat çeker:

Birhan Keskin okuru şöyle tanımlar: "Şiir çağrışımlar yarattığı için zengindir, çağrışımlar üzerinden okunur. Kat kattır, katmer katmer. Okur hangi kattaysa o kattan okur şiirini." Şairin hayata bakış açısı, böylece şiirdeki diline rehber olur. Kapalı olmasa da kendine has dünyası ve bu dünyanın zengin oluşu, bazen şiirlerini anlamakta zorluk yaratır. Çağrışımları bol olan şiirlerinde, okuyucudan bu yüzden ciddi bir emek ister."<sup>220</sup>

Dönemin şiir anlayışını 1990 öncesi şiir anlayışlarından ayıran unsurlar sosyal, siyasal ve ekonomik koşullarla sınırlı kalmayıp poetik temayüller bakımından da 90 Kuşağı, öncülü olan kuşaktan ayrışır. 80 Kuşağı ile 90 Kuşağı arasındaki belirleyici farkların başında, 90 Kuşağı şairlerinin günlük dili şiirde daha etkin kullanması, ayrıca şiirde ironi kullanımının önemli bir teknik haline gelmesi sayılabilir. Orhanoglu'na göre, "modernliğe kimi zaman modernliğin kendi jargonunu kullanarak karşı çıkan bir zihin yapılanması"<sup>221</sup>, "ironi aracılığıyla Batı

---

<sup>217</sup> Yalçın Armağan, **İmgenin İcadı İkinci Yeni'nin Meşruiyeti**, s.194.

<sup>218</sup> Yalçın Armağan, **a.e.**, s.195.

<sup>219</sup> Emine Aktarlı, "Birhan Keskin'in Şiirleri Üzerine Tematik Bir İnceleme", **T.C. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, Van, 2019, s.6.

<sup>220</sup> Emine Aktarlı, "Birhan Keskin'in Şiirleri Üzerine Tematik Bir İnceleme", **a.g.e.**, s.4.

<sup>221</sup> Hayrettin Orhanoglu, **Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990'lı Yılları**, s.21.

kanonu karşısında kendine bir yer edin”me<sup>222</sup> çabası ve imge karşısındaki reddetme, kısmen ve tamamen benimseme gibi farklı düzeydeki eğilimler 1990 Kuşağı şiirinin karakteristiğini belirlemede rol oynamıştır.

Bununla beraber, 90 Kuşağı, kendisinden ve 80 Kuşağı’ndan önceki dönemlerde kendi şiirini kuran ve halen edebi kamuoyunda etkisini sürdüren şairlerle de temas kurma imkanına sahiptir. “İmage” kavramını ilk kez şiir eleştirisinde kullanan Attila İlhan’ın halen hayatta olması ve 1993 yılında *Ayrılık Sevdaya Dahil* adlı kitabını çıkarması, İkinci Yeni şiirini temsilen Ülkü Tamer’in ve İkinci Yeni poetikası üzerine önemli poetik metinler kaleme alan İlhan Berk’in bu on yıllık süreçte halen velut olması ve başta *Pera* olmak üzere çeşitli şiir kitapları yayımlamaya devam etmesi önemlidir.

1997 yılında *Sükût Suretinde, Ahit Kulesi ve Osmanlı Simitçiler Kasidesi* adlı peyderpey üç şiir kitabı yayınlayan Nuri Pakdil, bütün şiirlerini *Gün Doğmadan* adlı eserde derlemeden önce çıkan son şiir kitabı *Alnyazısı Saati*’ni 1989’da yayınlayan Sezai Karakoç ve 1998’de *Gelecek Zaman Risalesi*’ni yayınlayan Erdem Bayazıt başta manevi duyarlıklı şiir damarı olmak üzere dönem şiiri üzerindeki tesirini devam ettirmektedir. 90 Kuşağı açısından önemli bir dergi olan *Dergâh*’ta; sonradan *Of Not Being A Jew* adlı eserine girecek şiirleri yayınlamaya devam eden İsmet Özel’in de bu yılların şiir zevki üzerindeki belirleyiciliği yadsınamaz durumdadır.

On yıllık sürecin, hem dilsel tercihlerin hem de poetik açılımların çeşitliliği bakımından velut olmasının yanı sıra, dergi sayısındaki niceliksel artış; şiir neşretmeye yönelik ilgiyi diri tutan koşulları doğurmuştur. Hatta bu sayısal artışın, nitelik bakımından bir düşüşe işaret ettiği yorumları da yapılır olmuştur:

“Aslında son yıllarda stereotip bir teknikle çok kötü şiirler yazılıyor; kendinin ya da başkasının bulduğu bir imgeyi, bir ses düzenini, hatta bir duygu kalıbını alabildiğine çoğaltan, sonunda da içi boş bir kalıba döndüren teknik ustalık, şairlik için yeterli sayılıyor. Böyle olunca da, sayıları bugüne kadar görülmemiş derecede artan şiir dergilerinde yazan çok sayıda şairin

---

<sup>222</sup> Hayrettin Orhanoglu, *Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990’lı Yılları*, s.25.

ürünü binlerce şiir çıkıyor ortaya. Herkesin şair, yazılan her şeyin şiir kabul edildiği garip bir ortam.”<sup>223</sup>

Ancak niceliksel artışın beraberinde, 2000 sonrası dönemde de şiir hayatına devam ederek bir sonraki kuşağı etkileyecek şairlerin yetişmesine de zemin hazırlamıştır. Bu bakımdan, 90’lı yıllar, bir kısmı bu on yılla sınırlı bir etki alanına sahip olan bir kısmı ise 2000 sonrasında da tesirini sürdüren pek çok ismin şiirlerini çeşitli dergilerde yayınladığı ve ilk şiir kitabını bastırıldığı bir dönem olmuştur:

1990’ların şiir ikliminde; Adil İzci, Ali K. Metin, Asuman Susam, Altay Öktem, Altay Ömer Erdoğan, Aydın Afacan, Ayhan Kurt, Bayram Balcı, Bejan Matur, Betül Tarıman, Birhan Keskin, Cem Uzungüneş, Cenk Koyuncu, Cevdet Karal, Cihan Oğuz, Çiğdem Sezer, Didem Madak, Emel İrtem, enderemiroğlu, Enis Akın, Enver Topaloğlu, Hakan Arslanbenzer, Hakan Şarkdemir, Hüseyin Alemdar, İbrahim Tenekeci, Metin Kaygalak, Mustafa Köz, Oğuz Özdem, Osman Çakmakçı, Ömer Erdem, Selim Temo, Serdar Koçak, Seyhan Kurt, Turgay Kantürk, Yılmaz Arslan, Yücel Kayıran, Zeynep Uzunbay yer aldı.<sup>224</sup>

Bu yıllarda eser veren birçok isim arasından, bazı isimler; kendi kuşakları içerisindeki konumları itibarı ile öne çıkmaktadır. Bu durumda, hem velut oluşları hem belirli bir şiir görüşünün karakteristik temayüllerini örneklemeleri, hem bir yenilik ve özgünlük ortaya koymaları hem de 2000 sonrası süreçte de etkin şekilde yazmayı ve var olmayı sürdürmeleri etkilidir.

---

<sup>223</sup> **1998 Şiir Yılığı**, haz. Mehmet H. Doğan, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s.11.

<sup>224</sup> **2000’ler Şiiri Antolojisi**, haz. Cenk Gündoğdu, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, 2016.

## 3.2. 1990 KUŞAĞI ŞAİRLERİNİN İMGEYE BAKIŞI VE KULLANIŞ BİÇİMLERİ

### 3.2.1. Kaynaklarına Göre İmge

Yaratıcı imgelemin bir mahsulü olan imge, yaratıcı imgelemin sahibi olan sanatçının zihnini şekillendiren unsurların etkisinden bağımsız şekilde hareket etmez. Bu sebeple “bilinçaltının istemli ya da istemsiz olarak belirli çağrışımlar ile dışavurumu”<sup>225</sup> olan imgenin kaynakları ya da imge üretimini tetikleyen unsurlar, imgeyi üreten sanatçının mensubu bulunduğu kültürel, toplumsal, örfi koşullar ile doğrudan ilintilidir. Başka bir deyişle, “... imge tarihsel, kültürel, sosyal ve psikolojik elemanların karşılıklı etkileşimi sonucunda oluşan anlamlı yapılardır.”<sup>226</sup>

Bu sebeple, imgenin üretim biçimlerini tasnif ederken, imgelere kaynaklık eden unsurları da kategorize etmek yerinde olacaktır. Kaynaklarına göre imgeleri ana hatlarıyla birkaç başlık altında toplamak mümkün olacaktır. Tabiat unsurlarının, tabiatın bir parçası olan insan zihnini ve muhayyileyi tetiklemesi kaçınılmaz olduğundan, şiirde tabiat unsurlarına dayalı imgelere rastlamak muhtemeldir.

Bunun yanında, sosyal bir varlık olan insanın, şehirli hayatı benimsemesi, beraberinde kolektif bir kültür havuzunu, mensubu bulunduğu toplumun diğer fertleriyle üleşmesi demek olduğundan, ortak kültür ve medeniyet birikiminden beslenen imgeler de ayrı bir kategoriye teşkil edecektir. Kültür ve medeniyet birikimine dayalı imgelerin ise, alt dalları olduğunu söylemek mümkündür.

Sözgelimi, kültürün ve medeniyetin bağlı olduğu örf ve geleneklere dayalı imgeler, bunun yanında sözlü kültür ve mitolojiye dayanan imgeler, hatta geleneksel yaşam pratiklerine ve sosyal kurumlara dayanan imgelere rastlamak mümkündür. Tabiata dayalı imgeler ile kültür ve medeniyete dayalı imgelerin yanında inanca dayalı imgelerden de bahsetmek yerinde olacaktır.

Kültür ve medeniyet kavramlarının teşekkülüne doğrudan etkisi olması sebebiyle kültür ve medeniyet mefhumlarına dayanan imgeleri de tesiri altına

---

<sup>225</sup> Serhat Ulağı, **İmgebilim-“Öteki”nin Bilimine Giriş**, s.12.

<sup>226</sup> Serhat Ulağı, **a.g.e.**, s.12.

almasına rağmen inanca dayalı imgeleri ayrı bir kategoride değerlendirmek, inanç kavramının kuşatıcılığı göz önüne alındığında daha isabetli olacaktır.

Bunların yanı sıra “Yazarın geçmişinden, bastırılmış dürtülerinden, inançlarından ve deneyimlerinden oluşan imgeler...”<sup>227</sup> de söz konusudur. Bu imgeler, toplumsallıkla irtibat halinde olsa bile zihnin daha öznel ve kişisel alanına yakındır. Bu sebeple diğerlerine göre daha örtüktürler. Bu imgeleri ise, otobiyografik yahut kişisel deneyime dayalı imgeler olarak kavramsallaştırmak mümkündür.

### 3.2.1.1. Modern Hayat ve Ekolojik Tahribat Eleştirisine Dayalı İmgeler

1990’lı yıllarda, Anadolu’da yayınlanan edebiyat dergileri var olsa da *Varlık*, *Hürriyet Gösteri*, *Göçebe*, *Sombahar*, *Yedi İklim*, *Dergâh*, *Ludingirra* gibi pek çok önemli edebiyat dergisi İstanbul merkezli olarak yayın yapmaktadır. Bu sebeple İstanbul, bu dergiler odağında oluşan edebi çevrelerin mensubu olan pek çok 1990 Kuşağı şairinin yaşadığı bir metropoldür. “Modern kentler (metropoller) de, modern hayatın ma’kesi, bir kılıfıdır.”<sup>228</sup>

Bu durum modern kentte yaşayan modern şairin, modern hayatın açmazları, çelişkileri, olumsuzlukları ve karmaşık düzeni ile doğrudan muhatap olmasını beraberinde getirir. Yaşanılan gerçeklik, şiirsel gerçekliğe intikal eder ve modern hayata karşı gelişen duygu ve duyarlılıklar, 1990 Kuşağı şiirinin tematik dağarcığında kendisine yer bulur. Şiirde ele alınan temayı besleyen, teknik unsurlardan biri de simge ve imgelerdir.

1990 Kuşağı şiirinin imge dağarcığında kendisine en geniş yer bulan kategorilerden bir tanesini modern hayat eleştirisine dayalı imgelerin teşkil ettiğini söylemek mümkündür. Bu imgeler, toplumsal bir düzen eleştirisi ihtiva etmesi sebebiyle bazen ironik bazen protest bir yapıya sahiptir. Sözelimi, Ali K. Metin’in mısralarında modernizme yönelmiş protest bir söylemin doğurduğu radikal imgelerin varlığı sezilir:

---

<sup>227</sup> Serhat Ulağlı, **a.g.e.**, s.4.

<sup>228</sup> M. Fatih Andı, **Akrebi Kuyruğundan Tutmak**, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2018, s.195.

“Söyle madem vakti dişleyen ihtilal  
nedir? Nedir içimizi acıtan  
gerçek? İşte asıl mesele! Kaçış yok, yok elbet, her şey  
Mahşeri bir düğümdür artık. Ki gök  
ağusunu  
gövdenin lav gibi kusuyor  
içimize”<sup>229</sup>

Aynı zamanda “Toplumcu şiirin İsmet Özel tavrından gelen imgelerin hissedildiği...”<sup>230</sup> bu mısralarda, “vakti dişleyen ihtilal” imgesi dikkat çeker. Zira modern hayatın ihtiva ettiği tüketim kültürü “vakit” algısını değiştirmiştir. “tüketim temposu sadece giyim, süsleme ve dekorasyonda değil, aynı zamanda hayat tarzları ve dinlenme faaliyetlerini de (boş zaman ve spor alışkanlıkları, pop müzik türleri, video ve çocuk oyunları vs.) kapsayan geniş bir alanda hızlanmaya neden olmuştur.”<sup>231</sup> “Dişlemek” fiili okurun zihninde; iştah, hırs, vahşilik, yemek/tüketmek gibi çağrışımlar uyandırır. Dolayısıyla “vakti dişleyen ihtilal” imgesi, modernizmi ve kapitalizmi imleyen radikal bir imge olarak değerlendirilmeye müsaittir. Benzer bir söylem ve imge kurulumu, Fatma Şengil Süzer’in şiirinde de kendisini gösterir:

“büyük cam kapı  
yutuyor... yutuyor  
büyük insanları

---

<sup>229</sup> Ali K. Metin, **Bir Yangın Tenhası**, Şule Yayınları, İstanbul, 2004, s.11.

<sup>230</sup> Hayrettin Orhanoglu, **Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990’lı Yılları**, s.303.

<sup>231</sup> Harun Kırılmaz ve Fatma Ayparçası, “Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları”, **İnsan ve İnsan**, C.3, S.8, Aralık 2016, s.47.

kıyamete kadar aç”<sup>232</sup>

“Dişlemek”, yerini “yutulma” eylemine bırakmıştır. Her iki eylem de tüketilmekle ilişkilidir. Süzer’in mısralarında Ali K. Metin’den farklı olarak, tüketilen “vakit” değil, “insan”dır. “İnsanları yutan büyük cam kapı” imgesi, tüketim kültürü ve kapitalist düzende insanın tüketen değil tüketilen olduğunu ima eden bir söylemin etkisini arttırmak üzere kurulmuş bir başka radikal imgedir.

Fatma Şengil Süzer’in ve Ali K. Metin’den verilen örneklerdeki kavramsal olanın imgesel olan vasıtasıyla eleştirilmesi durumu, Hüseyin Akın’ın mısralarında görülebileceği gibi, bazen yerini modern gündelik hayat temposuna yönelmiş bir tenkide bırakır:

“Üstüne üstüne gidiyorum yaşamının

Kasabalar fani yüzlerimiz altında ölgün

İşten geliyorum, iş işten geçiyor

İşime gidiyorum, işime geliyor

Örtünüyorum ne varsa bulvarları, parkları, gecekonduarı

İçime bir üşüme geliyor”<sup>233</sup>

“Gecekonduar”, çarpık kentleşmenin; “bulvarlar” ise modernleşmenin simgesiyken “parklar” ise kentli bireyin, yapay bir tabiat tasarımıyla bulunduğu alanlardır. Metropol hayatına ait bu üç unsuru “örtün”düğü halde poetik özne “üşü”meye devam etmektedir.

“Üşümek”, adapte olamayışı, yabancı kalışı imleyen bir simge olarak düşünüldüğünde poetik öznenin, hem kendini modern hayata ait hissetmemesi hem de buna rağmen hayatın “üstüne üstüne git”mesi, ısrarla ondan vazgeçmemesi bir tezatlık durumu yaratır, bu zıtlığın sebebini poetik özne ironik bir şekilde açıklar:

---

<sup>232</sup> Fatma Şengil Süzer, “Söyle Sessizlik”, **Okur Kitaplığı**, İstanbul, 2015, s.16.

<sup>233</sup> Hüseyin Akın, **Sevmek, Karanfil ve Kiraz**, Ülke Yayınları, İstanbul, 2016, s.14.



“İşime gidiyorum, işime geliyor.” Mısralardaki gerilim, memnun olmadığı halde yaşadığı hayattan vazgeçemeyen bir ruh halini tasvir eder. Bu ruh halinin kaynağı ise yaşanan hayatın hız ve temposuna alışmış olmaktır. Bu sebeple “Modern sanatkârın ve ‘be-tahsîs’ modern şairin kent karşısındaki tutumu gerçekten de tam anlamıyla ‘Ne seninle, ne sensiz.’ ilişkisi etrafında şekillenir.”<sup>234</sup>

Hoşnutsuz olma haline rağmen modern kentten kopamayıp, tabiata yönelen bir ilginin ortaya çıkışına sebep olur. Bu ilgi, şairi tabiata duyulan hasreti, tabiatla iç içe yaşamaya dönük bir idealize edişeye yönlendirebilir, örneğin A. Ali Ural’ın “Körün Parmak Uçları” adlı şiirindeki şu mısralarında, “ağaç”, ”taş” ve “güneş”in yani tabiatın cazibesi anlamlandırılmaya çalışılır:

“ah bu nasıl anafor  
ne çekiyor bu parmakları  
uçlarıyla dokunuyor  
ağaca, güneşe, taşa”<sup>235</sup>

Orhanoglu’na göre hem bu mısralarda hem de bu mısraların da yer aldığı Ural’ın ilk şiir kitabı olan *Körün Parmak Uçları*’nın “ana damarını oluşturan şiirlerde şehrin mutantan elbisesi, soğuk nesnelere, bir körün parmak uçlarında hissiz birer algıyken öte yandan Baudelaire’in tiksindiği tabiat, şairin imge evreninde sığınacak tek mekân oluverir.”<sup>236</sup> Tabiatın, modern hayatın kargaşasından sığınacak dingin bir sığınak olarak görülmesi, 1990 Kuşağı şiirinde modernizm ve tabiat karşıtlığı arasındaki gerilimden beslenen tematik tercihlere yönelmeyi ve bu yönelişlere uygun imgeler kurmayı beraberinde getirir.

Modern hayat ve metropol, beşerî bir tasarım iken, tabiat ve orman ilahî bir yaratımdır. Şehir inşa edilmiştir, tabiat ve orman ise “hudayinabit”tir. “Şehrin

---

<sup>234</sup> M. Fatih Andı, *Akrebi Kuyruğundan Tutmak*, s.195.

<sup>235</sup> A. Ali Ural, *Körün Parmak Uçları*, Şule Yayınları, İstanbul, Temmuz 2020, s.19

<sup>236</sup> Hayrettin Orhanoglu, *Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990’lı Yılları*, s.177.

düzenli alışkanlıklarına ve dahası apaçık bilinirliğine rağmen ormanın asıl gizemi düzensizliği ve bilinmezliğinden gelir. (...) Çünkü orman bir anti-şehirdir.”<sup>237</sup>

Modern hayat ve tabiat arasındaki karşıtlık, modern hayatın tabiatın kendi içindeki akışına müdahil oluşuna yönelen tenkitleri ve bu tenkitleri şiire taşıyacak imge ve simgeleri beraberinde getirir. Zira, modernizm, insanın tabiatla kurduğu ilişki açısından bir kırılma noktasıdır: “Sanayileşmeyle birlikte doğaya verilen zarar oranında da artışlar yaşanır. Zamanla yaşadığı çevrenin bir parçası olduğunu unutan insan, doğadan uzaklaşarak onu bir meta olarak görmeye başlar.”<sup>238</sup>

“Meta” haline gelen tabiatı, tüketim kültürünün taleplerine göre düzenleme girişiminde bulunan modern toplum, ekolojik tahribata yol açar, hatta ekosistemin bir parçası olan kimi canlıların/hayvanların neslinin tükenmesine sebep olur. Süleyman Çobanoğlu, Otis Tarda isimli şiirinde, bu hususa dikkat çeker, modernizmin tabiat üzerindeki tasarruflarının doğurduğu olumsuz durumları karşıt imge kurulumlarıyla eleştirir:

sen beni en ziyâde bu ovada görürdün  
uçunca yeşertirdin ve ölünce çürürdün  
tomafil ve ddt devirmemişti seni;  
endamlı bir şah gibi yaş nadasta yürürdün...

şimdi bir amon ra'sın: rezil ansiklopedi  
ele vermiyor senin güneş vurmuş gölgeni  
bu hurufat üstünde tünemiş olman hüznün,  
ve hüznün ovalarda tükenmiş görmek seni...<sup>239</sup>

“... Avrupa’da tamamen, -Türkiye’de hemen hemen- yok ol”an Toy kuşu, nesli tükenen bir canlı olarak, modernizmin tabiata verdiği tahribatı, modernleşme

---

<sup>237</sup> Hayrettin Orhanoğlu, **İmgeler Atlası**, s.335.

<sup>238</sup> Kübra Kuru, “Ekoeleştirel Perspektiften Edebiyat Alanında Hayvan Çalışmaları”, **Bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C.2, S.3, Haziran 2022, s.49.

<sup>239</sup> Süleyman Çobanoğlu, **Şiirler Çağla**, Oğlak Yayınları, İstanbul, Temmuz 1995, s.21.

sürecinin aktüel hayattan çıkardığı ve tabiattan çıkardığı unsurlara yönelik bir ekolojik eleştiri barındıran simgesel katman da taşıyan bir imgedir.

Toy kuşunun karşısına ise, “Tomafil” yani otomobil ve DDT yani bir çeşit böcek öldürücü zehir olan “dikloro difenil trikloroetan” konulur: “Tomafil ve Dedete devirmemişti seni.” Böylece hem otomobil hem de DDT, modernleşmenin, teknolojinin ve ekolojik tahribatın bir simgesi haline gelir. Bu tahribatın neticesinde binlerce bitki ve hayvan türü yok olur binlercesi de yok olma tehlikesi altında kalır.”<sup>240</sup> Benzer bir duyarlılığı A. Ali Ural’ın “Bombiks Mori” adlı şiirinde de görmek mümkündür:

“tüccarlar makaslar kumaş topları

bıktın mı duttan

hint portakalı mı çekti canın

bombiks mori

kazanlar kaynarken yandı mı canın

bedestende kelebek bulutları”<sup>241</sup>

“Bombiks Mori” yani ipek böceği, toy kuşu (otis tarda) gibi nesli tükenen bir hayvan olmasa da insanın tabiata müdahalesini tenkit etmek için elverişli bir imgedir. Bu mısralarda hem lüks bir kumaş elde etmek için doğadaki bir canlı türünün haşlanarak öldürülmesindeki insani ihtiras ve arzu eleştirilir hem de ipek böceği mori”, nefsâni arzuların doğanın seyrine müdahalesinin yarattığı tahribatı çağrıştıran bir imgeye dönüşür.

Sonuç olarak, 1990 kuşağı şairinin şiirlerinde sıklıkla rastlanan modernizm karşıtlığına yönelik eleştirel temalar, beraberinde bu temaların okura aktarmak istediği duygu ve duyarlılığı tesirli hale getirecek imgelerin teşekkülüne zemin

---

<sup>240</sup> Kübra Kuru, “Ekoeleştirel Perspektiften Edebiyat Alanında Hayvan Çalışmaları”, **a.g.e.**, s.53.

<sup>241</sup> A. Ali Ural, **Körün Parmak Uçları**, s.29.

hazırlar. Kuşak şairleri, bazen protest bir söylemden beslenen ve odağına doğrudan modern hayata dair bir kavramın eleştirisini alan radikal imgelere müracaat ederken, bazen bu eleştiri gündelik hayata dair unsurlardan devşirilmiş imgelerle sağlanır.

Modern hayatın “ma’kesi” olan metropol hayatının kentli bireye verdiği iç bunalım karşısında tabiata dair temalar ve tabiattan beslenen imgelere yönelen şairler, ayrıca modernizmin doğa üstünde tahakküm kurma çabası sonucu yol açtığı ekolojik tahribatı da bu tahribattan etkilenen hayvanları imgeleştirerek kurdukları şiirler vasıtasıyla eleştirirler.

### 3.2.1.2. Mitolojik Unsurlara Dayalı İmgeler

“Kadim çağların, tabiat olayları, doğum ve ölüm gibi önemli hadiseler, dünyanın yaratılışı ve sonu, tanrı ve insan ilişkisi, büyük kahramanlık vakaları üzerine oluşturulan olağanüstü olaylarla örülü hikayeleri olan mitolojik anlatılar”ın<sup>242</sup> içerdiği unsur ve figürler/kişiler, insanî durumların birer temsili oldukları için, evrensel duygu ve duyarlılıkların ifadesi haline gelmiş ve bu sayede sembolik değerler, anlamlar kazanmışlardır. Örneğin, “Promete dendiğinde, sadece mitolojik bir kişi düşünülmez; özgürlük savaşçısı, zulme başkaldırı, mazlumun yanında yer alma, medeniyet savaşçısı vb. gösterilenler akla gelir.”<sup>243</sup>

Geniş kitlelere mal olmuş bu sembolik anlamlardan, edebi eserlerin ve daha özelde şiirlerin yazımında da istifade edilmiştir. Ancak bu istifade edişin niteliği, şairden şaire farklılık arz etmektedir. “Kimi şair, bu öğelerden, bir bakıma evrensel anlatım olanakları sunacak ve yapıta derinlik ve zenginlik kazandıracak biçimde yararlanırken; kimi şairde ise bu öğeler birer ‘süs’ ve ‘yığma’ malzemesi olarak kalır.”<sup>244</sup>

Mitolojik bir unsurun, çağrışım alanı zengin, estetik düzeyi ve sanatsal enerjisi yüksek bir şekilde şiire katkı sağlamasının önemli yollarından birisi imge haline

---

<sup>242</sup> Dursun Ali Tökel, “Sanat ve Edebiyatın Kaynağı Olarak Mitler”, **Bilig**, S.16, Kış 2001, s.60.

<sup>243</sup> Dursun Ali Tökel, “Edebiyat Mitolojinin Mitoloji Edebiyatın Neresinde?”, **Bizim Külliye**, S.51, Mart-Nisan-Mayıs 2012, s.26.

<sup>244</sup> Aydın Afacan, **Şiir ve Mitologya**, Everest Yayınları, İstanbul, 2020, s.356.

dönüşmesidir. Her mitsel unsur, bir şiirin bir nesnesi yani “obje”sidir. Bu sebeple, “nesne”lerin, öznel filtrelerden geçerek sanatçının tasarımına özgü şekilde yeniden üretimi olan imgeleme edimi, bir “obje” olan mitsel unsuru da özgün bir yoruma, öznel bir tasarıma kavuşturabilir.

Mitolojiye dayalı imgenin üretimi, “objektion”la değil, “objektivation” ile mümkün hale gelir. Zira, “mitsel bir ögenin objektional bir suretle anlatımı, o mitsel ögenin anlatının bizatihi konusu olduğu anlamına gelir. Fakat objektivational bir biçimde kullanılan mitsel bir figür anlatının bizatihi konusu değil, anlatılmak istenenin imgesi veya sembolü olur.”<sup>245</sup> Özetle, şairin mitolojik olandan bir imge devşirmesi, kurduğu şiir içerisinde o mitsel “nesne”yi özgün şekilde ve metne özgü bir bağlam içerisinde yeniden üretmesiyle mümkün hale gelir.

1990 Kuşağı’nın şiirlerinde, Doğu-İslam mitolojisinden, Türk mitolojisine, Antik Yunan-Roma ve Antik Mısır mitolojisine kadar çeşitli mitolojilere ait unsurların kullanımı göze çarpar. “Sanatçının bir obje seçimi amacıyla bir mitsel figüre başvurması şüphesiz onun, geçmişi, millî yapısı, beslendiği kaynakları, okuma süreci ve esas dünya görüşüyle yakından ilgilidir.”<sup>246</sup>

Araştırma kapsamında mercek altına alınan şairlerin hangi imgeleri hangi bağlamlarda ele aldığını incelemek hem 1990 Kuşağı şairlerinin imge dağarcığını deşifre etmeye hem de bu kuşağın şiirini kuran zihin dünyasını anlamaya yardımcı olacaktır. Örneğin, İbrahim Tenekeci’nin ilk şiir kitabına isim olarak verdiği “Üç Köpük” motifine Türk mitolojisi açısından önem arz eden mitsel öğeler barındıran Köroğlu anlatılarında rastlanır. Anlatılara göre “üç köpüğü içen, ‘birinden yiğitlik, birinden şairlik, birinden ebedî sağlık kazanır’. Köroğlu bu üç vasfi aynı köpükleri içmekle elde etmiştir.”<sup>247</sup>

---

<sup>245</sup> Dursun Ali Tökel, “Sanat ve Edebiyatın Kaynağı Olarak Mitler”, **a.g.e.**, s.62.

<sup>246</sup> Dursun Ali Tökel, “Edebiyat Mitolojinin Mitoloji Edebiyatın Neresinde?”, **a.g.e.**, s.26.

<sup>247</sup> Nevriye Çufadar, “Köroğlu Destanı’nda Atın Mitolojik Göstergeleri”, **RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, 2. Uluslararası Rumeli Sempozyum [Dil, Edebiyat, Tercüme], Özel Sayı 5, 2019, s.221.

Bu motifi, şiir kitabına isim olarak koyan Tenekeci'nin kendi poetikası ile geleneksel anlatıların dünyası ve sözlü kültürün düşünsel zemini arasında bir bağ kurmaya çalıştığı söylenebilir. Süleyman Çobanoğlu, bu isim tercihinin mitolojik arka planını şairin poetikasıyla ilişkilendirir: “Tenekeci'nin şiiri ‘keyifle okunan’ bir şiir değil. Öyleleri, girmenin ve gövermenin pek zahmetsiz olduğu şiir hücre evlerinde bolca var. ‘Üç Köpük’ için Ruşen Ali bedel vermiş, işiten de vermeli.”<sup>248</sup>

1990 sonrası Türk şiirinin mitolojik unsurlardan istifade ediş teknikleri çeşitlilik arz eder. Mitolojik bir unsur bazen ironik bir söylemin parçası haline gelirken, bazen sadece mitsel olanın sembolik anlamı ön plana çıkarılır, bazen ise oluşturulan bağlamı besleyecek bir telmih olarak mitsel unsur olarak şiirde kendisine yer bulur:

“Bilge değilim  
Bilemem çiçekler nasıl bekler arısını  
Neden evlenmemiş Artemis  
Niye gemicilerle evlenir kadınlar”<sup>249</sup>

Bu mısralarda Yunan mitolojisine; “Artemis’in Orion’a aşık olduğunu ve yanlışlıkla onu öldürdüğünü içeren mitler”<sup>250</sup> gönderme yapan Tenekeci, mitsel olanın evrensel bir insanlık durumunu temsil gücünden istifade ederek, aşkı bekleme haline ve aşık olduğunun yolunu gözlemeyi öncül bir şart olarak kabul edebilme haline yönelmiş hayret temasını daha incelikli şekilde işleme imkanı bulur. Ancak, mitten istifade biçimi telmihle sınırlı kalır ve imgesel bir enerjiye kavuşmaz.

Peş peşe gelen üç mısrada, ele alınan tema önce gündelik hayata dair bir gözlemlerle verilir: “Niye gemicilerle evlenir kadınlar” mısrasıyla uzun gemi seferlerine çıkan insanların eşleriyle ilişkisindeki sabır ve bekleyiş haline dikkat çekilir. Bir diğer mısrada, “çiçek” ve “arı” sembolleriyle kurulmuş bir temsil

---

<sup>248</sup> Süleyman Çobanoğlu, “Normal Doğum”, **Dergâh**, Ocak 1998, C.8, S.95, s.3.

<sup>249</sup> İbrahim Tenekeci, **Üç Köpük**, Profil Yayınları, İstanbul, 2021, s.36.

<sup>250</sup> Sait Çil, “Yunan Mitolojisindeki Ceza Kavramı Üzerinde Genel Bir Bakış”, **Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi**, 7 (1), 2020, s.78.

üzerinden aynı dikkate vurgu yapılır. “Neden evlenmemiş Artemis” mısrasında ise mitsel bir hadiseye yapılan telmihle şiir dikkat çektiği duygu durumunu pekiştirir, katmanlı hale getirir. Eşini bekleyen kadının duygu dağarcığını okura aktarımı daha tesirli hale getirmek için yine Yunan mitolojisinden bir unsuru şiire taşıma temayülünün bir benzerine Ali Ayçil’in “Nadya” şiirinde de rastlanır:

“bir bir azalıyor sığınaklar  
saçlarında ağarıyor güz  
şehzade dönmedi son seferinden  
söktükçe inceliyor Penelope’un ipleri”<sup>251</sup>

1992 yılında başlayan ve 1995 yılında imzalanan Dayton Anlaşması ile son bulacak olan Bosna Savaşı’na yönelmiş şiirsel duyarlılık, Ayçil’in ilk şiir kitabı olan Arastanın Son Çırağı’nda iki şiirde göze çarpar. Bu şiirlerden ilki, savaşın lideri ve Bosna-Hersek Cumhuriyeti’nin ilk cumhurbaşkanı olan Aliya İzzetbegoviç için kaleme aldığı Aliya şiiri, diğeri ise “boşnak kadınlara” ithaf ettiği Nadya isimli şiirdir. Yukarıda bu ikinci şiirden verilen alıntıdaki “şehzade dönmedi son seferinden” mısrası, şiirde gömülü olan hikâyeyi belirginleştirir, “boşnak kadınlar”ın beklediği eşleri değil “şehzade”leri yani çocuklarıdır.

Çocuklar, “sefer”de olduğuna göre babaları çoktan ölmüş ve savaşı devam ettirmek “şehzade”lere düşmüştür. Dönüp dönmeyeceği belli olmayan çocuklarını bekleyen Boşnak annelerin trajedisi, mitsel ögenin, şiir içinde bağlamı değiştirilerek yeniden üretimiyle sağlanır. “Penelope’un söktükçe incelen ipleri” simgesinin kaynağı Antik Yunan mitolojisidir. Anlatıya göre, Poseidon’un çıkardığı fırtınada öldüğü sanılan Odysseus’un eşi Penelope ile evlenmek isteyen pek çok kral ve soylu Ithaka’ya gelerek Penelope ile evlenmeden dönmeyeceklerini söylerler. Kocası Odysseus’un ölmediğine inanan ve Ithaka adasına gelen talipleriyle evlenmek istemeyen “Penelope, önce onları bıktırıp adadan kaçırmak yoluna sapmıştı.

---

<sup>251</sup> Ali Ayçil, *Arastanın Son Çırağı*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2021, s.44.

Odysseus'un babası Laertes için bir kefen örmeden kimseyle evlenmeyeceğini söylemişti herkese. Gündüz örüyor, geceleri de ördüğünü çözüyordu.”<sup>252</sup>

Ayçıl'ın şiiri bağlamında ise, Penelope'un gündüzleri ördüğü, geceleri çözdüğü iplikler ve dikilmesi bir türlü tamamlanamayan kefen, Boşnak kadınların dönüşünü gözlediği çocuk ve eşlerinin bir türlü ölümünün kesinliğe kavuşamamasını, onların hayatta olduğuna dair hissettiği umudu simgeler. Bu simge, aynı zamanda siyasal ve toplumsal bir tavrı içkindir. 1990 Kuşağı şairlerinin, daha toplumsal temalara yöneldiği şiirlerde de mitsel unsurları imgeleştirdiği görülür. Bu kuşağın ana temalarından biri sayılabilecek olan modernizm eleştirinin önemli örneklerinden biri Süleyman Çobanoğlu'nun şu mısralarında görülür:

“şimdi bir amon ra'sın: rezil ansiklopedi  
ele vermiyor senin güneş vurmuş gölgeni  
bu hurufat üstünde tünemiş olman hüznün,  
ve hüznün ovalarda tükenmiş görmek seni...”<sup>253</sup>

Nesli tükenmiş bir kuş türü olan toy kuşu için mersiye üslubunda yazılmış bir şiir olan Otis Tarda'da Antik Mısır mitolojisine ait bir figür olan Tanrı Amon-Ra göze çarpar: “Orta imparatorluk döneminde (m.ö. 2080-1785) (...) Tanrı Amon Rê ile özdeşleştirilmiş ve Amon-Rê şeklini almıştır. V. hânedandan itibaren firavunların Tanrı Rê'den geldikleri, onun oğlu oldukları kabul edildiği gibi bundan böyle Amon-Rê'nin firavunların kutsal babası olduğu öne sürülmüştür.”<sup>254</sup> Ancak Çobanoğlu, burada Amon-Rê'yi mensubu bulunduğu mitolojik hadiseler bütünü içerisindeki anlam yüküyle kullanmaz. Amon-Rê, aktüel hayatta karşılığı olmayan, yabancılaşmış ve ancak bir ansiklopedi maddesinde karşılaşılabilecek bir unsura dönüşmüş olması bağlamı içerisinde anlamlandırılır.

Eski Mısır toplumuna ait bir itikadın parçası olan Amon-Rê'nin inanını kalmamış, “oğlu” olmak iddiasında olan firavunların hanedanları sona ermiş, özetle

---

<sup>252</sup> Edith Hamilton, **Mitologya**, çev. Ülkü Tamer, Varlık Yayınları, İstanbul,1983, s.166.

<sup>253</sup> Süleyman Çobanoğlu, “Normal Doğum”, **a.g.e.**, s.21.

<sup>254</sup> <https://islamansiklopedisi.org.tr/firavun> Erişim Tarihi: 05.08.2022.



Amon-Rê'nin yaşanılan hayatla ilişiği kalmamış, varlığı ve etkisi tarihsel bir düzleme kaymıştır. Toy kuşunun neslinin tükenmiş olması da tabiatla barışık taşra hayatına ait bir unsurdur ve yitip gitmiştir. Bu bağlamda Amon-Rê, şair tarafından tabiat ve modern hayat karşıtlığı bağlamında yeniden üretilmiş ve doğal hayatın akışında yitip tarihsel ve ansiklopedik bir unsura dönüşmenin ardında bıraktığı yabancılaşma ve hasret duygusunu imleyen bir radikal imgeye dönüşmüştür. Yine, Eski Mısır mitolojisinde güneş tanrısı olarak bilinen Ra'nın modern hayat eleştirisi bağlamında yeniden üretilerek imgeleştiği bir örneğe Cevdet Karal'ın şu mısralarında rastlanır:

“tanrım  
mısır tanrısı ranın  
ruhunda mumya mı var  
yatmadan önce dişlerini firçalar  
kalbini buzdolabına mı koyar”<sup>255</sup>

Çobanoğlu'nun şiirinden farklı olarak Karal'ın bu mısralarında “yabancı” olan yaşanılan hayat yani modern hayattır. Otis Tarda şiirinde, hayata ait bir unsurun yiterek yabancılaşması görölürken Karal'ın “Sessiz Arya” şiirinde Mısır tanrısı Ra, “yabancı”sı bulunduğu bir hayatın koşulları içerisinde kurgulanmış ve mensubu bulunduğu hayatın koşullarına, düzenine kendisini ait hissetmeyen bireyin yerini yadırgamışlığını imleyen ironik bir imgeye dönüşmüştür.

Mısralarda dikkat çeken ilk unsur, iki tanrıdan bahsedildiğidir. İlki, poetik öznenin “tanrım” diyerek, iyelik ekiyle sahiplendiği, kabul ettiği, inandığı “tanrı” iken, diğer mişel bir hüviyet kazanmış, bir zamanlar Eski Mısır toplumunun itikadının bir parçasıyken, bugün inananı kalmamış, kutsiyetine hürmet göstereni kalmamış olan Mısır tanrısı Ra'dır. Beşerfi bir edim olan ve modern hayat düzenine ait bir rutini ifade eden “yatmadan önce dişlerini firçala”ma eyleminin “tanrı” olan

---

<sup>255</sup> Cevdet Karal, **Horozlu Ayna ve Ölüm**, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1998, s.34.

Ra'yla ilişkilendirilmesi, mısralardaki ironik imgeyi kuran temel karşıtlıklarından biridir. Zira şair bu tavrıyla hem mitolojilerde tanrı figürlerine beşerî vasıflar, hasletler yüklenmesine eleştirel bir nazar yöneltir hem de modern öncesi süreçte “kutsal” kabul edilenlerin modernizmle birlikte sıradanlaşmasını ironik bir dille tenkit eder.

Bu mısralarda doğrudan Ra figürünün etrafında şekillenen mitsel anlatılara telmihte bulunulmasa bile, ironik kurgusal çerçevenin teşekkülünde Antik Mısır kültürüne dair unsurlardan yararlanır. Şair, şiirinin imge dağarcığını kurarken mumyalama tekniği ve kültürüne yönelttiği dikkatten istifade eder. Zira Mısırlılar'ın, ölüleri mumyalama tekniğinde “İç organlar dört ayrı pakette (akciğerler, mide, bağırsaklar ve karaciğer) mumyalanır ve bu dört paketin her biri ayrı ayrı minyatür mumya kutularına konurdu.”<sup>256</sup> Şair, bahsedilen tekniğe ait bu ritüeli, modern hayata dair bir teknolojik unsur olan “buzdolabı” ile ilişkilendirir.

“Minyatür mumya kutuları” yerine “buzdolabı”nda muhafaza edilen Ra'nın kalbi, içinde bulundurduğu tezatlık ve oluşturduğu ironik durum ile şiirin çağrışım alanını genişletir. Zira, Ra bulunduğu bağlamın dışına çıkmış, parçası olduğu ritüelleri uyguladığı araçlar değişince ritüel de ciddiyetini yitirmiştir. Bu durum, modern öncesi dönemlere ait geleneklerin ve ritüellerin; modernizm sonrası süreçlere entegre olamayış, kendini sürdürme imkanı bulsa bile sakil kalış haline yönelik bir eleştiri olarak okunmaya müsaittir.

Ra'nın “kalbini buzdolabına koyması” imgesi aynı zamanda, modern zamanların tüketim kültürüne yönelmiş bir tenkiti de içerir zira buzdolabı son kullanma tarihi olan tüketim ürünlerinin tüketilene kadar muhafaza edilmesi için tasarlanmış bir teknolojik cihazdır ve popüler kültürün “buzdolabı”nda muhafaza edilen Antik Mısır ve Yunan mitolojileri, popüler kültüre dayalı tüketim çarkını döndürme hususunda elverişli ve işlevsel unsurlar olarak metalaşmıştır. Bu çağrışımları düşünüldüğünde, şiir içerisinde katmanlı bir imge dağarcığının kurulduğunu söylemek mümkündür.

---

<sup>256</sup> Gülçin Akbaş, “Mumya Sanatı”, **Pivolka**, Mart 2012, S.21, Yıl:7, s.12.

Mitsel bir figür olan Ra'nın, "objektivational" bir sürece tabii tutularak imgeleşmesi, Karal'ın şiirine mahsus bir imgesel enerji ve çağrışım alanına kavuşmasını sağlayan temel bağlam ise mitolojik bir figür olan Ra, modern ve aktüel hayatın koşulları, araçları ve bağlamının bir parçası olduğu halde bu bağlamın bir "yabancı"sı olmanın, yerini yadırgamışlık duygusunun bir temsili haline dönüştürülmesinden alır. Ancak 1990 Kuşağı şairleri, her zaman doğrudan ismini zikrederek bir mitsel unsur şairlerine taşımaz, bazen metnin içinde gömülü bir mitsel hikâye şiiri kuran ana imgeyi besleyebilir veya ona ilham kaynağı olabilir:

"Kanatları yanarak yükseliyor ruhum

Bir göl dibinde unuttum geldim derdimi diyor

Duymaz mısın günü parçalıyor kuş

Yaprak uçlarına bırakarak maceralarını

Çamları ve yıldızları aynı yere çağırıyor"<sup>257</sup>

Ömer Erdem'in "İrtifa" isimli şiirine de adını veren "irtifa" yani yükseklik imgesi, şiirin bütün imge ve simge dağarcığını kendi altında toplayan bir çatı-imgedir ve ilhamını Antik Yunan mitolojisine ait bir figür olan Giritli mimar Daidalos ile köle Naukrate'nin oğlu İkaros'un hikayesinden alır:

İkaros, Kral Minos'un emriyle babası ile birlikte Labyrinthos'a kapatılmıştır. Oradan kaçıp kurtulma çarelerini arayan Daidalos, uzun çalışmalardan sonra kendisi ve oğlu için bir çift kanat yapmış ve bunları balmumuyla omuzlarına tutturmuştur. Babası tarafından kendisine verilen ne çok alçaktan uçması, ne de çok yükselerek güneş ışınlarına yakınlaşmamasına ilişkin salığı unutan İkaros başarısından duyduğu gurur, özgürlük sarhoşluğu ve doğayı yenme arzusu ile yükseldikçe yükselmiştir. Güneş Tanrı tarafından kanatlarını tutan balmumu eritilen İkaros, denize düşmüş ve boğulmuştur.<sup>258</sup>

Labyrintos'taki esaretinden kurtulmak için kanat çırparak yükselen İkaros miti, simgesel olarak ölmek pahasına özgürlüğe kavuşmak, kendini yok etmek

---

<sup>257</sup> Ömer Erdem, **Evvel**, Everest Yayınları, İstanbul, Mart 2010, s.189.

<sup>258</sup> Emet Gürel ve Canan Muter, "Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması", **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.7, S.1, 2007, s.548.

pahasına kendini gerçekleştirmek, arzularına tutkuyla bağlanmak gibi insanlık durumlarını çağrıştırır. Ancak şair, kendi içsel durumunu ifade edebilmek adına bu mitten ve mitin ihtiva ettiği sembolik anlam dağarcığından istifade etmişse de poetik özneye özgü bir ruh halini imleyen irtifa imgesinin tesirini arttırmak için bu tekniğe müracaat etmiştir.

Özetle, 1990 Kuşağı şairleri, mitolojik unsurları “objektivation” yoluyla öznel bir anlamsal enerjiye kavuşturmuş, bazen doğrudan mitsel unsurun kendisinden imge devşirmiş bazen ise bir başka imgenin çağrışım alanını genişletmek maksadıyla mitsel figürlerden istifade etmişlerdir. Bu bağlamda, mitsel unsurların şiirde tezahürü kimi zaman bir telmih olarak kalmış kimi zamansa bir simge yahut imge haline dönmüştür. Bu imge ve simgeler, hem bireysel hem de toplumsal temaların işlenişinde 1990 Kuşağı şairinin müracaat ettiği araçlardan olmuşlardır.

### 3.2.1.3. Klasik Türk Şiirine Ait Unsurları Yeniden Üreten İmgeler

Klasik Türk şiiri, yüzyıllar içerisinde olgunlaşmış bir belagat kaideleri bütününe ve kalıplaşmış imaj sisteminin başka bir deyişle sembol ve mazmunların oluşturduğu bir muhayyile mahsulleri dağarcığının sunduğu imkanlar dahilinde şekillenen bir estetik anlayışla var olmuştur. Klasik Türk şiirinin dilin ve muhayyilenin imkanlarını kullanma biçimlerinin, modernizm sonrası edebi verimlerle arasında nasıl bir bağ kuracağı, geleneğin birikiminden nasıl istifade edileceği ve geleneğe dair unsurların özgün şekilde modern şiirin imkanları içinde nasıl değerlendirilip yeniden üretilebileceği sorusu 1990 Kuşağı şairlerinin poetik gündemini meşgul eden hususlardan birisidir.

Geleneğin formlarını, sadece “şiire kaynaklık edecek” estetik imkanlar olarak görüp araçsallaştıranların “geleneğe şarküteriye girer gibi girenler” olduğunu söyleyen Çobanoğlu, “Türkiye, Halk şiirini de, Divan şiiri dediğimiz damarı da hovardaca harcadı, mühürledi ve Orhan Veli’nin “deppo” suna kaldırdı.”<sup>259</sup> diyerek modern Türk şiirinin gelenek ile kurduğu ilişkiyi eleştirir ve hece veznini eserleriyle yaşatma yolunu tercih eder, bu veznin poetik imkanları aşkın kimliksel bir anlam

---

<sup>259</sup> Süleyman Çobanoğlu, “Şiir Millet Hayatının En Temel Verimidir”, Söyleşi İbrahim Tenekeci, **İtibar**, S.6, Mart 2012, s.32.

taşıdığını ifade eder: “ Karacaoğlan’a bakınca kafiye koşmayı, Şeyh Galib’e bakınca deve yürüyüşünü öğreneceğimizi sanıyorlar. (...) Gazel veya Varsağı’ya “form” olarak bakarsan, zaten geçmiş olsun.”<sup>260</sup>

Beş Hececiler gibi hece veznini kullanan şairlerden farklı olarak Çobanoğlu, şiir estetiğini sadece hecenin şiire kattığı ahenk ve müzikalite üzerine kurup tasviri önceleyen dolaysız bir şiir dili oluşturma yoluna gitmez. Aksine hece veznini ve bu veznin getirdiği ahenk unsurlarını imge ile uyumlandırma, bu sayede vezne yeni imkanlar kazandırma yoluna gider. Bu bağlamda Arslanbenzer şöyle söyler: “... şair sıklıkla, imgenin ağırlığını tartan kelimelerle kafiye kuruyor, halk şiirinde olduğu gibi fiil ve fiilimsilerle değil.”<sup>261</sup>

“Geleneksel şiir veya modern şiir diyerek bir ayrımaya girişmek konusunda mesafeli olan”<sup>262</sup> Celal Fedai’ye göre ise şiir, yaşadığı hayatın gerçekliğini yadsımadan, Türk şiir geleneğini tanıyarak inşa edilen bir zeminde sağlıklı ürünler ortaya çıkarabilir ve irtifasını yükseltebilir. Şiiri “spekülatör” olarak tanımladığı unsurların karşısında konumlandırılan Fedai, Arslanbenzer’in öne sürdüğü Neo-Epik kavramını ve Hayriye Ünal’ın ortaya koyduğu Çok Sesli şiir kavramını eleştirir:

Neo epik ya da çok sesli şiir, diye yeni bir manzumecilik yolu açtılar. Bu yolun içinde şiirde her şey mubah oldu. (...) Postmodern düşüncenin temellerinden bir meta-anlatıların reddidir. Bunlar gelenekteki tüm meta-anlatıları yıkıp kendilerince epik bir anlatı kurmaya çalıştılar. Yıktıkları şeyin Hızırla Kırk Saati ve Yedi Güzel Adam’ı oluşturan bilinç olduğu idrak edemeyecek kadar akılları taklitte kalmış. Bindikleri dalı kesiyorlar ama umurlarında değil.<sup>263</sup>

Fedai’nin ilk şiir kitabı olan *Şeytan’ın Günlüksüz İrgadı*, “Cürmü Meşhut”, Atabetü’l-Hakayık” ve “Defn-i Şiir” olmak üzere üç bölüme ayrılır ve hem bölüm isimleri hem de kitaptaki şiir isimleri, Fedai şiirinin “klasik” şiir ve gelenekle kurduğu bağlara işaret eder: “Alnı Sakar Atlar İçin Şiir”, “Bozlak”, “Harname...”

<sup>260</sup> Süleyman Çobanoğlu, “Şiir Millet Hayatının En Temel Verimidir”, **a.g.e.**, s.32.

<sup>261</sup> Hakan Arslanbenzer, **Dünyaya Saldıran Şair**, Dergâh Yayınları, İstanbul, Haziran 1998, s.131.

<sup>262</sup> Ali Karahan, “‘Her çizgi ve her ses, ona îmâ olacak’: Şiir ve Gelenek Üzerine Konuşmalar”, **Dil ve Edebiyat Araştırmaları**, (25), 5, 2022, s.566.

<sup>263</sup> <https://celalfedai.wordpress.com/2014/12/04/siirin-sarlatanlarina-karsi-neo-klasik-siir-eyet/> Erişim Tarihi: 16.06.2022.

“Alnı Sakar Atlar İçin Mevlid” şiiri, merkezî bir imge olarak odağına at ve koşu imgelerini alır. Ancak Sezai Karakoç’un “Biz koşu bittikten sonra da koşan atlarız” mısrasına yapılmış bir telmihle beraber, bu şiirin anlam dağarcığı zenginleşir:

“Haydi benim avara kalmış alnı sakar atım

Toynaklarının vurulduğu düzlük son düzlüktür

(...)

Gözü pörtlek nice nalçalar yetecek devrine

Bırak koşsun koşu bittikten sonra da koşanlar”<sup>264</sup>

Böylece şiir şairinin bir söyleşisinde dile getirdiği “Ben olanı korumuyor, boyutlandırıyorum. Bunu en son Sezai Karakoç ve Cahit Zarifoğlu yapmıştı. Benim yaptığım onlarınkinin peşinden bir boyutlandırma değildir.”<sup>265</sup> görüşüyle irtibatlı okunmaya müsait bir bağlam oluşturur. Şairin at imgesini, öncül şairlerden alarak güncellemesi ve yeniden üretmesi ve eser verdiği edebi ortamın durumunu tenkit için kullanması şiir açısından özgün bir buluş olarak dikkat çeker.

Klasik Türk şiirine ait unsurlara yönelen 1990 Kuşağı şairinin, bu geniş birikimden istifade etme biçimleri arasında öne çıkanlardan biri, mevcut bir sembolden imge devşirmek olarak görülebilir. Bu sayede şair, sembolik bir katmanı da içkin olan özgün imajlar elde edebilecektir. Sözelimi, Ömer Erdem’in şu mısraları “geleneğin yeniden üretimi olmakla birlikte yalnızca imgesel düzeyle açıklanmaz aksine geleneğin faydalandığı sembolik alana aitmiş izlenimi de verir,”<sup>266</sup> böylece mısranın çağrışım alanı derinlik kazanır:

“Olgun bir güldüm

Eski bir divan yaprağında

---

<sup>264</sup> Celal Fedai, “Alnı Sakar Atlar İçin Mevlid”, **Merdiven Sanat**, S.21, 2000, s.5.

<sup>265</sup> <https://celalfedai.wordpress.com/tag/yedi-guzel-adam/> Erişim Tarihi: 08.08.2022.

<sup>266</sup> Hayrettin Orhanoglu, **Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990’lı Yılları**, s.197.

Oysa içli bir tükenişmiş

Hatıramın kalbindeki damga”<sup>267</sup>

“Olgun”luk ve “tüken”mişlik arasındaki karşıtlık hali, bu mısralardaki duygusal gerilimi belirlerken aynı zamanda klasik şiirin sık müracaat edilen sembollerinden biri olan gülün de sembolik katmanı haiz özgün bir imge olarak Erdem’in şiirinde kendisine yer bulmasına zemin hazırlar.

Yavuz Sultan Selim’in “Şiirler pençe-i kahrında olurken lertzân/ Beni bir gözleri âhûya zebûn etti felek” mısralarıyla ilişkilendiren Orhanoglu’na göre: “Bu şiirdeki sembolik alandan imgesel alana geçiş, kimi şair padişahların yazdıkları şiirlerle örtüşen taraflarıyla otorite olarak padişahın yüceltilmesinden bir insana, içsel sızıları olan bir insana dönüştürülmesi ile ortaya çıkar.”<sup>268</sup> Buradaki yeniden üretim, aynı zamanda “büyük şiir kuranlar”dan tevarüs edilen birikimin modern bir estetik anlayışla ihya edilmesidir. Geleneksel dünyanın “büyük şiir kuranlar”ı ile modern şiirin yeni kuşakları arasındaki “tevarüs”ü Çobanoğlu ayna imgesi üzerinden şiirinde işler:

“Kötürüm bir oğlağa vâris kılınan bana

Büyük şiir kuranlar bir ayna bıraktılar

O zamanlar haminnem zümrüt gözlü bir suna

Dedem de tersanede taze çırağılar”<sup>269</sup>

Kişinin kendisi ile yüzleşme, kim olduğunu yahut “kim”liğini keşfetme nesnesi olan ayna, bu mısralarda poetik özneye “büyük şiir kuranlar” tarafından verilmektedir. Çobanoğlu’nun bu mısralarının, geleneksel şiir birikiminin, modern şiirin kimliğini belirleyen tarihsel kökenine işaret eden bir imkanlar bütünü ve bu bütünü oluşturan düşünsel zeminden teşekkül ettiğini düşünmek mümkündür.

---

<sup>267</sup> Ömer Erdem, *Evvel*, Everest Yayınları, İstanbul, Mart 2010, s.194.

<sup>268</sup> Hayrettin Orhanoglu, *Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990’lı Yılları*, s.197.

<sup>269</sup> Süleyman Çobanoğlu, *Şiirler Çağla*, s.11.

Bununla beraber, klasik şiirde “tecellî, vücut, yaratma ve yaratılmışlar (halk, âlem), eşyanın ve insanın mahiyeti, gibi kavramlar ile sofinin halet-i ruhiyesi, hayal, heyecan hayret gibi hal ve duyguları”<sup>270</sup> sembolize eden ayna, bu şiirde kimliksel bir iç muhasebeye girişen poetik öznenin, “büyük şiir kuranlar” ile arasındaki etkileşimi imleyen bir imge haline gelir. Fedai, Erdem ve Çobanoğlu’nun at, gül ve ayna simgelerini kullanım şeklinin bir benzeri, İbrahim Tenekeci’nin “Sözü Yormadan” adlı şiirinde “vadi” metaforunu kullandığı şu dizelerde görülür:

“bir bilseniz Efendim  
için için ateşe verdim içimdeki beni  
ah beni  
hangi vadiler istedi de gitmedim”<sup>271</sup>

Kendi “ben”liğiyle mücadele halinde olan poetik özne, nefsânî arzulara karşı kendisini dizginleyerek kendisini “iste”yen yahut çağırın “vadi”lerin çağrısına kulak asmaz. Andı’ya göre, “davetine icabet edilerek gidilmeyen bu vadiler ‘dünya haramileri’ ile dolu vadilerdir.”<sup>272</sup> Tasavvufî anlatılarda sıklıkla müracaat edilen vadi metaforunun dünya hayatının cazibelerini temsil ettiği aşikârdır. Tenekeci, şiirinde bu metaforu günceller, zira artık ‘dünya hayatı’ yerini ‘modern dünya hayatı’nın açmazlarına ve bireye yaşattığı sınanma anlarına işaret eder.

Bu örneklerde, klasik şiirin simge ve metafor dağarcığına ait unsurların yeniden üretimi görülür. Ancak 1990 Kuşağı mensuplarının kimi şiirlerinde, doğrudan tevarüs edilen bir unsurun güncellenerek imgeleştirmesi yapılmaz. Örneğin Hüseyin Akın’ın mısralarında imge yeni olsa bile imge tasarımı, geleneksel şiirin tahayyül sistemini kuran bakış açısından yararlanır:

“Üç adam  
Üç nazar

---

<sup>270</sup> Zülfi Güler, “Şeyh Galip Divanında Ayna Sembolü”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 14-1, Ocak 2004, s.117.

<sup>271</sup> İbrahim Tenekeci, **Üç Köpük**, s.26.

<sup>272</sup> M. Fatih Andı, **Şiirin Ufku**, Ketebe Yayınları, 2018, İstanbul, s.215.



Eşeledikçe artan üç farklı nazar

Ellerinde sivri uçlu kelimeler

Anlatılanı yeniden anlattılar

Dondurdular güneşi

Dişlerinin arasında kısıkrak gülüşlerle

Suyu ateşe attılar

Ayıldı su”<sup>273</sup>

Suyun bir canlı olarak tahayyül edilmesi ve ayılmak gibi insanî bir edimle bağdaştırılması sonucu elde edilen “ayılan su” imgesini dikkat çekici kılan, Orhanoglu’na göre: “modern şiirin aksine geleneksel şiirimizde ve özellikle mesnevilerde karşılaştığımız eşyanın bakış açısını kullanmasıdır. Bu dizelerde ateşe atılan suyun kendine gelmesi, ayılması, farklı bir bakış, farklı bir imge tasarımıdır.”<sup>274</sup>

Özetle, 1990 Kuşığı şairleri modern Türk şiirinin Orhan Veli gibi kimi isimlerinin Klasik şiire yönelttiği olumsuz bakışla yüzleşmiş, hem kendi kuşaklarının karakteristik dil ve üslup eğilimlerini hem de şiir yazdıkları dönemin estetik kriterlerine uygun şekilde, klasik Türk şiirine ait motif, mazmun, sembol ve metaforları, modern temaların anlatımında kullanmış, sembolik olan unsurları, imgesel bir vasfa kavuşturmuşlardır. Bunu yaparken, kendilerinden önceki dönemlerde geleneksel şiir ile modern şiir arasında bağ kurmaya çalışan Sezai Karakoç, Cahit Zarifoğlu ve İsmet Özel gibi kimi şairlerin kullandığı ve ürettiği teknik imkanları “boyutlandırma” yoluna gitmişlerdir.

---

<sup>273</sup> Hüseyin Akın, **Çöl Vaazları**, Birey Yayınları, İstanbul, 2001.

<sup>274</sup> Hayrettin Orhanoglu, **Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990’lı Yılları**, s.73.

#### 3.2.1.4. Otobiyografik Unsurlara Dayalı İmgeler

Şiirdeki imgeler, şairin yaşanılan gerçekliğe dair unsurları algılayıp öznel filtrelerden geçirerek yazınsal düzlemde yeniden üretmesinden hasil olması sebebiyle, kaçınılmaz olarak kendisini üreten şairin hayatıyla ilintilidir. Başka bir deyişle, şairin yaşanmışlıkları imge dağarcığını besleyen bir deneyimler yekunudur. Bu bağlamda otobiyografik unsurlar, şiiri besler ve imge üretimine kaynaklık sağlar. Ancak, “Özel hayat ile eser arasındaki ilişki basit bir sebep-sonuç ilişkisi değildir.”<sup>275</sup>

Bu bağlamda, bir şiirdeki otobiyografik temalar ve o temaları besleyen imgeler, şairinin özel hayatının birebir yansıması olarak kabul edilemezler. Şairin biyografisiyle şiirdeki imgesel evren arasında paralellikler olsa bile yaşanılan gerçeklikten şiirsel gerçekliğe taşınan otobiyografik unsurlar, öznel filtrelerden geçerek başkalaşırlar ve şiirsel bağlama özgü bir anlam yükü kazanırlar.

Şiir birinci ağızdan, “ben dili” ile yazılmış olsa bile şiirde konuşan özne şiiri yazan şairin bizatihi kendisi değil, kurgusal bir özne yani şiirsel öznedir. Okur, hem roman ve piyeslerde hem de şiirde doğrudan eseri ortaya koyan kimsenin benliği ya da kişisel yaşantısıyla baş başa kalmaz. Bu sebeple roman ve oyun “Kahramanlarının duygu ve düşünceleri, görüşleri, meziyet ve kusurları yazara atfedilemez. Ve bu durum, sadece oyun ve roman kişileri için değil, lirik şiirdeki şairin “ben”i için de geçerlidir.”<sup>276</sup>

Zira şiirsel öznenin bizatihi kendisi bir temsil değeri ifade edecek şekilde kurgulanmıştır, bu sebeple kurgusal bir kişiliğe bürünmüş bir imge ya da kişileşmiş bir imge hüviyeti kazanmıştır. Bu sebeple şiirdeki özne yani “ben”, “tekil bir zamirle çoğul bir kimliği temsil edebilir. Kozmik, mistik ya da toplumsal bir ‘ben’in sözcüsü

---

<sup>275</sup> Rene Wellek-Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, çev. Ö. Faruk Huyugüzel, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011, s.87.

<sup>276</sup> Rene Wellek- Austin Warren, **a.g.e.**, s.87.

olabilir. O hâlde ‘şiiiri söyleyen’le ‘şair özne’nin aynı kişiler olmama ihtimali daima göz önünde tutulmalıdır.<sup>277</sup>

1990 Kuşığı şiirinde sıklıkla rastlanılan çocukluk ve ilk gençlik dönemlerine dair bir tematik dağarcığı oluşturan yekuna da bu bilinçle yaklaşmak, daha verimli çıkarımlarda bulunabilmek açısından önemlidir. Sözgelimi, Devrim Dirlikyapan’ın mısralarında “anne rahmi” imgesinin yanı sıra “anne rahmine mağara resimleri çizmek” imgesine rastlanır:

“bir yanlışlık oldu, büyüdüm. ta başından  
yakalandım hayata; mağara resimleri çizerken  
rahim duvarlarına annemin.”<sup>278</sup>

İnsan hayatının ilk evresini yani anne karnındaki dokuz aylık süreci, Freud’un teşbihiyle bir “cennet ülkesi”ne doğmaya yaklaşmış olmakla değil, “tarih öncesi” dönemlerle irtibatlandırılan şiirsel özne insanın gelişimini, doğrusal tarih anlatılarıyla özdeşleştirir ve anne karnındaki çocuğa, “tarih öncesi” bir sanat edimi olan mağara ressamlığını atfeder.

Yani şairin, tıpkı Freud’un “çocukluk bizim sonradan değiştirip ortaya koyduğumuz gibi asla bir cennet ülkesi değildir.”<sup>279</sup> sözünü anımsatan bir söyleme yaklaştığını, çocukluğun saflık, masumiyet ve güzellikle değil insan ömrünün primitif bir dönemi olduğu söylemine yaklaştığını söylemek mümkündür. Lakin, bu çağrışımları ortaya çıkaran “anne rahmi” ve “rahim duvarlarına mağara resmi çizme” imgelerinin otobiyografik bir olgudan esinlenip esinlenmediği aydınlatılmaya muhtaçtır. Ancak kimi şairlerin benimsediği poetik prensip ve teknikler, şairin kişisel yaşantısıyla şiiri arasında paralellik kurma imkanını artırır. Bunun önemli örneklerinden biri Didem Madak’ın şiirleridir:

---

<sup>277</sup> Tacettin Şimşek, “Behçet Necatigil’in Şiirlerinde ‘Şair Özne’nin Yazgısı”, **Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE)**, XI-II: 1-13, 2018, s.2.

<sup>278</sup> **1999 Şiir Yılığ**, haz. Mehmet H. Doğan, Adam Yayınları, İstanbul, 1999, s.173.

<sup>279</sup> Sigmund Freud, **Sanat ve Sanatçı Üzerine**, çev. Kamuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995, s.87.

“Büyük gemiler yüzmüştü ruhumuzda  
Ben Işıl’ın yelkenini üflememiştim  
Bensiz uzaklara gitmesin diye.”<sup>280</sup>

Bu mısralarda ismi geçen Işıl, şairin *Grapon Kağıtları* adlı şiir kitabını kendisine ithaf ettiği Işıl Madak’la ilişkilendirilebilir. Zira, Didem Madak, gizdökümcü/confessional/itirafçı bir şiir anlayışı benimsemiştir. “Gizdökümcü şiir, bir yaşamöyküsü şiiri olduğundan”<sup>281</sup> Madak’ın imge dağarcığını besleyen en önemli kaynak da otobiyografik unsurlardır.

Bu bağlamda sıkça tercih ettiği temalar arasında anne ve baba özlemi, çocukluğa sığınma arzusu, yalnızlık yer alır. Dolayısıyla, şairin çocukluğuna dair hatıralar, birer imgesel yahut simgesel unsura dönüşür. Nitekim yukarıdaki mısralarda da “Işıl da birçok şey gibi onun çocukluğuna işaret eden simgeye dönüşmüştür. Kardeşiyle her zaman birlikte olma isteğini ve kardeşine olan bağlılığını şiirlerinde sıklıkla işler.”<sup>282</sup> Benzer bir duruma Madak’ın şiirlerinde anne özlemi temasının işlendiği mısralarda anne imgesi ve annenin ölümüyle ilgili diğer imgeler açısından da geçerliliğini korur:

“Annem öldüğünde ay dede içimde  
Yüzlük bir ampul gibi parçalandı.  
Annem işte öyle bir kadındı  
Aşure getiren çocuklara,  
Teşekkür eder gibi yaşardı  
Öldüğünde gül resimli bir takvim yaprağıydı.”<sup>283</sup>

---

<sup>280</sup> Didem Madak, *Grapon Kağıtları*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s.14.

<sup>281</sup> Sancar Can, “Didem Madak’ın Şiirlerinde Ana İzlekler”, *Türkiye Cumhuriyeti Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı*, Yüksek Lisans Tezi, Adana, 2019, s.16.

<sup>282</sup> Gülşah Ak, “Didem Madak’ın Hayatı ve Şiirleri Üzerine Bir Çalışma”, *T.C. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı*, Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep, 2018, s.23.

<sup>283</sup> Didem Madak, *Grapon Kağıtları*, s.67.

Aynı şekilde bu mısraların da şairin otobiyografisiyle bariz şekilde irtibatlı olduğu ortadadır. Zira, “Didem Madak’ın 13 yaşındayken annesini kaybetmesi tüm hayatını etkilediği gibi sürekli acı ve özlem içinde olmasına neden olur.”<sup>284</sup> Ancak şairin, hayatıyla ilgili önem atfettiği bir kişisel olguyu şiirine taşımasının, bu olguyu şiirsel düzlemde yeniden üretmesi, kendi muhayyilesinin imkanları dahilinde yeniden kurgulaması ve düzenlenmiş, tasarlanmış bir duygu ve duyarlılığın kreatif bir sanat eseriyle okura sunumu olduğu gözden kaçmamalıdır.

Bu mısralarda, artık şairin annesi Füsün Madak’ın şahsı değil, “gül resimli bir takvim yaprağı olan anne” imgesi vardır. Bununla beraber, poetik öznenin ölüm karşısındaki duygularını okura aktararak okurun kendisiyle duygusal özdeşlik kurmasını sağlayan “içimde yüzük ampul gibi patlayan ay dede” imgesi vardır.

Özellikle anne ve baba gibi, kişisel yaşantısından beslenen imgeleri şiirine sıklıkla taşıyan şairlerden birisi de Bejan Matur’dur. Orhanoglu’na göre, “Hemen hemen bütün şiirlerine yansıyan geçmiş yaşantıya dayalı gelgitlerin imgeleri, onun tarihsel arka plânıyla kimi zaman bir üst okumayla evrensel insan algılarının da bir yansımasıdır.”<sup>285</sup> Bu bağlamda Matur’un şiirindeki kimi otobiyografiye dayalı merkezi imgeler dikkat çeker:

“Her kış kaybolan

Ve baharda ortaya çıkan

Bir ağaç oldu annemiz

Dövmeleri olan bir meşeydi o

İniltisi geliyordu kulağımıza”<sup>286</sup>

Matur’un 1996 yılında çıkardığı ilk şiir kitabı olan Rüzgâr Dolu Konaklar’a adını veren 16 bölümden müteşekkil uzun şiirin üzerine inşa edildiği merkezi

---

<sup>284</sup> Sancar Can, “Didem Madak’ın Şiirlerinde Ana İzlekler”, **a.g.e.**, s.48.

<sup>285</sup> Hayrettin Orhanoglu, **Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990’lı Yılları**, s.162.

<sup>286</sup> Bejan Matur, **Rüzgâr Dolu Konaklar**, Metis Yayınları, İstanbul, 1999, s.18.

imgeler, “ anne, ölüm, çocukluk, gece ve siyahtır.”<sup>287</sup> Anne imgesi, olumlu vasıfları yüklenir, örneğin “baharda ortaya çık”mak gibi, ancak hemen peşi sıra olumsuz tasvirler gelir ve şiirin atmosferi karanlıklaşır.

Yukarıdaki mısralardan “anne”den hemen sonra “inilti”nin işitilmesi şiirin hakim duygusal atmosferini ve gerilimini sağlar. Anne ile baba imgesinin Matur şiirinde karşıt imgeler olduğunu söyleyen Orhanoglu’na göre Matur’un şiirinde “Anne, rüyayı baba ise katı gerçeği yüklenir. Ölüm imgesi, bu üleştirilmede rolünü unutturmaz ve şiirsel özne, anneye mutlu rüyalarla varılabilen bir sonsuzluğa doğru yolculuğa çıkar.”<sup>288</sup> Ancak, tıpkı Dirlikyapan gibi, Matur’un otobiyografiden beslenen imgeleri karamsarlık içerir. Fatma Şengil Süzer’in mısralarında ise, “anı- imgeler hâlinde düş sekanslarına”<sup>289</sup> rastlanır:

“en güzeliniz gülşen, derdi rahime abla

merhameti yoktu. söz bıçak

Eğilir bulanık bir suda seyredirdim yüzümü

Saçlarıma değmemişti plastik tarak”<sup>290</sup>

Bu mısralarda çocukluk yahut ilk gençlik dönemine tekabül eden bir anekdot, öznel çağrışımlarıyla ve bellekte bıraktığı izlerle birlikte imgeler ve simgeler vasıtasıyla tasvir edilir. Şiirin öznesi, “rahime abla”nın “merhametsiz” sözleri karşısında kendisiyle yüzleşir ve “bulanık bir suda” kendi suretiyle yüzleşir. Hem şairin, ayna yerine bir tabiat unsuru olan “su”da kendisini izlemesi hem de saçlarına “plastik tarak” değmemiş olması, onun hayatının doğayla iç içeliğini ve kentli güzellik kültürü ile henüz tanışmamış olması ihtimalini beraberinde getirir.

“Plastik tarak” ise, modernizmin beraberinde getirdiği estetik ölçütlere teslimiyetin simgesi olarak okunmaya müsaittir ve poetik öznenin “plastik tarak”

<sup>287</sup> Hayrettin Orhanoglu, *Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990’lı Yılları*, s.158.

<sup>288</sup> Hayrettin Orhanoglu, *Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990’lı Yılları*, s.158.

<sup>289</sup> Hayrettin Orhanoglu, *Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990’lı Yılları*, s.218.

<sup>290</sup> Fatma Şengil Süzer, “Söyle Sessizlik”, *a.g.e.*, s.22-24.

sahibi olmaması, bu teslimiyeti henüz yaşamamış olmasını ifade etmesi bakımından çocukluğa dair şiirdeki algıyı pekiştirir.

1990 Kuşağı şiirinin, toplumsal temalar kadar bireye, bireyin gündelik hayatına ve bireyin kişisel geçmişine dönük detaylardan da imge devşirmeye meyyal oluşu, otobiyografik unsurlara dayalı imge ve simgelerin kullanımını bu kuşak içerisinde yaygın bir eğilim haline getirmiştir. Ancak imgelerin şairlerin geçmişiyle ilintili oluşu, bu yaşanmışlıkların ve yaşanmışlıklara dair motif ve figürlerin doğrudan şiire aksettiği anlamına gelmez. Zira bu unsurların imgeler haline gelmesi, yeniden üretilmesi ve özgün bir çağrışım alanına kavuşturulması ile mümkün hale gelir.

#### 3.2.1.5. İslam İnancı, Kültürü ve Tarihine Dayalı İmgeler

1990 Kuşağı Türk şiirinin imge dağarcığını besleyen önemli kaynaklardan bir tanesi de İslam'dır. Özellikle İslam dini çevresinde gelişen kültürel unsurlar, peygamberler tarihi ve Siyer-i Nebi'ye dayanan imgelere bu kuşağın şiiri içerisinde rastlamak mümkündür. Bütün bu İslamî motifler, bazen toplumsal bir duyarlılığı bazen ise bireysel bir duygu durumunu imgeleştirir ya da bu duygu durumunu oluşturan atmosferi pekiştirir. Bu bağlamda Ali Ayçil'in şu mısraları dikkat çekicidir:

“ey toprağa can veren acı!

hangi Hacer'in dilinin ucundasın

kımıldat artık suları

kalbimin kuruyan oluklarından.”<sup>291</sup>

Poetik özne, bireysel bir duygu durumunu anlatırken, kurumuş, canlılığını yitirmiş bir iç dünyanın tasvirini yaparken, Hz.Hacer ile ilgili bir kıssadan esinlenir. Kıssaya göre Hz.Hacer, Hz.“İsmâil'in susuzluktan ölmesinden korkarak telâşlanmış, çaresizlikten Safâ ile Merve tepeleri arasında yedi defa gidip gelmiş, bu sırada

---

<sup>291</sup> Ali Ayçil, *Arastanın Son Çırağı*, s.27.

oğlunun bulunduğu yerden zemzem suyunun çıktığını görmüş”tür.<sup>292</sup> Burada, “zemzem” doğrudan zikredilmese de bir imge olarak varlığını sezdirir ve poetik öznenin yaşadığı ruhsal bunalımı sona erdirecek onu huzura kavuşturacak bir beklentiyi çağırır. Bir başka örnekte Metin Kaygalak’ın doğrudan Siyer-i Nebi’ye gönderme yaptığı görülür:

“burdayım: sabrımın o teb’ayla sınıdığı,  
ricalin kem sözünü bıraktığı yerde.  
katediyorum baştan başa yeniden geçtiğim  
yerleri. kahredici bir dille tutunuyor bana  
sûr’um. susuyorum, kavmimin incinen gözüyle  
bakıyorum burçlardan çöle. kaab uzak, hırka  
küs.. **hüseyin** ki artık kalbimizde süs!”<sup>293</sup>

Kaygalak, bu mısralarında Hz.Peygamber’in sahabelerinden biri olan Kaside-i Bürde şairi Kaab bin Züheyr’e telmihte bulunur. Kıssaya göre, Kaab bin Züheyr, “İslâm’ı kabul etti ve orada meşhur kasidesi “Bânet Sü’âd”ı okudu. “Muhakkak ki Peygamber kendisiyle aydınlanılan, Allah’ın çekilmiş yalın kılıçlarından bir kılıçtır” beytini söylediğinde Resûl-i Ekrem duygulanarak üzerindeki Yemen hırkasını (bürde) Kâ‘b’ın omuzlarına attı.”<sup>294</sup> Kaygalak ise bu mısralarında teşhis sanatını kullanarak ‘hırka’ya insanî bir haslet kazandırıp sonra kurmuş olduğu şiirsel bağlam içerisinde yeni bir çağrışım yükü kazandırır. Şiire adını da veren “küs hırka” artık bir telmih değil, imge hüviyeti kazanmış olur. Bazen ise, Bejan Matur’un şu mısralarında olduğu gibi, İslami bir motif, bireysel bir duygu durumunu ifade ederken otobiyografik bir katman da içerecek şekilde imgeleşir:

---

<sup>292</sup> <https://islamansiklopedisi.org.tr/hacer> Erişim Tarihi:11.08.2022.

<sup>293</sup> Metin Kaygalak, “Hırka Küs”, **Ludingirra**, S.9, İstanbul, 1999, s.13.

<sup>294</sup> <https://islamansiklopedisi.org.tr/kab-b-zuheyr> Erişim Tarihi: 11.08.2022.



“Şairler bir bok anlamıyorlar aslında  
Dünyanın çocuk kalmış bir acısı var  
Ve bu ezanda çıkıyor ortaya.”<sup>295</sup>

Matur’ın “Allah’ın Çocukluğu” adlı şiirinde, ezan; İslamî bağlamdaki temsil değerleriyle değil, öznel çağrışımlarıyla yer alır. Poetik öznenin “anne”yi yitiriş anıyla özdeşleşen “ezan”, anneyi yitirişin hüznünü, acısını, tedirginliğini ve bu yitirişin ardından geçirilen içsel sorguyu çağrıştıran bir imgeye dönüşür. Özellikle manevi duyarlıklı şiir çizgisinin takipçisi olan kimi şairlerde içsel sorgu, tasavvufi bir katman kazanır. Örneğin Tenekeci’nin aşağıdaki şiiri bu bağlamda okunabilir:

“Mutluyum çünkü galip gelseydim

Madalyam olacaktı, yüreği kangren yapan”<sup>296</sup>

Bu mısralarda, başarının simgesi olan “madalya”, “yüreği kangren yap”makla tavsif edilerek, nefsâni arzuları ve enâniyet kavramını çağrıştıran tasavvufi bir çağrışım katmanı kazanır. Böylece “yüreği kangren yapan madalya” bir imge hüviyeti kazanmış olur. Tasavvufi düşünceye yapılan atıfların yanında, mutasavvıf şahsiyetlerin de yer yer vasıfları ve menkıbeleriyle 1990 Kuşağı şairlerinin imgelerine ilham verdiği söylenebilir, örneğin:

“Her gece bir ıslıklanmış Hızır’ın peşinde

sefer eylersin sen de ey kanayan uçurtma”<sup>297</sup>

Ahmet Murat bu mısralarında hem tasavvuf tarihi açısından sembolik bir anlam kazanmış olan hem de zamanla Klasik Türk şiirinde bir mazmun olarak da kullanılmış olan Hızır ile “kanayan uçurtma” imgesini buluşturarak özgün bir imge tamlaması oluşturmuş olur. İslam inanç, kültür ve tarihine dayalı imgeler; bireysel ve tasavvufi tema tercihlerinde olduğu gibi, modern zamanlarda Müslüman bireyin yaşadığı tereddütleri ve ruh halini yansıtan eleştirel bir hüviyet de kazanabilir:

---

<sup>295</sup> Bejan Matur, **Tanrı Görmesin Harflerimi**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2011, s.12.

<sup>296</sup> İbrahim Tenekeci, **Üç Köpük**, s.10.

<sup>297</sup> Ahmet Murat, **Kaf ve Rengi**, Profil Kitap, İstanbul, 2019, s.11.

“şehre bir adam girdi koşarak  
ya bilge, ya çağdan habersiz  
bağırды, duyuramadı:  
tufan olabilir, kavi olsun gemileriniz.

hıncahınc yorgunluk doluydu gövdesi  
reklam panoları kadar, bir vitrin kadar  
dikkat çekmedi sesi.  
dedim gel, hâlâ bizim  
bu şehrin altmış metrekaresi.”<sup>298</sup>

İbrahim Tenekeci'nin yukarıda bir bölümü verilen “Şehre Gelen Adam” şiirine adını veren imge, aynı zamanda Yasin Suresi'nin 20.ayetine bir telmih içerir: “O sırada şehrin öbür ucundan bir adam koşarak geldi; şöyle dedi: Ey kavmim! Bu elçilere uyun.”<sup>299</sup> İlhamını buradan alan imge; metinde poetik öznenin şahsen tanıştığı ve gözlemediği bir kişiliğe bürünür ve “şehre gelen adamın sesi” kazandığı bu yeni kişisel yorum katmanıyla bir telmih olmanın ötesine geçerek imgeleşir.

İslâmî değerleri çağrıştıran ve şiir bağlamında bir ikaz edicilik fonksiyonu ile ele alınan “şehre gelen adamın sesi” ile kapitalizmin, modern hayatın simgeleri olan “reklam panoları” ve “vitrin” arasında bir karşıtlık kurulur. Ya da, “Tufan olabilir, kavi olsun gemileriniz”<sup>300</sup> mısraı, Hazreti Nuh kıssasına telmihte bulunmakla yetinip mısraı kuran unsurlara imgesel bir enerji yüklenmez. Yaşanılan çağın eleştirisi, bazen İslam coğrafyasının içinde bulunduğu politik durum ile ilişkilendirir. Ali Emre'nin aşağıdaki mısraları bu duruma bir örnektir:

“Bu tutuşan her asrın ortasında kurulan yas evidir

---

<sup>298</sup> İbrahim Tenekeci, **Üç Köpük**, s.26.

<sup>299</sup> **Kur'an Yolu Meâli**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2015, s.440.

<sup>300</sup> İbrahim Tenekeci, **a.g.e.**, s.26.

Kayıp gemidir, kanlı gömlektir, kerbela kelebeğidir”<sup>301</sup>

Poetik özne, İslam coğrafyasının içerisinde bulunduğu durumdan duyduğu üzüntüyü aktarırken Hz. Yusuf kıssasına telmihte bulunur. Kıssaya göre kardeşleri Hz. “Yûsuf”u bir kuyuya atıp gömleğini de bir hayvanın kanına bulayarak, ağlaya ağlaya ellerindeki kanlı gömlekle akşamleyin babalarının yanına dönerler”<sup>302</sup> ve babalarına Hz.Yusuf’u bir kurdun yediğini söylerler. Poetik öznenin uzak bir çağrışım olarak Hz.Yusuf’un kardeşleri tarafından kuyuya atılması ile şairin yaşadığı dönemde Müslüman toplumların birlik olamayışı ve birbirlerinin aleyhine hareket etmeleri arasında ilişki kurduğu düşünülebilir. Ancak bu telmih, imgesel bir enerji kazanmaz, kendisinden sonra gelecek olan imgenin oturacağı bağlama katkı sağlar.

“Kanlı gömlek” telmihinin hemen ardından gelen “kerbela kelebeği” imgesi, alışılmadık bağdaştırma yoluyla elde edilmiş, süsleyici imge kategorisinde değerlendirilebilecek, çağrışım alanı dar bir imgedir. Bazen ise çağa ve modernleşmeye dair eleştiriler, İslam kültürüne dair öğeler yoluyla gerçekleşir. Örneğin Süleyman Çobanoğlu’nun mısralarında İslam medeniyetinin kültür birikimini haiz olan eserlerin yazıldığı alfabe, imge haline gelir:

“Kalbin arabî

dudağın latin.”<sup>303</sup>

Bu iki mısranın ikisinin de aynı zamanda birer imge içerdiği görülür. “Arabî kalp” ve “Latin dudak”, kültürel bir arada kalmışlık durumuna, medeniyet krizi ve “yaralı bilinç” kavramlarını anıştıran; çarpıcı bir karşıtlık üzerine kurulmuş iki radikal imgedir. Toplumsal söylem öncelenmiş, çağrışım alanı bilinçli olarak dar tutulmuştur. Cevdet Karal’a göre, Çobanoğlu’nun *Şiirler Çağla*’sındaki bu tip şiirlerde “Sert ve delikanlı, kabına sığmaz bir eda taşıyan örneklerde ise kendine yer

---

<sup>301</sup> Ali Emre, **Kıyamet Mevsimleri**, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2018, s.34.

<sup>302</sup> Kadir Polater “Kur’ân ve Kitâbı Mukaddes’e Göre Yûsuf Kıssası”, **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, 7 / 2, 2007, s.15.

<sup>303</sup> Süleyman Çobanoğlu, **Şiirler Çağla**, s.14.

açmaya çalışan ya da bir varlık alanı arayan “âteşin” duyarlığın tepkimeleri”<sup>304</sup> görülmektedir.

Sonuç olarak, 1990 Kuşağı şairinin İslam inanç, kültür ve tarihine dayalı unsurları bazen bir telmih bazen bir simge bazen ise bir imge olarak şiirlerine taşıma eğiliminde olduğunu söylemek mümkündür. Bu eğilim bazen içsel bir bunalımın aktarımını derinleştirmek, bazen modern zamanların getirdiği tereddütler karşısında Müslüman bireyin tereddüdünü ifade etmek, bazen ise İslam toplumlarının aktüel durumunu tenkit etmek gibi misyonlar üslenir.

### 3.2.2. Duyulara Göre İmge

İmgelerin bir diğer kategorizasyon biçimi ise kaynakları yerine onları, ilişkili oldukları duyulara göre tefrik etmek olacaktır. Zira, hemen her imge, daha önce de vurgulandığı gibi, duyular vasıtasıyla nesnelere alımlanması sonucu oluşur. Bir başka deyişle “Duyuların algıladıkları nesne, beyne imge olarak kaydedilmektedir. Beyne gelen imge, bu nesneyi algılayarak yorumlamaktadır.”<sup>305</sup>

Bu sebeple imge-beş duyu ilişkisi, imgelerin mahiyetini ve hüviyetini tespit hususunda oldukça belirleyicidir. İmgeler, beş duyuya göre sınıflandırıldığında görülecektir ki görme imgesinin yanı sıra “işitme imgesi, dokunma imgesi, koklama imgesi, tatma imgesi de vardır.”<sup>306</sup> Wellek ve Warren’e göre, beş duyu imgelerinin yanı sıra, “... ısı ve basınç imajları [“kinestetik: Beden veya organ hareketlerinden doğan imajlar”, “dokunma”, duyu sezgisi (empathic) imajları] da vardır. Önemli bir ayırım da statik ve hareketli (veya dinamik) imajlar ayırımıdır.”<sup>307</sup>

---

<sup>304</sup> Cevdet Karal, “Şiirler/Çağla”, **Dergâh**, C.6, S. 68, Ekim 1995, s.3.

<sup>305</sup> Serap Yıldız İlden, Mervener Birinci, “Resim Sanatında Yaratım Unsuru Olarak İmge”, **a.g.e.**, s.104.

<sup>306</sup> Gizem Süzen, Hüda Sayın Yücel, “Resim Sanatında İmge, İmgelem, Yaratıcılık ve Yaratma Süreci”, **a.g.e.**, s.178.

<sup>307</sup> Rene Wellek-Austin Warren, **a.g.e.**, s.161.

### 3.2.2.1. Beş Duyuya ve Sinesteziye Dayalı İmgeler

“Resmin çizgileri ve renkleri, bronz, ahşap veya mermerden yapılmış yontu figürleri, tiyatrodan veya sinemada oyuncunun oyunu, bütün bunlar, dıştan bakılıştan, gösterilmek istenen nesnelere ‘kendileri gibi olan imge’ler sunarlar. Bu sanatlarda sanatsal imgeler doğrudan görme duyumumuzu etkiler.”<sup>308</sup> Bu türden “Görsel imgeler, daha çok izlenime dayanan ve sanatçının okuyucuda görsel birtakım izler bırakmasını amaçlayan imgelerdir.”<sup>309</sup> Ancak şiir, bu gibi görselliği bulunan nesnelere dönüştürülmesiyle değil, muhayyel olanı tasvir maksadıyla kullanılan kelimeler vasıtasıyla imge dünyasını kuran bir sanattır.

Yine de istisnai bir durum olarak, doğrudan görme duyusuna hitap eden imgelerin şiirde zuhur etmesi, biçimsel arayışlar ve deneysel çabalar yoluyla mümkün hale gelebilir. “Örneğin î, bir mumdur yahut kimi şiirlerde de “düşüyorum” kelimesindeki harflerin satırdan aşağıya doğru dökülür halde resmetmek gibi.”<sup>310</sup> Ancak bu başlık altında ele alınacak “görsel imge” kategorisi bu türden örneklerden daha çok doğrudan görme duyusuna hitap eden imgeleri değil, kelimeler yoluyla görsel bir imgeyi okura aktaran örnekler üzerinde duracaktır.

Bu türden imgelerin kendisi görsel bir forma sahip değildir: “Bir edebiyat eserini okurken veya dinlerken, yazarın bize sunduğunu gözümüzle görmeyiz, ama metinde belirtilen nesnelere ve olguları, kendi tasarım gücümüz yardımıyla, sanki yeniden oluyormuş gibi canlandırırız. Edebiyatın imgeleri görsellikten yoksundur; bu imgeler Lessing’in ‘Laokoon’daki deyişiyle, ‘cisimsiz’dirler.”<sup>311</sup> Örneğin, Bejan

---

<sup>308</sup> Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2014, s.89.

<sup>309</sup> Hayrettin Orhanoğlu, “Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever’in Şiirinde Gerçeküstü İmgeler”, **T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**, Doktora Tezi, Erzurum, 2010, s.34.

<sup>310</sup> Hayrettin Orhanoğlu, “Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever’in Şiirinde Gerçeküstü İmgeler”, **a.g.e.**, s.34.

<sup>311</sup> Gennadiy Pospelov, **a.g.e.**, s.90.

Matur'un şu mısralarında, imge okur muhayyilesinde soyut olan bir kavramı yani “bekleyiş”i, somut bir görüntüye “sonsuz mavi bir göz”e çevirir:

“Bekleyiş,

Sonsuz mavi bir göz olur.”<sup>312</sup>

Görsel imgelerde yaşanan durumun bir benzeri işitsel imgeler için de geçerliliğini korumaktadır. “İşitsel imgeler şiirlerde daha çok sese yönelik imgelerdir. Nesnelere ya da diğer varlıkların sesleri ile birlikte kimi zaman da yalnızca bir sesteki ibaret şiirsel ben’in yankısı da işitsel imge olarak kullanılırlar.”<sup>313</sup>

Ancak kastedilen aliterasyon, asonans yahut tekrar gibi söz sanatları yoluyla elde edilebilecek işitsel, belki müzikal imgelerden ziyade kelimeleri kullanarak bir sesi betimleme yoluyla kurulan imgedir. Bu bağlamda, “Yağmurun yağması, kuşların ötüşü de, şiirlerde işitsel imgeler sayesinde gerçekleşir.”<sup>314</sup> Sözgelimi, Birhan Keskin’in şu mısralarında “tuz” ile “ses” bağdaştırılarak, “tuz sesi” imgesi ortaya konulur:

“Uzun ıslığı taşıdım rüzgârın,

Uzak bir kıyıya mektup yolladım.

Döndüm, derinde dövdüm kendimi.

Duydum, kırıldı içimde tuz sesi

Bir derine ağladım.”<sup>315</sup>

Poetik öznenin ruh halini, şiirsel gerçeklikte alışılmadık bağdaştırma yoluyla tasarlanmış bir ses imgesi üzerinden aktaran şiirde aynı zamanda, tatsal yönü ön

---

<sup>312</sup> Bejan Matur, **Rüzgâr Dolu Konaklar**, s.91.

<sup>313</sup> Hayrettin Orhanoğlu, “Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever’in Şiirinde Gerçeküstü İmgeler”, **a.g.e.**, s.48.

<sup>314</sup> Hayrettin Orhanoğlu, “Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever’in Şiirinde Gerçeküstü İmgeler”, **a.g.e.**, s.48.

<sup>315</sup> Birhan Keskin, **Kim Bağışlayacak Beni**, Metis Kitap, İstanbul, 2020, s.25.

plana çıkan bir unsur (tuz), işitsel bir imgeye dönüştürülmüştür. Pospelov'a göre, "Resimden ve plastik sanatlardan farklı olarak yazar, gerçekliğin yalnızca gözle (optik) algılanabilen değil, işitme, dokunma, koklama duyularına da seslenen tüm yanlarını yansıtıyor."dur.<sup>316</sup> Bu bağlamda, diğer üç duyuya dayalı imgelerin de varlığından bahsedilmesi gerekir. Dokunma, tatma ve koklama eylemleri de duyuşsal imgelerin ortaya çıkış alanlarıdır. Örneğin Keskin'in:

"Derinde bendeki, müebbet,  
Ve aşağıda, yer değiştiriyor,  
dönüyor  
koyu bir sıvı:hatıra.

(Rüyamda bir göl dokundaydu bana.)"<sup>317</sup>

mısrası, hem dokunma duyusundan beslenir hem teşhis sanatının imkanıyla göl bir canlı davranışına bürünür hem de müphem ve çağrışım alanı bakımından zengindir. Ömer Erdem'in mısrasında ise, bu kez tatma duyusuna dayalı bir imge ile karşılaşılır:

"Ateş tadında bir meme uykusu..."<sup>318</sup>

Henüz daha kendi dişlerine kavuşmamış ve bünyesi gelişmemiş çocukların doğduktan sonra belli bir süre tükettikleri anne sütü, doğal, koruyucu, besleyici ve güvenilir bir özellik taşır. Ancak şair bu mısrada, bu duruma tezatlık oluşturacak bir imge kurar ve bu imge, "ateş tadında bir meme uykusu"dur. Yani poetik öznenin "uyku"sü, bir bebeğinki gibi huzurlu değildir zira "ateş tadında"dır. Burada kendisini gösteren tatsal imge, ateşin yakıcı, tehlikeli ve tedirgin ediciliğini çağırır.

1990 Kuşığı şairi bazen birden fazla duyunun girift şekilde kaynaştığı daha katmanlı imgeler üretmek için şiirde estetik değerin artmasına ve imgelerin yayılma hale gelişine uygun bir şiirsel atmosfer kurarlar. Duyuların aktarımına dayalı bu imgelere "sinestezik imge" denilmektedir.

---

<sup>316</sup> Gennadiy Pospelov, **a.g.e.**, s.90.

<sup>317</sup> Birhan Keskin, **Kim Bağışlayacak Beni**, s.23.

<sup>318</sup> Ömer Erdem, **a.g.e.**, s.197.

Aslen tıbbi bir terim olan ve “Çoklu duyumsama olarak tanımlanan sinestezi, dış etkenler tarafından her duyuya yönelik fiziksel bir uyarı olmadığı halde, bir ya da birden fazla farklı duyunun aynı anda algılanması durumu olarak tarif edilebilir.”<sup>319</sup> Çoklu duyumsama yahut duyu aktarımına dayalı bir imge örneği olarak Ahmet Murat’ın şu mısrasını vermek mümkündür:

“bu mevsim tüm geçitleri  
içkisiyle tutuyor, bu suskunluğum iyi  
içimde bir serçe tüyleniyor usulca  
bir denizdibi ezanı gibi akıyor su yılanları.”<sup>320</sup>

Son mısradaki, işitsel bir imge olan “denizdibi ezanı” imgesi kurulmuş sonra bu imge bir teşbihe dönüştürülerek su yılanlarının akışı ile arasında benzerlik ilişkisi kurularak zincirleme bir imge tamlaması oluşturulmuştur. Burada, su yılanının akışı, görsel bir imge olduğu gibi, aynı zamanda yılanın yüzme hareketini imlediği için kinestetik bir imgedir.

Ancak bu görsel imge, işitsel bir unsur olan “ezan”ın kullanımıyla oluşturulmuş “denizdibi ezanı” imgesiyle birleşince, bu görsel imge, işitsel bir duyusal tecrübe ile okura aktarılır ve sinestezik bir imge ortaya çıkmış olur. Ahmet Murat’ın *Kaf ve Rengi*’ndeki şiirlerinde yer alan imgelerde, pek çok imge üretme tekniğinden yararlandığını ve imge türlerinin iç içe geçtiği girift, geçişken imge katmanlarına rastlandığı söylenebilir.

Sonuç olarak, şiirin, resim, heykel ve sinema gibi doğrudan biçimiyle çağrışım kazanan imgeler üretmekten daha çok kelimeler yoluyla “cisimsiz” imgeler üreten bir sanat olduğunu söylemek mümkündür. Bu imgelerin ise duyular arasında bir senteze vararak elde edilenlerinin yani “sinestezi”ye dayalı olanlarının, estetik değer bakımından daha zengin ve çağrışım bakımından ise daha yayılgan olduğunu söylemek mümkündür.

---

<sup>319</sup> Gülçın Cankız Elibol ve Zühal Boerescu, “Sanat ve Tasarımda Sinestezi Etkisi: Çoklu Algı Yaratmak”, *Sanat Yazıları*, 2020, S.42, s.121.

<sup>320</sup> Ahmet Murat, *Kaf ve Rengi*, s.28.



### 3.2.3. Biçimlerine Göre İmge

Duyulara ve kaynaklarına göre tasnif edilebilen imge, aynı zamanda okurda yarattığı etkiye ve algılanış biçimine göre de tasnif edilmiştir. Yine Wells'ten hareketle Wellek ve Warren'in *Edebiyat Teorisi* adlı eserindeki tasniflerinden yola çıkarak Korkmaz, imgeleri bu bağlamda beş ayrı başlıkta ele alır. Bunlar; yayılğan, batık, radikal, yoğun, süsleyici/coşkun/bayat imgelerdir.<sup>321</sup>

Şiirde sanatçının bireysel yaratıcılığının özgün bir sonucu olarak mensup bulunduğu metnin düşsel alanının hacmini genişleten yayılğan imgeler, “poetik açıdan en makbul”<sup>322</sup> imgelerdir. Çünkü okur, yayılğan imgeler kanalıyla aşınası olmadığı bir hayalin ifadesi ile muhatap olma imkanı bulur. Bu tür imgelerde anlamsal alanın genişliği, hayalin özgünlüğü ve anlatımın dolaylılığı sayesinde artış gösterir. “Yayılğan imgelerde yer alan sözcükler, kullanılagelen anlamlarından ziyade metnin bağlamı içerisinde okuyucunun hiç de alışık olmadığı bir söylemi oluştur”urlar.<sup>323</sup>

Batık imgeler, “Bulanıklaştırılmış görüntülerin imaları altında daha çok doğa ve insan arasındaki örtük ve parçalanmış birlikteliğe gönderme”<sup>324</sup> yapar. Radikal imgeler ise, genelde mesaj kaygısını önceleyen zira politik ve sosyal bir düşünce aktarımını amaçlayan metinlerde ağırlıklı olarak karşılaşılan, çarpıcılığını keskinliğinden ve radikal oluşundan alan ancak sanatsal değer bakımından yayılğan ve batık imgeden geride bulunan imgelerdir. Bu tür imgeler, “keskin zıtlıklara dayanan eğretilmelerden”<sup>325</sup> beslenirler.

Ruhsal gerilimin ve ontolojik bunalımın doğurduğu ve bireyin çalkantılı iç dünyasının ifadesini bulduğu şiddetli imgeler, özellikle metafizik duyarlılık taşıyan

---

<sup>321</sup> Ramazan Korkmaz, *İkaros'un Yeni Yüzü: Cahit Sıtkı Tarancı*, s.276-298.

<sup>322</sup> Ramazan Korkmaz, Tanık Özcan, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, *a.g.e.*, s.263.

<sup>323</sup> Gürkan Doğan ve Hilmi Yavuz, “Şiir Dili, Bağıntı ve Zayıf Sezdirimler”, *a.g.e.*, s.125.

<sup>324</sup> Gürkan Doğan ve Hilmi Yavuz, “Şiir Dili, Bağıntı ve Zayıf Sezdirimler”, *a.g.e.*, s.126.

<sup>325</sup> Gürkan Doğan ve Hilmi Yavuz, “Şiir Dili, Bağıntı ve Zayıf Sezdirimler”, *a.g.e.*, s.126.

şiiirler açısından önem arz ettiği gibi, şiiirin şiiirinin iç dünyası üzerine odaklanmasına ve içsel bir huzursuzluk haline işaret etmesi bakımından psikolojik bir katman içerir.

Tasvir edici özelliğin öne çıktığı ve simgesel katmanın belirginleştiiği ‘yoğun imgeler’in okurun muhayyilesini çağrışımsal bakımdan tetikleme enerjisi de düşüktür. “Süsleyici, coşkun ve bayat imgeler” ise, estetik bakımdan şiiirde en zayıf halkayı temsil eden imgeler olup, yaratıcılık ve hayal gücü bakımından gelişkin değildir. Genellikle duygusal aktarım açısından işlevsel olsa da özgünlük bakımından yetersiz olması sebebiyle bu kategorideki imgelerin okurunda uyandırdığı estetik haz zayıf, şiiirde meydana getirdiği çağrışımsal enerji ise düşüktür.

Süsleyici, coşkun ve bayat imgeler, benzerlerinin okur tarafından kanıksanması sebebiyle, muhatabında ilk ve özgün bir imge ile karşılaşmanın heyecanını uyandırmayan, çarpıcılığını yitirmiş “bayat” bir muhayyilenin ürünleridir.

### 3.2.3.1. Yayılğan/Yaygın/Gelegen (Expansive)İmge

“Sanat eseri yeniden üretime açık, her okunuşta ve her bireyde farklı etkiler bırakan bir sürecin ürünü olma iddiası taşıyorsa...”<sup>326</sup> imge dağarcılığını, çağrışım alanı geniş bir biçimde kurması, bu sebeple de yayılğan imgelere müracaat etmesi gerekir. “Şiiirin hem estetik düzeyini güçlendiren hem de anlamına derinlik katan yayılğan imgeler, sanatçının şiiir yazmadaki hünerini göstermekle birlikte okuyucunun da algılama kapasitesine bağlı olarak anlam katmanları oluşturur.”<sup>327</sup> Bu sayede, okurun metinden aldığı estetik haz arttığı gibi, metinle ilgili yorum alanı da genişlemiş olur.

“Yayılğan imgeler, daha evvel söylenmemiş olanların, eskilerin ifadesiyle ‘bikr-i mana’ların, orijinal hayallerin zihinsel tasarımı olması özelliğiyle estetik açıdan en makbul sayılan imge türüdür.”<sup>328</sup> Bu sebeple yayılğan imgelerle örülmüş bir şiiir, okuru aşinası olmadığı bir bağlam ile muhatap kılar, okur ise ilk defa karşılaştığı

<sup>326</sup> Şamil Yeşilyurt, Murat Devrim, “Dirlikyapan’ın Şiiirlerindeki İmgeler”, **Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildiri Metinleri**, ed. Filiz Kılıç ve Tuncay Bülbül, Nevşehir, 2016, s.1373.

<sup>327</sup> Şamil Yeşilyurt, “Murat Devrim Dirlikyapan’ın Şiiirlerindeki İmgeler”, **a.g.e.**, s.1373.

<sup>328</sup> Ahmet Doğan, “Hüsn ü Aşk’ta İmgeler”, **a.g.e.**, s.111.

bu imgelerin mensubu bulunduğu şiirsel bağlam içerisinde nüfuz ettiği anlamsal katmanları keşfetme heyecanını yaşar. “Bu imgeler okuyucunun muhayyilesinde, durgun bir suya bırakılan sert bir cismin bıraktığı etkiye benzer bir etki bırakır ve dolayısıyla okuyucu, imgeyi her an daha da genişleyen/yayılan bir şekilde alımlar.”<sup>329</sup> Bu sebeple “yayılgan” sıfatıyla tavsif edilirler. Ancak, yaygın yahut gelegen imge olarak da anılırlar. Örneğin A.Ali Ural’ın İz şiirindeki:

“nasıl dayanabilir elmanın ölmesine

merdivende karanlık, duvarda körler”<sup>330</sup>

Mısralarındaki “elmanın ölmesi” imgesi, çağrışım alanını geniş tutan, doğrudan tahdid edilmiş bir anlamı okuruna taşıma kaygısını öncelleyen bir imge görüntüsüne sahiptir. Teşhis sanatının yardımıyla cansız bir nesneyle canlılara mahsus bir eylemin alışılmadık şekilde bağdaştırılması yoluyla ortaya çıkan bu imge, şairinin kreatif bir üreimidir. Bir diğer örneği Çobanoğlu’nun Eminönü şiirindeki şu mısradaki görmek mümkündür:

“Yaklaşır kana doğru çarşıların bağıışı”<sup>331</sup>

Sıklıkla tabiat unsurları, modern aktüel hayata dair detaylar ve otobiyografik unsurlardan beslenen Çobanoğlu’nun 90’lı yıllarda yazdığı şiirler, tematik olarak eski-yeni, geleneksel-modern, doğal-yapay-yoksulluk-varsıllık gibi karşıtlıklara sıklıkla müracaat eder. Yukarıda yer alan mısradaki “kana doğru yaklaşan çarşıların bağıışı” imgesi yayılgan bir karakter kazanmış işitsel bir imge olarak görülebilir. Genellikle imgelerin yayılgan hale gelişi, 1990 Kuşağı şiirinde bireysel tema tercihinde bulunulan şiirlerde yoğunlaşır. Zira, şiirin muhatabına duygusal özdeşlik kurdurmayı hedeflemesi ve iç dünyaya dair duyguların ifade edilişi beraberinde imgelerin de yayılganlaşmasına zemin hazırlar. Ahmet Murat şiirini imgelerinin mahiyetine ve biçimine göre ayırdığımızda alışılmadık bağdaştırmalar yoluyla ve

---

<sup>329</sup> Ahmet Doğan, “Hüsni ü Aşk’ta İmgeler”, **a.g.e.**, s.111.

<sup>330</sup> A. Ali Ural, **Körün Parmak Uçları**, s.15.

<sup>331</sup> Süleyman Çobanoğlu, **Şiirler Çağla**, s.27.

uzun tamlamalarla teşekkül etmiş yayılğan imgelerin öne çıktığını söylemek yerinde olacaktır. Örneğin,

“ısırdım, serin bir odaya açılıyormuş ısırınca elmam”<sup>332</sup>

Mısraındaki “ısırınca serin bir odaya açılan elma” imgesi, okurun muhayyilesine yayılan ve içkin bulunduğu anlam şair tarafından katı şekilde sınırlandırılmamış bir imgedir. Didem Madak’ın *Grapon Kağıdı ve Ah’lar Ağacı* adlı ilk iki şiir kitabında yayılğan imgelere rastlamak mümkündür. Sözelimi,

“Herkesi bir yere sürer ya dünya

Gözlerine sürülmüştü orada kadınlar”<sup>333</sup>

Mısralarında, sesteşlik ilişkisi üzerinden söz oyunlarına başvuran, göze sürme çekme eylemini, dönüştürerek “gözlerine sürülen kadın” yahut “sürgün yeri olan göz” imgesini üreten şair, yayılğan bir imge ortaya koymuş olur, zira bu uç hayal, okurla doğrudan değil dolaylı yoldan bir etkileşim kurmayı hedefler ve anlamın tekilliğini değil katmanlılığını önceler.

Sonuç itibarıyla, imge odaklı bir poetika benimseyen kimi 1990 Kuşağı Türk şairlerinin, okurla iletişim biçimi, okurun yorum alanını genişletmek arzusuyla irtibatlıdır. Bu bağlamda tercih edilen imgeler, yazarın ürettiği imgelerin, okurun zihnine yayılarak okurun şahsına özgü bir deneyime dönüşmesine, bu deneyim sonucunda ise okurun kendi içsel yükünün de sunduğu imkanlarla çok katmanlı bir anlam dağarcığına ulaşmasına zemin hazırlar.

### 3.2.3.2. Batık (Sunken) İmge

Batık imgede önemli olan unsurlardan birisi benzeyen ve benzetilen arasındaki bağın doğrudan gösterilmesi yerine “sezdirilmesinin” ön plana çıkmasıdır.

---

<sup>332</sup> Ahmet Murat, *Kaf ve Rengi*, s.16.

<sup>333</sup> Didem Madak, *Ahlar Ağacı*, Metis Yayınları, İstanbul, 2020, s.72.

Bu da görüntüyü bulanıklaştırır.<sup>334</sup> Wells'in bu imge kategorisini anlamlandırmak için tercih ettiği “batık” (sunken) sıfatı örtük bir metafor içerir zira kelime “batık” kelimesi, “Herhangi bir nedenle su altında kalmış yerleşim birimi, gemi”<sup>335</sup> manasına gelir.

Bu metafor bağlamında tıpkı suyun/denizin altında batık bulunan bir gemi yahut hazine gibi, “batık imge” de şiirde içkin şekilde, yani mısrada “batık” şekilde var olur. Bu nedenle, suyun dibindeki batık nasıl suyun yüzeyinden görünmemekte ise “batık imge” de şiirde doğrudan zikredilmez ancak ima edilir. Wells'in deyiimiyle “Batık İmge, metaforun gizlendiği yerde ortaya çıkar. Metaforik bir mana ifade edilmesine rağmen kesin bir görsel akla getirmez.”<sup>336</sup> Örneğin Birhan Keskin'in *Delirikler* kitabındaki şu mısrada bu imge kategorisine ait bir örnek görmek mümkündür:

“Kurumuş bir bataklık göğsümde,  
ayaklarımdan uzak duruyor su.  
Ve sessizliğin yankısıyla kuruyorum  
kendimi yeniden”<sup>337</sup>

Bu mısrada doğrudan “kalp” kelimesi doğrudan zikredilmese de, duygusal bir çöküş ve beraberinde gelen hissizleşme halini imleyen, poetik öznenin duygu dünyasının kimi hislere aç ve kurak kalmış olması gibi çağrışımları yüklenen bir “kalp” imgesinin varlığı metinde “batık” şekilde varlığını sezdirir. Yine Keskin'e ait bir diğer şiirde ise bu kez “anne” imgesi batık şekilde kendisini sezdirir:

“tamamlandığını andığım sözlerim yarım kalıyor  
Rüzgâr besliyor beni kuytusunun sütüyle.”

---

<sup>334</sup> Sefa Çelikörs, “Mustafa Özçelik'in Şiirlerinde İmge”, **Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, Kırşehir, 2019, s.64.

<sup>335</sup> <https://sozluk.gov.tr/batik> Erişim Tarihi: 08.08.2022.

<sup>336</sup> Henry Wells, **Poetic Imagery**, Columbia University Yayınları, New York, 1961, s.30.

<sup>337</sup> Birhan Keskin, **Kim Bağışlayacak Beni**, s.22.

(...)

Şimdi rüzgar besliyor beni,

Çocukluğumu kanatlarında saklıyor o.”<sup>338</sup>

“Sütüyle beslemek”, yahut “çocuğuna kol kanat germek” gibi anneliğe özgü vasıflar vasıtasıyla şiir bize bir anne imgesinin varlığını sezdirse bile, mısralarda doğrudan zikredilmeyen bu imge, mısralarda oluşturulan atmosfer ve anlam dünyasının merkezinde yer almakta, bu bağlamda yukarıda verilen dört mısra özelinde merkezi bir işlev üstlenmektedir. Benzer bir durumu, Didem Madak’ın mısralarında da görmek mümkündür:

“Başörtülü bir anne olarak bekliyorum

Ruhumun şark hizmetinden dönüşünü”<sup>339</sup>

Bu mısralarda gizli bir memur imgesinden bahsetmek mümkündür. Tıpkı, yaşadığı şehirden “şark hizmeti” vesilesiyle ayrılan memurun ailesinden kopuşu gibi, poetik özne de kendisini gerçekleştirebilmenin imkanlarından uzağa düşmüş, ruhsuzlaşmanın, içsel sıkıntılarının kendisine yaşattığı ıstırapı bu batık imge vasıtasıyla muhatabına yansıtarak mısradaki duygusal özdeşlik kurma duygusuyla özdeşlik kurabilme imkanını genişletmiştir.

1990 Kuşağı şairinin yayılğan ve radikal imgeye nispetle daha az tercih ettiği ancak yine de kullandığı batık imgeler, dönem şiirinde duygusal bir derinliğin tesisinde olduğu gibi okura sunulan estetik hazzın da artmasında rol oynamıştır. Zira, okur; “batık” olan imgeyi keşfetmeye yönelmiş, sezmenin hazzını yaşama imkanı bulmuştur.

### 3.2.3.3. Radikal/Köktenci (Radical) İmge

“Benzeyen unsurları kökten birleştiren radikal imgeler, fazla teknik, faydacı veya basit olduğundan şiire uymayan bir özellik arz ederler ve nesir diline uygun

---

<sup>338</sup> Birhan Keskin, **Kim Bağışlayacak Beni**, s.72.

<sup>339</sup> Didem Madak, **Grapon Kağıtları**, s.60.

görülürler.”<sup>340</sup> Radikal yahut köktenci olarak bilinen bu kategorideki imgeler, amaç odaklı olduğu için genellikle toplumsal bir söylemi üstlenen dolayısıyla içkin olduğu mesajı fazla çağrışımsal bir zenginlikle beslemeden okurla paylaşmayı amaçlayan imgelerdir. İşlevsel olmakla birlikte sanatsal enerji bakımından gelişkin değildirler.

Bu imge kategorisini “yoğun düşünce tarzlarının çatışması”<sup>341</sup> ile irtibatlandırmak yerinde olacaktır. Doğal olarak “çatışma”, imgeyi kuran şiirsel bağlamın birbiriyle karşıtlık ilişkisi içerisinde bulunan unsurlar üzerinden teşekkülüne giden yolu açar. Bu unsurların karşıtlığı üzerinden şiirsel gerilimini devşirmeyi tasarlayan ancak estetik heyecandan daha çok kitlesel heyecanı besleyen radikal imgeler “keskin zıtlıklara dayanan eğretilmelerden”<sup>342</sup> doğar ve toplumsal bir eleştiri yahut toplumsal bir olguya yönelmiş itiraz/isyan gibi temalarda sıklıkla kullanılır.

1990 Kuşağı şairleri arasında, radikal imgelerin sıklıkla ortaya çıktığı sosyal temalardan bir tanesi modernizm eleştirisidir. Sözgelimi, Fatma Şengil Süzer’in şu mısralarında bir radikal imge tasarımına rastlamak mümkündür:

“büyük cam kapı

yutuyor... yutuyor

büyük insanları

kıyamete kadar aç

küçücük işlerime dönüyorum ben

oğlumun ateşi, yastıktaki leke

---

<sup>340</sup> Rene Wellek-Austin Warren, **Edebiyat Biliminin Temelleri**, çev. A. Edip Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983, s.276.

<sup>341</sup> Sefa Çelikörs, “Mustafa Özçelik’in Şiirlerinde İmge”, **a.g.e.**, s.66.

<sup>342</sup> Gürkan Doğan ve Hilmi Yavuz, “Şiir Dili, Bağntı ve Zayıf Sezdirimler”, **a.g.e.**, s.126.

tarhananın kokusu, yavru kediler

gibi şeylere<sup>343</sup>

İki zıt kategoriyle sınıflandırılmış imge ve simgelerle karşılaşılan bu mısralarda, ilk kategorideki “cam kapı” imgesine ironik şekilde “büyük”lük atfedilirken, “oğlumun ateşi”, “yastıktaki leke”, “tarhananın kokusu” gibi insanî hasletleri ve anneliği temsil eden sembolik ifadeler de aynı ironinin bir tamamlayıcısı olarak “küçük”lük atfeden şair, “büyük”lük ve “küçük”lük kavramları arasındaki keskin zıtlıklardan beslenen bir atmosfer kurarak, “büyük cam kapı” imgesini, modernizm ve kapitalizmi imleyen, gökdelen yahut AVM mimarisini anıştıran bir radikal imge olarak ortaya koyar. Yine, emperyalizme ve kolonyalizme itiraz ve isyan temasına yönelen 1990 Kuşağı şairi de bu bağlamdaki duyarlılığını şiirsel düzleme taşıırken radikal imgelerden istifade eder. Örneğin Ali Emre’nin Ölüm Haberleri şiirindeki şu mısralar verilebilir:

“Az ötede

kalın ve bembeyaz organlarla

dâra çekilmiş siyah bir Afrika”<sup>344</sup>

Mısralarında “bembeyaz” ve “siyah” renkleri arasındaki karşıtlık “beyaz” rengin simgelediği masumiyet algısında bir tezatlık yaratarak hem organların beyazlığının sorgulanmasına hem de “siyah” Afrika’nın masumiyetine dikkat çeker. Burada “bembeyaz organ” tamlaması, radikal bir imaj olarak dikkat çeker.

Zira, “bembeyaz organ” bir alışılmadık bağdaştırma olup, kalıplaşmış bir anlama işaret etmez, öznelliğini korur. Ancak çağrışım alanı da dardır. Mezkur imge, batılı ve beyaz tenli insanın, siyah tenli Afrikalılar üzerindeki kolonyal faaliyetlerinin masum olmadığı imasını yapar.

---

<sup>343</sup> Fatma Şengil Süzer, *Söyle Sessizlik*, a.g.e., s.16

<sup>344</sup> Ali Emre, *Kıyamet Mevsimleri*, s.45.



Bazen ise bağlam, imgenin çağrışım alanını sınırlandırır, zira bu gibi durumlarda şairin siyasal yahut sosyal söylemi aktarım bakımından öncelik sırası kazanır:

“Dışarda fosforlu yeşile çalan bir kıyamet koparken  
çördük armutlarının ve buludu üzümünün arasında  
serin ve korunaklı tırazımızın muhteşem kilidi ile  
kendinden emin anahtarı birbirine girdiği vakit  
apaçık bir cürm-i meşuttur: Görüp görecekleiniz.”<sup>345</sup>

Örneğin, “fosforlu yeşile çalan bir kıyamet” imgesi, parçası olduğu metinden bağımsız olarak düşünüldüğünde yayılğan bir imge görünümü kazanırken; “Hava Harekâtı Sonrası Bağdat’ta Parçalanmış Bir Piyano” adlı şiir bağlamında, imge çağrışım alanını daraltır ve “hava harekâtı” ile ilişkilendiği için bir bombanın patlamasıyla eşleşen radikal bir imgeye dönüşür.

Sonuç itibarıyla, 1990 Kuşağı şairinin radikal imgeye müracaatı çoğu kez, sosyal bir duyarlılığı şairinin gündeme aldığı durumlarda öne çıkar. Toplumsal söylemin öncelik kazandığı şiirlerde, söylemi çarpıcı kılmak için müracaat edilen imgesel dil, fazla yayılğanlık göstermez, zira kitlesel bir etki yaratmayı, bireysel bir haz duygusu yaratmaktan daha öncelikli bir hedef olarak görür.

#### 3.2.3.4. Yoğun (Intensive) İmge

Bir anlamda tablo şiir görüntüsü ortaya çıkaran ve okurun zihninde oluşturduğu manzara ile empresyonist bir bakış ortaya koyan yoğun imgeler bir ayağı geleneğin sembole yüklediği anlamında diğeri şairin bireyselliğinde birleşen iki uçlu bir görüntü oluştururlar.<sup>346</sup> Dolayısıyla bu türden imgelerin teşekkül ettiği doğal ortam, tasvir tekniğinin tercih edildiği mısra kurulumları olarak görülebilir.

---

<sup>345</sup> Celal Fedai, “Alın Sakar Atlar İçin Mevlid”, **Merdiven Sanat**, s.23.

<sup>346</sup> Şamil Yeşilyurt, Murat Devrim, “Dirlikyapan’ın Şiirlerindeki İmgeler”, **a.g.e**, s.1381.

Kelimelerle çizilmiş bir resmin detayları bazen simgesel bazen ise imgesel bir anlam kazanabilir. “Kaba hatlarıyla fakat minyatür inceliğinde bir resme benzeyen yoğun imgelerde ferdî ve kolektif plânda geleneksel boyutun ağırlıkta olması, metaforların birer sembol olarak değer kazanmasına sebep olmuştur.”<sup>347</sup>

Bu bağlamda, bir nevi pitoresk bir atmosferin teşekkülüne katkı sağlayan “Yoğun imgeler, aslında dilin ne kadar zengin ve güçlü olduğunu gösterir niteliktedir. Çünkü kullanılan dil anlatılmak istenen şeyi hem resmeder hem de okura anlatır ya da sezdirir.”<sup>348</sup> Bu tarz imge örneklerine, tasviri önemseyen 1990 Kuşağı şairlerinin şiirlerinde kimi örnekleriyle görmek mümkündür.

Örneğin, Enderemiroğlu’nun şu mısrasında, her bir tasvir unsurunun simgesel yahut imgesel bir vazife üstlendiğini ve bir araya gelerek bu imge-simge yekununun estetik bir çatı oluşturduğunu görmek mümkündür:

“minarelerin kulelerin ve kubbelerin arasında taşların ve çalılıarın can acıyla ağladım”<sup>349</sup>

Uzun mısralarla kurulmuş “akide bir gece” isimli şiirinde Enderemiroğlu, biçim ve içerik arasında bir uyum yakalamıştır. Mısranın uzunluğu, tasvir imkanını arttırmış, tasvir için kullanılan imgeler ise, tasvir edilen ortamın çağrışımsal katmanlarını boyutlandırmış, şiire derinlik ve çağrışım zenginliği kazandırmıştır.

Şiirdeki “minare”, “kule” ve “kubbe” gibi unsurlar, Osmanlı tarihine işaret eden imgeler iken “taş” ve “çalı”lar, doğrudan birer simge olmayıp şiirsel bağlama özgü imgeler olarak dikkat çekerler. Ömer Erdem’in şu mısralarında da benzer bir tavır görmek mümkündür:

“mihrimah güneş saati  
yanından ince dar bir merdiven uzar  
soğuk

---

<sup>347</sup> Ramazan Korkmaz, **İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, s.296.

<sup>348</sup> Sefa Çelikörs, “Mustafa Özçelik’in Şiirlerinde İmge”, **a.g.e**, s.68.

<sup>349</sup> Enderemiroğlu, “akide bir geceye”, **Ludingirra**, S.10-11, 1999, s.12.

ve dönmez bir kilit çocuk kütüphanesi  
önünden insanlar yürür ve susar..

Şemsipaşa  
ceviz bir cami, demirinden  
yan gözle Cihangir'e bakar"<sup>350</sup>

Şair, Üsküdar'a ait mekanları, coğrafya ve medeniyet mefhumuna dayalı bir kimliğin temsilcisi olarak görürken, Üsküdar'ı da simgeler ve imgelerden teşekkül etmiş bir mekansal imge olarak, şiirsel gerçeklikte yeniden üretmiş olur. Bu bağlamda, Şemsipaşa Camii, "ceviz bir cami" olarak tasvir edilir ve simgesel katman taşıyan bir imge haline gelir.

"Mihrimah Sultan Camii" ile "güneş saati"nin ilişkilendirilmesi, mekanın tarih ile mekandaki atmosferin ise zamansızlıkla yahut eskimezlik haliyle ilişkilendirilmesinin yanı sıra, aktüel zaman ile tarihsel zamanın buluştuğu bir atmosferi teneffüs etme hissini imleyen yoğun imgelere dönüşürler. Tanımı gereği, "ritüel ve resimsel sanatlarla ilişkilendirilen"<sup>351</sup> yoğun imgelere aynı zamanda bir ressam olan Bünyamin K.'nin kimi mısralarında da rastlamak mümkündür:

"Ah biz bir gölün ortasında küreksiz  
Sandalız sandalız"<sup>352</sup>

Hayrettin Orhanoglu'na göre "Sandal gibi göl de ölüme ait görsel imgelerdendir."<sup>353</sup> Sandalın surağan bir su üzerinde küreksiz oluşu, ortaya hem görsel bir tablo çıkarır, hem de insanoğlunun ölüm karşısındaki çaresizliğini, acizliğini çağrıştıran bir imgesel bağlam oluşturur.

---

<sup>350</sup> Ömer Erdem, "Üsküdar", **Kaşgar**, S.7, İstanbul, 1999, s.12.

<sup>351</sup> Henry Wells, **Poetic Imagery**, s.32.

<sup>352</sup> Bünyamin K., "Dün Biriktiren", **Okur Kitaplığı**, İstanbul, 2012.

<sup>353</sup> Hayrettin Orhanoglu, **İmgeler Atlası**, s.223.

Tasvirin ve şiirsel bir tablo oluşturma eğiliminin olduğu mısralarda ortaya çıkan yoğun imgeler, tasvirin çağrışımsal bir derinlik kazanmasına katkı sağlar. Yukarıda verilen örneklerde, yoğun imgelerin, simgesel bir katman içermeye de oldukça müsait bir tasarıma sahip olduğunu görmek mümkündür.

### 3.2.3.5. Süsleyici (Decorative) İmge

“Estetik açıdan fazla bir değeri olmayan süsleyici imgeler, benzeyen ile benzetilen arasında bire bir nicelik (kemiyyet-quantite) benzeşmesi kurar. Genellikle benzeyen ve benzetilen unsurların her ikisi de ayrırlığı içinde barındıran iki ayrı somut değerdir.”<sup>354</sup> Bu bağlamda, süsleyici imgelerin, şiirsel atmosferi pekiştirmekle birlikte estetik bir gerilim ve haz oluşturma konusunda yetersiz olduğunu, anlamına nüfuz edilebilir olması bakımından ise metne fazla çağrışım zenginliği katmadığını söylemek mümkündür.

Estetik açıdan fazla makbul sayılmayan süsleyici imgelerde, çoğunlukla benzeyen ile benzetilen arasında birebir nicelik benzeşmesi vardır.”<sup>355</sup> Bu da kolay anlaşılabilirliğin imkanlarını sağladığından süsleyici imgeyi işlevsel hale getirir. Wells’e göre süsleyici yahut “dekoratif” imge, “hayal gücünün en büyük kısıtlaması ile”<sup>356</sup> elde edilen imgedir. Örneğin Keskin’in şu mısralarını bu kategoride değerlendirmek mümkündür:

“kaç gecenin çölüdür bu ayrılık

kaç şiirin dölüdür üstüme

Örtüğün bu sessizlik.”<sup>357</sup>

Ayrırlık temasının, beraberinde getirdiği mahrumiyet, yoksunluk ve kavuşamama duygularını, “çöl”e ait yaşam koşullarıyla; kuraklık, susuzluk, sıcaklık ve açlık gibi durumlarla benzeştirerek, “çöl” ile “ayrılık” arasında kurulan ilişki,

<sup>354</sup> Ramazan Korkmaz, **İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, s.322.

<sup>355</sup> Ramazan Korkmaz, **İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, s.298.

<sup>356</sup> Henry Wells, **Poetic Imagery**, s.29.

<sup>357</sup> Birhan Keskin, **Kim Bağışlayacak Beni**, s.52.

ortaya özgün bir imge kurulumu çıkarmasa da okur nezdinde katmanlı ve çoğul bir anlam yerine tekilliğe yaklaşan ve erişimi kolay bir anlam dağarcığına işaret edebilme imkanına sahip olması hasebiyle işlevseldir. Benzer bir örneği Karal'ın mısralarında da görmek mümkündür:

“ruhtan kopan  
bir bakışla bakar ya insan  
gözkapaklarını  
tam o zaman  
bir kalkan gibi kullanıyorlar  
bir kalkan  
inip kal.  
kan”<sup>358</sup>

Göz kapaklarının, gözü koruması ile kalkanın koruyucu işlevi arasında bir benzerlik kuran şair, bu sayede bir süsleyici imge elde etmiş olur. Ortaya çıkan imgenin doğrudanlığı kırma ve şiirin çağrışım alanını genişletmek için ise “kalkan” kelimesi üzerinden söz oyunları kurar.

“Kalkan” kelimesini hem göz kapağının inip kalkmasıyla ilişkilendirir hem de “inip kal./kan” mısralarında kelimeyi ikiye bölerek önce inen göz kapağının “kalk”ması yahut indiği yerde “kal”ması arasında bir müphemlik oluşturur, sonra “kalkan” kelimesinin çağrıştırdığı savaş atmosferini besleyecek şekilde, “kalkan” kelimesinin ikinci hecesini müstakil bir mısra haline getirir: “kan.” Bu sayede, benzeyen ile benzetilen arasındaki ilişki doğrudan olsa bile şair, “kalkan”ın çağrışımlarını zenginleştirecek tekniklerle şiirin estetik kazanımlarını arttırmış olur.

Bu bağlamda, estetik açıdan yayılğan yahut batık imge gibi katmanlı imgeler kadar makbul sayılmayan süsleyici veya dekoratif imgelere müracaatın, şiir

---

<sup>358</sup> Cevdet Karal, **Horozlu Ayna ve Ölüm**, s.45.

açısından kimi işlevsel alanlar açtığını, estetik ve şiirsel enerji bakımından düşük olsa da bağlam içerisinde çağrışım alanını genişletme imkanını kazanabileceğini söylemek mümkündür.

## SONUÇ

Şiirin, diğer edebi türlerden tefrik edilmesi, kendine mahsus dili inşa edebilmesi, kendi estetiğinin temeline oturttuğu unsurlar ile mümkündür. Bu bağlamda, 1950 öncesi Türk şiirinde ahenk kavramının, şiir tanımlamalarında öne çıktığını söylemek mümkündür. Ancak bu durum, 1950 öncesi şiirinin imge kullanımından uzak olduğu manasına gelmemektedir.

Şiir, doğası gereği değişen ölçülerde, imge üretimi ve hayal gücü ile irtibatını koruyagelmiştir. Çalışma kapsamında detaylı şekilde ele alınan tarihsel süreçte, her ne kadar Yalçın Armağan'ın tespiti üzerine bir kavram olarak "imge"nin Attila İlhan'ın kimi eleştiri metinleri kanalıyla 1950'lerde edebi kamuoyunda karşılık bulmaya başladığı söylenebilirse de 1950 öncesinde imge kavramının olmaması imgenin de olmaması ve kullanılmaması manasına gelmez.

İmgeci şiir estetiğinin öne çıkması, Garip öncesi dönemde Necip Fazıl ya da Ahmet Hamdi Tanpınar, Attila İlhan gibi kimi şairlerin ahenk ile imge estetiğini buluşturması ve bir köprü-şiir yazması yahut çok daha önceleri Servet-i Fünûn veya Fecr-i Ati mensubu kimi şairlerin sembol ve imaj kullanımına eğildikleri örnekler sayılmazsa, İkinci Yeni'nin zuhuruyla vuku bulur.

Şiirde anlamın çokluğunun makbuliyet, tekliğininse esin bakımından bir mahrumiyet olarak yorumlanması, bu edebi zümrenin karakteristik şiir zevklerini orta koymasından sonra gelişen tartışmalı ve polemikli süreç ile gerçekleşir. Özellikle anlamın Türk şiiri açısından bir hastalık olduğunu düşünen İlhan Berk'in poetika metinleri bu konuda, İkinci Yeni şairinin tavrını anlamaya yardımcı olacaktır.

Tanzimat döneminden itibaren süregelen anlam ve imge/hayal tartışması, İkinci Yeni şiirinin ortaya çıkması ve genel kabul görmesi sonrasında da bitmeyecektir ve sonraki on yıllarda da devam edecektir. Hem anlamın hem de imgenin bir arada bulunabileceği, toplumsal söylem ile çağrışımsal zenginliğin bir

arada bulunabileceği formüller de bu süreçte düşünülmüş ve ortaya karakteristik poetikalar çıkmıştır. Bu bağlamda, İkinci Yeni ile aynı kuşağa mensup bulunmasına rağmen aynı akıma mensup bulunmayan Sezai Karakoç, şiirlerinde “Diriliş” düşüncesini, zengin bir imge dağarcığıyla anlatması sebebiyle hem İkinci Yeni şairlerini hem de Karakoç sonrası 1960-1970 dönemi şairlerini etkisi altına alır. Benzer bir durumun, İsmet Özel şiiri açısından da önem arz ettiğini söylemek mümkündür.

1960-1970 arası dönemin şiiri, bu bağlamda imgeci tavrı sürdürürken, özellikle 1970-80 arası süreçte ideolojik kaygıların yükselmesi, şiirlerde protest ve sloganik söylemlerin artmasına, imgelerinse yayılğan değil radikal türde yoğunlaşmasına yol açar. Ancak yine de, bu on yıllık süreçte de büsbütün imgesiz bir şiir anlayışına rastlanılmaz. Yine de imgeci şiire dönüşün yahut yeniden yoğunlaşmanın 1980 Darbesi sonrasında gerçekleştiği söylenebilir.

1990 Kuşağı Türk şiiri ise hem 1980 Kuşağı’nın bir varisi hem de münekkiddir. Bir taraftan 80 Kuşağı şairleriyle aynı dergilerde ilk şiirlerini yayınlayan ve onlarla müşterek edebi ortamları paylaşan 1990 Kuşağı şairleri, diğer taraftan da kendi şiirleri ile geride kalan on yılda şiir anlayışlarını inşa etmiş olan bir önceki kuşaktan kendilerini ayıracak karakteristik unsurları aramaktadırlar, bu unsurlardan bazıları şiirde kendisine daha geniş alan açan ironi ve sokak dilinin şiire girmesidir. 90 Kuşağı şiirinin temel tematik eğilimlerinden biri modern hayata muhalefettir.

Dolayısıyla kuşağın mensuplarının imge dağarcığına kaynaklık eden temalardan birisi de “modernizm karşıtlığı ve ekolojik tahribat eleştirisi”dir. Modernizmi, onun kendi jargonuyla ve ironik bir üslup ile eleştiren 1990 Kuşağı şairleri, bu temayı besleyecek ve şiirsel duyarlılığı güçlendirecek imge kurulumlarına müracaat ederler.

Bu imgeler, bazen doğrudan modernizmin içkin olduğu kavramların eleştirisine yönelir bazen ise modernizm karşıtlığı otobiyografik detaylar veya gündelik hayata dair unsurlardan hareketle devşirilir. Bu tür imgeler, genellikle toplumsal bir söylemi içkin bulunduğu için çağrışım alanı sınırlı tutulmuştur. Benzer



bir şekilde modernizmin tabiat üzerindeki olumsuz etkileri de kuşak mensubu şairlerin protest söylemlerini ve bu söyleme şiirsel bir enerji kazandıran imge ve simgeleri beraberinde getirir.

1990 Kuşağının bir diğer ilgi alanı ise mitolojidir. “Mitolojiye dayalı imgeler” kategorisinde zikredilen örneklerde kendiliğinden bir simgesel değere sahip olan mitler, şairin yeniden üretimiyle imgeye dönüşür. Bu türden imgeler, bazen mitolojik unsur ve figürlerin hikayelerine atıfta bulunarak şairin bireysel duygu durumunu yahut toplumsal bir duyarlılığı imleyerek şiirsel atmosferi zenginleştirir.

Benzer bir durum, “klasik Türk şiirine dayalı unsurları yeniden üreten imgeler” için de geçerlidir. Klasik şiir geleneği içerisinde kendisine mahsus bir çağrışım yüküne ve temsil gücüne sahip olan unsurlar, bu kuşağın şiiri içerisinde bazen mevcut çağrışımlarına sadık kalınarak, bazen bu çağrışımları bir katman olarak muhafaza eden imgeler üretilerek bazen de bu çağrışımların dışında tamamen yeni bir anlam alanı açılarak yeniden üretilir ve imgeleşmiş olur.

Klasik Türk şiirine dair unsurları yeniden üreten imgeler gibi “gelenek” ile ilişkili bir imge kategorisi olan “İslam inanç, kültür ve tarihine dayalı imgeler”in ise bazen dini bir ritüel yahut ibadetin imgeleştiğini bazense İslam tarihindeki bir hadiseye yapılan telmih yoluyla toplumsal veya bireysel bir duyarlılığın aktarımı yoluyla imge üretildiğini görmek mümkündür. Bu bağlamda 1990 Kuşağı şairinin hem kendilerinden önceki süreçte klasik Türk şiiri birikimini eleştiren şairlerin poetik görüşleriyle yüzleştiklerini hem de kendilerinden önce modern Türk şiirinin geleneksel şiir ile kurduğu ilişkiyi “boyutlandır”dıklarını görmek mümkündür.

1990 Kuşağı şairinin bireysel temalara ve gündelik hayatın eleştirisine dönük ilgisi, otobiyografik unsurlara dayalı imgelerin de dönem şiirindeki sıklıkla tercih edilmesi durumunu doğurmuştur. Bu kategorideki imgeler, otobiyografik unsurun, şiirsel gerçeklikte yeniden üretilmesiyle ilintili olarak doğrudan şiiri kaleme alan yahut imgeyi imal eden şairin kişisel yaşantısının birebir yansıması değil, dönüştürülmüş halidir. Bu dönüştürme eylemi, şiirsel düzlemde bu imgelerin bazen toplumsal bir temsil değeri yüklenmesi gibi sonuçlar da doğurmuştur.

Kuşak şairlerinin eserlerindeki imgelere “kaynaklarına göre” değil, “duyulara göre” yaklaşıldığında ise, görme duyusuna dayalı imgelerin ön plana çıktığını söylemek mümkündür. Bu durum, dönemin sosyal hayatının medyatik unsurlarla olan ilişkisi üzerinden gelişen görsel kültür ile ilişkili olarak okunabilir. Bununla beraber, özellikle bireysel temalara yönelen kuşak şairlerinin sinesteziye dayalı imgeleri tercih ederek duyular arasında aktarımda bulunması, çağrışım alanı zengin imge dağarcığının oluşması açısından önemlidir.

Henry Wells’in ortaya koyduğu biçimlerine göre imge kategorileri ölçüt olarak kabul edildiğinde ise 1990 Kuşağı şairlerinin, toplumsal söylemin baskın geldiği şiirlerde radikal imgelere; bireysel temaların hakim olduğu şiirlerde ise yayılğan ve batık imgelere başvurduğu gözlemlenir. Özellikle, modernizm, emperyalizm ve kapitalizm gibi kavramlara yönelik toplumsal ve siyasal eleştiriler, önce simgelerin sonra ise radikal imgelerin sık müracaat edildiği bir tematik zemini oluştururken, içsel bunalımların, tabiatla bütünleşme eğiliminin ve otobiyografik duyarlılıkların ağır bastığı şiirlerde imgelerin giderek yayılğanlaştığını söylemek mümkündür.

Özetle, 90 Kuşağı şairlerinin tematik tercihlerinin, bu temaları besleyen imgelerin üretimine alan açtığı ve üretilen imgelerin de bağlantılı oldukları temanın toplumsallık yahut bireysellik durumuna göre biçimsel olarak şekillendiği söylenebilir. Kuşak mensubu şairler arasında imgenin öldüğü fikrini savunanlar bulunurken, imgeyi büsbütün dışlamasa da doğrudan imgeci bir poetikaya sahip olmayan şairlerin yanı sıra, ayrıca şiirini geniş imge ağı üzerine kuran şairler de mevcuttur. 90 Kuşağı şairinin, özellikle 1980 sonrası belirginleşen imgeci şiir geleneğine eklenirken kendi karakteristik temalarına, tekniklerini ve bunlara bağlı bir imge dağarcığını oluşturduklarını söylemek mümkündür.

## KAYNAKÇA

- Afacan, Aydın, Şiir ve Mitologya**, Everest Yayınları, İstanbul, 2020.
- Ak, Gülşah**, “Didem Madak’ın Hayatı ve Şiirleri Üzerine Bir Çalışma”, **T.C. Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep, 2018.
- Akay, Hasan, Cenab Şahabeddin Şiirleri Üzerinde Stilistik Bir Araştırma**, Kitabevi, İstanbul,1998.
- Akay, Hasan, Kare-Deniz**, Şule Yayınları, İstanbul, 2016.
- Akay, Hasan, Servet-i Fünûn Şiir Estetiği**, Şule Yayınları, İstanbul, Mayıs 2020.
- Akbaş, Gülçin**, “Mumya Sanatı”, **Pivolka**, Yıl:7, S.21, Mart 2012.
- Akgül, Alphan**, “Alphan Akgül ile Söyleşi”, **Varlık**, Temmuz 2000, S.1114.
- Akın, Hüseyin, Çöl Vaazları**, Birey Yayınları, İstanbul, 2001.
- Akın, Hüseyin, Sevmek, Karanfil ve Kiraz**, Ülke Yayınları, İstanbul, 2016.
- Aktarlı, Emine**, “Birhan Keskin’in Şiirleri Üzerine Tematik Bir İnceleme”, **T.C. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, Van, 2019.
- Altaş, Şemsi**, “İmgenin Bakışı”, **Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı**, Sanatta Yeterlilik Tezi, Ankara, 2018.
- Andı, M. Fatih, Akrebi Kuyruğundan Tutmak**, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2018.
- Andı, M. Fatih, Şiirin Ufku**, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2018.
- Arabî, İbn, Arzuların Tercümanı**, çev. Mahmut Kanık, İz Yayınları, İstanbul, 2017.

- Armağan, Yalçın**, “‘Image’den ‘İmge’ye Attilâ İlhan’ın Edebiyat ‘Savaşı’”, **Erdem**, (67), 2014.
- Armağan, Yalçın**, “‘İmge’den ‘Anlam’a Cahit Zarifoğlu’nun Poetikası”, **Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi**, C.17, S.32 (2012/1).
- Armağan, Yalçın**, **İmgenin İcadı İkinci Yeni’nin Meşruiyeti**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2020.
- Armağan, Yalçın**, **İmkansız Özerklik Türk Şiirinde Modernizm**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.
- Arslanbenzer, Hakan**, “İmgenin Ölümü”, **Dergâh**, S.1000, Haziran 1998.
- Arslanbenzer, Hakan**, **Dünyaya Saldıran Şair**, Dergâh Yayınları, İstanbul, Haziran 1998.
- Asiltürk, Bâki**, **Türk Şiirinde 1980 Kuşağı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2021.
- Aşkaroğlu, Vedi**, “Şiirsel Yaratım, İmge ve Necip Fazıl’da ‘Şiddetli İmge’ Çözümlemesi”, **Turkish Studies**, S.11/4, 2016.
- Ayçil, Ali**, **Arastanın Son Çırağı**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2021.
- Ayhan, Ece**, **Bir Şiirin Bakır Çağı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Mart 2020.
- Ayvazoğlu, Beşir**, **Kuğunun Son Şarkısı**, Kapı Yayınları, İstanbul, Ekim 2017.
- Ayverdi, İlhan**, **Misalli Büyük Türkçe Sözlük**, Kubbealtı Yayınları, İstanbul, Ocak 2020.
- Badiou, Alain**, **Başka Bir Estetik**, çev. Aziz Ufuk Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul, 2020.
- Bars, M. E.**, “Ziya Gökalp’ın ‘Arslan Basat’ Şiirine Metinlerarası Bir Bakış”, **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi**, C.2, S.1, Mart 2013.
- Berk, İlhan**, **El Yazılarına Vuruyor Güneş**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1992.
- Berk, İlhan**, **Kült Kitap**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2001.
- Berk, İlhan**, **Logos**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1996.
- Berk, İlhan**, **Şairin Toprağı**, Simavi Yayınları, İstanbul, 1992.
- Bingöl, Ulaş**, “Murathan Mungan’ın Poetik Görüşleri”, **Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Yıl:6, S.12, Kasım 2014.

- Blanchot, Maurice, Yazınsal Uzam**, çev. Sündüz Öztürk Kasar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Can, Adem**, “Şiir Üzerine Yapılan Çalışmalarda İmge Terimi”, **Yeni Türk Edebiyatı**, S.12, 2015.
- Can, Sancar**, “Didem Madak’ın Şiirlerinde Ana İzlekler”, **Türkiye Cumhuriyeti Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, Adana, 2019.
- Çakmakçı, Selami**, “Türk Şiirinde ‘Yalan-Gerçek’ İlişkisi”, **Gaziantep University Journal of Social Sciences**, 18(4).
- Çelikörs, Sefa**, “Mustafa Özçelik’in Şiirlerinde İmge”, **Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Ana Bilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, Kırşehir, 2019.
- Çetin, Melek**, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiirinde Gül İmgesi”, **T.C. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2013.
- Çil, Sait**, “Yunan Mitolojisindeki Ceza Kavramı Üzerinde Genel Bir Bakış”, **Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi**, 7 (1), 2020.
- Çobanoğlu, Süleyman**, “Normal Doğum”, **Dergâh**, C.8, S.95, Ocak 1998.
- Çobanoğlu, Süleyman**, “Şiir Millet Hayatının En Temel Verimidir”, Söyleşi İbrahim Tenekeci, **İtibar**, S.6, Mart 2012.
- Çobanoğlu, Süleyman, Şiirler Çağla**, Oğlak Yayınları, İstanbul, Temmuz 1995.
- Çobanoğlu, Şaban, Şiir Dilinin Sularında İlhan Berk**, Hece Yayınları, Ankara, Ekim 2017.
- Çolak, Veysel (haz.)**, **2002 Şiir Yıllığı**, E Aylık Kültür ve Edebiyat Dergisi Yayınları, İstanbul, 2003.
- Çufadar, Nevriye**, “Koroğlu Destanı’nda Atın Mitolojik Göstergeleri”, **RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi**, 2. Uluslararası Rumeli Sempozyum [Dil, Edebiyat, Tercüme], Özel Sayı 5, 2019.

**Daşçıoğlu, Yılmaz**, “Behçet Necatigil’in Şiirlerinin Şekil ve Muhteva Yönünden İncelenmesi”, **T.C. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**, Doktora Tezi, Sakarya, Ocak 2001.

**Daşçıoğlu, Yılmaz**, **Bitmeyen Başlangıçlar**, Şule Yayınları, İstanbul, Ekim 2019.

**Daşçıoğlu, Yılmaz**, **Kader Hep Erken Zaman Hep Geç**, Şule Yayınları, İstanbul, 2020.

**Deniz, İhsan**, “Ruhu Kollayan Şiir”, **İpek Dili Şiir Seçkisi**, S.1, Mart 1995.

**Doğan Gürkan, Yavuz, Hilmi**, “Şiir Dili, Bağıntı ve Zayıf Sezdirimler”, **Bilig**, S.64, Haziran 2013.

**Doğan, Ahmet**, “Hüsn ü Aşk’ta İmgeler”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.16, S.1, Elazığ, 2006.

**Doğan, Mehmet H. (haz.)**, **1993 Şiir Yıllığı**, Adam Yayınları, İstanbul, 1993.

**Doğan, Mehmet H. (haz.)**, **1998 Şiir Yıllığı**, Adam Yayınları, İstanbul, 1998.

**Doğan, Mehmet H. (haz.)**, **1999 Şiir Yıllığı**, Adam Yayınları, İstanbul, 1999.

**Doğan, Mehmet H. (haz.)**, **2000 Şiir Yıllığı**, Adam Yayınları, İstanbul, 2000.

**Doğan, Mehmet H. (haz.)**, **YKY Şiir Yıllığı 2002**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2002.

**Ekrem, Rezaizade Mahmud**, **Ta’lîm-i Edebiyyât**, haz. Furkan Öztürk, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul, Mayıs 2016.

**Elibol, Gülçın Cankız, Boerescu, Zuhul**, “Sanat ve Tasarımda Sinestezi Etkisi: Çoklu Algı Yaratmak”, **Sanat Yazıları**, S.42, 2020.

**Emre, Ali**, **Kıyamet Mevsimleri**, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2018.

**Enderemiroğlu**, “akide bir geceye”, **Ludingirra**, S.10-11, 1999.

**Erdem, Ömer**, “Üsküdar”, **Kaşgar**, S.7, İstanbul, 1999.

**Erdem, Ömer**, **Evvel**, Everest Yayınları, İstanbul, Mart 2010.

- Eyüboğlu, İsmet Zeki, Türk Dilinin Etimoloji Sözlüğü**, Say Yayınları, Ankara, 2020.
- Fedai, Celal**, “Alını Sakar Atlar İçin Mevlid”, **Merdiven Sanat**, S.21, 2000.
- Freud, Sigmund, Sanat ve Sanatçı Üzerine**, çev. Kamuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.
- Fuzûli, Leyla ile Mecnun**, haz. Muhammed Nur Doğan, Yelkenli Yayınları, İstanbul, 2008.
- Gök, Cüneyt**, “Değişen İmgeler ve Temsiliyet”, **İstanbul Kemerburgaz Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.1, S.2, Kış 2016.
- Güler, Zülfi**, “Şeyh Galip Divanında Ayna Sembolü”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 14-1, Ocak 2004.
- Gündoğdu, Cenk (haz.)**, **2000'ler Şiiri Antolojisi**, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, 2016.
- Gürel, Emet, Mutur, Canan**, “Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması”, **Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.7, S.1, 2007.
- Hamilton, Edith, Mitologya**, çev. Ülkü Tamer, Varlık Yayınları, İstanbul, 1983.
- Han, Byung-Chul, Şeffaflık Toplumu**, çev. Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul, 2017.
- Hançerlioğlu, Orhan, Türk Dili Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, Temmuz 2007.
- Haşim, Ahmet, Piyâle**, Kapı Yayınları, İstanbul, Ağustos 2021.
- İşildak, R. Suat**, “Yaratmada İlk Adım: İmge ve İmgelem”, **Necatibey Eğitim Fakültesi Elektronik Fen ve Matematik Eğitim Dergisi**, C.2, S.1, Haziran 2008.
- İlden, Serap Yıldız, Birinci, Mervenur**, “Resim Sanatında Yaratım Unsuru Olarak İmge”, **Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi**, S.6, 2020.
- İlhan, Attila, İkinci Yeni Savaşı**, Bilgi Yayınları, İstanbul, 1996.
- İnce, Özdemir, Şiir ve Gerçeklik**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2001.

- K., Bünyamin**, “Dün Biriktiren”, **Okur Kitaplığı**, İstanbul, 2012.
- Kabaklı, Ahmet**, **Türk Edebiyatı IV**, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, İstanbul, 2002.
- Kaplan, Mehmet**, **Şiir Tahlilleri 1 Tanzimat’tan Cumhuriyete**, Dergâh Yayınları, İstanbul, Ağustos 2020.
- Kaplan, Mehmet**, **Şiir Tahlilleri 2 Cumhuriyet Devri Türk Şiiri**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1980.
- Kaplan, Mehmet**, **Tevfik Fikret-Devir Şahsiyet Eser**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1971.
- Kaplan, Ramazan**, “Şiir, Şair ve Söze Dair”, **Esin Sanat**, 1, 5-9, 1999.
- Karaarslan, İsa**, “İkinci Yeni Şiirinde Aşk, Yalnızlık ve Ölüm Kavramlarının Görünümleri”, **T.C. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı**, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2015.
- Karaca, Nesrin**, “Ziya Gökalp’in Şiir Dünyası ve Şiirlerinin Bir Dökümü”, **Ondokuz Mayıs University Journal of Education Faculty**, 5 (1), 2014.
- Karahan, Ali**, “‘Her çizgi ve her ses, ona îmâ olacak’: Şiir ve Gelenek Üzerine Konuşmalar”, **Dil ve Edebiyat Araştırmaları**, (25), 5, 2022.
- Karakoç, Sezai**, **Edebiyat Yazıları-I**, Diriliş Yayınları, İstanbul, 1997.
- Karakoç, Sezai**, **Edebiyat Yazıları II Dişimizin Zarı**, Diriliş Yayınları, İstanbul, 2016.
- Karal, Cevdet**, “Şiirler/Çağla”, **Dergâh**, C.6, S. 68, Ekim 1995.
- Karal, Cevdet**, **Horozlu Ayna ve Ölüm**, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 1998.
- Kaygalak, Metin**, “Hırka Küs”, **Ludingirra**, S.9, İstanbul, 1999.
- Keskin, Birhan**, **Kim Bağışlayacak Beni**, Metis Kitap, İstanbul, 2020.
- Kılıç, Mahmud Erol**, **Sûfî ve Şiir Osmanlı Tasavvuf Şiirinin Poetikası**, İnsan Yayınları, İstanbul, 2012.
- Kırılmaz, Harun**, **Ayparçası, Fatma**,



- “Modernizm ve Postmodernizm Süreçlerinin Tüketim Kültürüne Yansımaları”, **İnsan ve İnsan**, C.3, S.8, Aralık 2016.
- Koçak, Orhan, Kopuk Zincir Modern Şiir Üzerine Denemeler**, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.
- Korkmaz, Ramazan, İkaros’un Yeni Yüzü Cahit Sıtkı Tarancı**, Akçağ Yayınları, Ankara, 2014.
- Korkmaz, Ramazan, Özcan, Tarık**, “Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri”, **Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000 El Kitabı**, ed. Ramazan Korkmaz, Grafiker Yayınları, İstanbul, 2007.
- Kur’an Yolu Meâli**, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, Ankara, 2015.
- Kuru, Kübra**, “Ekoeleştirel Perspektiften Edebiyat Alanında Hayvan Çalışmaları”, **Bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C.2, S.3, Haziran 2022.
- Kuş, Duygu**, “Beş Hececiler’de Bir Değer Olarak ‘Milli Romantik Duyuş’ Tarzı”, **Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, 17 (32).
- Kutlar, Fatma S.**, “XVIII. Yüzyıl Divan Şiirinde Bir Sebki-i Hindi Şairi: Arpaeminizade Sami”, **Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi**, C.13, S.1-2, Aralık 1996.
- Küçüköner, Mustafa**, “Sanatta İmge, Simge ve Gösterge İlişkilerine Bir Bakış”, **Sanat Dergisi**, 0(7).
- Madak, Didem, Ahlar Ağacı**, Metis Yayınları, İstanbul, 2020.
- Madak, Didem, Grapon Kağıtları**, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.
- Matur, Bejan, Rüzgâr Dolu Konaklar**, Metis Yayınları, İstanbul, 1999.
- Matur, Bejan, Tanrı Görmesin Harflerimi**, Timaş Yayınları, İstanbul, 2011.
- Metin, Ali K.**, **Bir Yangın Tenhası**, Şule Yayınları, İstanbul, 2004.
- Murat, Ahmet, Kaf ve Rengi**, Profil Kitap, İstanbul, 2019.
- Necatigil, Behçet, Bile/Yazdı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2021.
- Ocaktan, Mehmet**, “80’li Yıllar Şiirinde Arayışlar ve ‘Kök’ Sorunu”, **Yönelişler**, C.4, S.46, Mayıs 1990.

**Okay, M. Orhan, Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2020.

**Okay, M. Orhan, Necip Fazıl Kısakürek-Sıcak Yarada Kezzap**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018.

**Okay, M. Orhan, Poetika Dersleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul, Ekim 2021.

**Okuyucu, Cihan, Divan Edebiyatı Estetiği**, Kapı Yayınları, İstanbul, 2020.

**Orhanoğlu, Hayrettin,**

“Sanat Eserinde İmgecilik ve Edip Cansever’in Şiirinde Gerçeküstü İmgeler”, T.C. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi, Erzurum, 2010.

**Orhanoğlu, Hayrettin,**

**Aşkın Yolcuları Aşk Mesnevilerindeki Değişmelere Kökensel Bir Bakış**, İz Yayıncılık, İstanbul, 2017.

**Orhanoğlu, Hayrettin,**

**İmgeler Atlası**, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2022.

**Orhanoğlu, Hayrettin,**

**Kalbi Teyelleyen Şair Türk Şiirinin 1990’lı Yılları**, Ebabil Yayınları, Ankara, 2020.

**Özcan, Tarık**, “Şiir Sanatında İmajın Yeri-Önemi ve Bunun Cemal Süreya’nın Şiir Dünyasına Uygulaması”, **Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, C.13, S.1, Ocak 2003.

**Özgül, M. Kayahan, Divan Yolu’ndan Pera’ya Selâmetle**, Hece Yayınları, Ankara, 2006.

**Özkarıcı, Ali Özgür, Ece Ayhan Şiir Tarih İdeoloji**, Edebi Şeyler Yayınları, İstanbul, 2018.

**Pakdil, Nuri, Anneler ve Kudüsler**, Edebiyat Dergisi Yayınları, Ankara, 2020.

**Pakdil, Nuri, Biat I**, Edebiyat Dergisi Yayınları, Ankara, 2015.

- Paz, Octavio, Yay ve Lir-I Şiir Nedir?**, çev. Ömer Saruhanlıoğlu, Armoni Yayınları, İstanbul, Nisan 1991.
- Polater, Kadir**, “Kur’ân ve Kitâbı Mukaddes’e Göre Yûsuf Kıssası”, **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, 7 / 2, 2007.
- Pospelov, Gennadiy, Edebiyat Bilimi**, çev. Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 2014.
- Püsküllüoğlu, Ali, Arkadaş Türkçe Sözlük**, Arkadaş Yayınevi, Ankara, 2010.
- Reşîd (Rey), Ahmed, Nazariyyât-ı Edebiyye**, haz. Adem Can, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul, 2018.
- Reyhanoğulları, Gökhan**, “Şiir ve Unsurlarının Anlamla İlişkiselliği Üzerine”, **Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Dergisi**, Şubat 2021.
- Rifat, Oktay, Perçemli Sokak**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2021.
- Seyfettin, Ömer, Genç Kızlar İçin Altı Derste Tabîî Yazmak Sanatı**, Ketebe Yayınları, Eylül 2021, İstanbul.
- Somuncuoğlu Özot, Gamze**, “İmge Ormanından Matrise Sözcükten Anlama Şiir Dilinin Aurası”, **Erciyes Akademi**, 35(1), 2021.
- Süleyman, Şahabettin, Sanat-ı Tahrir ve Edebiyat**, haz. Hatice Gündoğan, Dün Bugün Yarın Yayınları, İstanbul, Aralık 2017.
- Süzen, Gizem, Yücel, Hüda Sayın**, “Resim Sanatında İmge, İmgelem, Yaratıcılık ve Yaratma Süreci”, **Fine Arts**, 16 (2), 2021.
- Süzer, Fatma Şengil**, “Söyle Sessizlik”, **Okur Kitaplığı**, İstanbul, 2015.
- Şakar, Cemal**, “İmge, Gerçeklik ve Kültür”, **Okur Kitaplığı**, İstanbul, 2012.
- Şenay Şan (Konuşan)**, “Osman Konuk ile Söyleşi”, **Mecidiye Anadolu Lisesi Dergisi**, Yıl: 3, S.3, 2010.
- Şengül, Servet, Epik Damar**, Ketebe Yayınları, İstanbul, 2022.
- Şimşek, Tacettin**, “Behçet Necatigil’in Şiirlerinde ‘Şair Özne’nin Yazgısı”, **Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (ERZSOSDE)**, XI-II: 1-13, 2018.

- Şiray, Mehmet**, “Jacques Rancière’in İmge Felsefesi: Estetik İmgenin Diyalektiği”, **Kaygı**, 18(II), İstanbul, 2019.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi**, **On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2020.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi**, **Yaşadığım Gibi**, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2020.
- Tansel, Fevziye Abdullah**, **Ziya Gökalp Külliyyatı-1, Şiirler ve Halk Masalları**, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1989.
- Tanyol, Tuğrul**, **İyi Şiir Koalisyonu**, Mühür Yayınları, İstanbul, 2015.
- Tanyol, Tuğrul**, **Şiirin Soyağacı**, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul, 2017.
- Tanzimat’tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi**, ed. Murat Yalçın, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, C.2, 2001.
- Tarlan, Ali Nihad**, “Tanzimat Edebiyatında Hakiki Müceddit”, **Tanzimat I**, İstanbul Maarif Matbaası, İstanbul, 1940.
- Tenekeci, İbrahim**, **Üç Köpük**, Profil Yayınları, İstanbul, 2021.
- Tökel, Dursun Ali**,  
“Edebiyat Mitolojinin Mitoloji Edebiyatın Neresinde?”, **Bizim Külliye**, S.51, Mart-Nisan-Mayıs 2012.
- Tökel, Dursun Ali**,  
“Sanat ve Edebiyatın Kaynağı Olarak Mitler”, **Bilig**, S.16, Kış 2001.
- Tülüce, Hüseyin Adem**, “Kavram ve İmge bağlamında Farâbi’de Felsefe-Din İlişkisi”, **Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi**, Yıl 6, S.12, 2021.
- Tülüce, Hüseyin Adem**, “Kavram ve İmge üzerinde Hegel’in Estetik Anlayışı”, **Din ve Bilim- Muş Alparslan Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi**, 4(1), Haziran 2021.
- Türk Dil Kurumu**, **Türkçe Sözlük**, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 2011.
- Ulağlı, Serhat**, **İmgebilim-“Öteki”nin Bilimine Giriş**, Sinemiş Yayınları, 2006.
- Ural, A. Ali**, **Körün Parmak Uçları**, Şule Yayınları, İstanbul, Temmuz 2020.
- Uyar, Turgut**, **Korkulu Uсталık**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2021.

**Wellek, Rene, Warren, Austin, Edebiyat Biliminin Temelleri**, çev. A. Edip Uysal, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1983.

**Wellek, Rene, Warren, Austin, Edebiyat Teorisi**, çev. Ö. Faruk Huyugüzel, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011.

**Wells, Henry, Poetic Imagery**, Columbia University Yayınları, New York, 1961.

**Yavuz, Hilmi, Behçet Hoca**, Everest Yayınları, İstanbul, 2019.

**Yavuz, Hilmi, Şiir Henüz...**, Timaş Yayınları, İstanbul, 1999.

**Yeşilyurt, Şamil, Devrim, Murat**, “Dirlikyapan’ın Şiirlerindeki İmgeler”, **Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildiri Metinleri**, ed. Filiz Kılıç ve Tuncay Bülbül, Nevşehir, 2016.

**Zarifoglu, Cahit, Konuşmalar**, Beyan Yayınları, İstanbul, 1984.

**Url-1** <https://islamansiklopedisi.org.tr/kab-b-zuheyr> Erişim Tarihi: 11.08.2022.

**Url-2** <https://celalfedai.wordpress.com/tag/yedi-guzel-adam/> Erişim Tarihi: 08.08.2022.

**Url-3** <https://celalfedai.wordpress.com/2014/12/04/siirin-sarlattanlarina-karsi-neo-klasik-siir-eyet/> Erişim Tarihi: 16.06.2022.

**Url-4** <https://islamansiklopedisi.org.tr/firavun> Erişim Tarihi: 05.08.2022.

**Url-5** <https://sozluk.gov.tr/batik> Erişim Tarihi: 08.08.2022.

**Url-6** <https://islamansiklopedisi.org.tr/hacer> Erişim Tarihi: 11.08.2022.