

## BİR GÖRÜNTÜ (İMGELER) SANATI OLARAK ŞİİR

Yard. Doç. Dr. Hulusi Geçgel

Şiir en eski sanat türlerinden biridir. Yazının henüz icat edilmediği tarih öncesi çağda, varlığını müzikle iç içe sürdürmüştür. Önceleri zorunlu olan bu birliktelik -aynı zamanda estetik bir alışverişi de içerdiğinden- yazının icadından sonra da bozulmamış; şiir, “sözden ziyade musikiye yakın” bir dil kullanmaya devam etmiştir.

Şiirde kelimelerin ses yapılarının armonize edilmesinden müzikalite doğmaktadır. Her kelimenin kendi ses değeri yanında, mısradaki diğer kelimelerle temasa geçmesinden kaynaklanan bir armoni değeri de vardır. Şiirdeki musiki; armoni ve ritim öğeleriyle temin edilmektedir.

Şiir, özellikle romantizm akımıyla birlikte doğayı da temel konuları arasına almış ve böylece resim sanatıyla da yakınlık kurmaya başlamıştır. “Şair, gücünü artık sadece dilden, dildeki müzik olanaklarından değil; bütün bir hayattan, görünen dış dünyadan, günübirlik yaşamının bütün ayrıntılarından” almaya başlamıştır.

### Türk Şiirinde Pitoresk

Kaplan (1987: 81)’a göre, Şinasi’den Recâizâde Mahmut Ekrem’e kadar gelen şiir anlayışında, düşünce ile hakikat ön planı işgal etmiş, Hâmid’le başlayan duygusal bir reaksiyon, 1896-97’ye kadar yazan küçük şairler tarafından “santimentalizm”e kadar götürülmüş ve bu sanatçıların hepsinde şiire çok lâzım olan “dış âlem yahut pitoresk endişesi” eksik kalmıştır.

Öğrenciliğinden beri resimle uğraşan Fikret, resimle şiirin ve musikinin yakınlığını fark etmiştir. Malumat’ın ilk sayısında yazdığı “Güzellik” adlı makalede göze verdiği önem dikkat çekicidir. Fikret bu makalesinde Türk edebiyatında belki ilk defa, açıkça duyulardan bahseder. Ona göre güzellik, göz ve kulak duyularına hitap eder. Öteki duyular ikinci derecede kalırlar.

Şekle, gözle görülen manzaraya karşı pek hassas olan Fikret, artık kâinatı tablolar halinde görmeye başlar. 1895’e kadar şiirlerini kafiyeden, mazmundan, fikirden, histen hareket ederek yazarken, bu tarihten sonra hayalden veya tablo fikrinden hareket ederek yazacaktır:

*Fikret artık önceden bir hayal tasarladıktan sonra şiir yazmaya başlıyor. Kendi kafasında bir imaj teşekkül etmezse Fikret, konularını dışarda teşekkül etmiş bir imaj olan resimlerden yahut okuduğu hikâyelerden, Batı şairlerinin eserlerinden alacaktır. Kaynağı ne olursa olsun, bundan sonra Fikret’in şiirleri bir hayal veya tablo etrafında teşekkül edecektir (Kaplan, 1987: 85).*

Pitoresk sözcüğü etimolojik olarak “resim gibi; resimsi” anlamına gelmektedir. Türkçe Sözlük’te bu sözcüğün karşılığı olarak; “durumu ve görünüşü resim konusu olmaya değer (görünüş)” açıklaması yer almaktadır. Şiir sanatındaki kullanımıyla pitoresk, şiiri duygu ve düşüncenin soyut ifadesinden kurtararak onlara gözle görülür bir şekil vermektir.

### Şiirimizde İmge Üzerine Tartışmalar

Şiirde görüntü, betimleme yanında imgelerle de elde edilir. Şiiri kuran öğelerin başında “hayal / imge” gelmektedir. Sanatçının hayal unsurlarını kullanmada gösterdiği

özgünlük, şahsî üslûbu kuran temel öğelerden biridir. Sanatçılar zengin, güçlü ve çok yönlü hayalde canlandırma (imgeleme) yetenekleri sayesinde, dış dünyadaki varlıkları ve olayları -duygu ve düşüncelerini de katarak teşbih, istiare, mecaz vb. yollarla- daha farklı gösterebilmeye (imgeleştirme) yeteneğine sahiptirler.

İmge; “anlatılmak istenenin daha canlı, daha duyulur biçimde anlatmak için onunla başka şeyler arasında bağlantı kurarak tasarlanan yeni biçimler” (Özkırımlı, 1990: 681) ya da “sanatçının çeşitli duyularıyla algıladığı özel, özgün bir görüntünün dille aktarılışı” (Aksan, 1993: 32) olarak tanımlanabilir.

Şiirde imgenin yeri ve işlevi üzerine Cumhuriyet döneminde derin tartışmalar olmuştur. Bazı sanatçılar ve eleştirmenler imgeyi duygu ve düşünceleri daha açık hale getirmeye çalışan bir araç olarak görürlerken; bazıları da şiirin bir imgeler sanatı olduğunu, onsuz hiçbir şeyin anlatılamayacağını –araç değil, amaç olduğunu- savunmuşlardır. .

## Garipçiler

Ortak şiir kitaplarının önsözünde de belirttikleri gibi, “beylik kalıplar, beylik oyunlar, beylik dünyalar içinde bunalmış kalmış olan şiire yeni imkânlar aramak” için yola çıkan Garipçiler, hiçbir şeyin şiir dışı kalmaması gerektiğini savunmuşlardır. Bu düşüncelerini gerçekleştirmek için de işe, eski şiirin yüksekte konuşan edasına karşılık alelâde bir konuşmayı ve “küçük, alelâde olayları ve insanları” şiire sokmakla başlamışlardır.

Orhan Veli Kanık ve arkadaşları, Garip önsözünde dile getirdikleri poetikalarında konumuzla ilgili şu görüşlere yer vermişlerdir:

1. Şiiri şiir, resimi resim, musikiyi musiki olarak kabul etmeli; sanatlarda tedahüle (birbirinin içine girme) karşı çıkılmalıdır. Her sanatın kendine ait özellikleri, kendine özgü anlatım araçları vardır. Güzel olanı temin edecek güçlük de buradadır. Şiirde musiki, musikide resim, resimde edebiyat bu güçlüğü yenemeyen insanların başvurdukları birer hileden başka bir şey değildir.

2. Nazmın belli başlı unsurları vezinle kafiyedir. İlk insanlar, kafiyeyi ikinci satırın kolay hatırlanmasını sağlamak için, yani sadece hafızaya yardımcı olmak amacıyla kullanmışlardır. Gelenek, şiiri nazım dediğimiz bir çerçeve içinde muhafaza etmiştir. Oysaki şiirdeki ahenk, vezin ve kafiyenin dışında da, hatta onlara rağmen de mevcuttur.

3. Şiirde her türlü anlam ve söz sanatlarından vazgeçilmelidir. Teşbih, eşyayı olduğundan başka türlü görmek zorudur. Bunu yapan insan acayip karşılanmazken; bugünün aydını, teşbihle istiarenden kaçınarak gördüğünü herkesin kullandığı kelimelerle anlatan adamı garip telâkki etmektedir.

Ancak, Orhan Veli ve arkadaşlarının şiire getirmek istedikleri bu yenilikler, genç şairlerce “yalnız küçük olayların, yalnız alelâde bir dille anlatılması” olarak algılanmış ve Garip’in usta şairlerince örnekleri verilen bu görünüşteki “kolay anlaşılabilir” şiirin, aslında “kolay yazılır” bir şey olmadığını pek de farkına varamamışlardır.

Şairaneliği yıkan ve yerleşik beğeniyi sarsan Garipçiler, amaçlarının nasıl bir sebebe dayandığı anlaşılınca, şiir dışına düşme durumunda kaldıkları bazı ilkelerini yumuşatmışlardır. Orhan Veli, bu durumu şu sözlerle ifade eder: “*Şiire girmiş bazı şeyler, şiirin öz malı imiş gibi, yerleşti kaldı.*”

Bunlardan biri eski şiirin yüksekte konuşmasına karşılık, şiire sokulan “alelâde konuşma”; diğeri de, eski şiirin büyük konularının, büyük heyecanlarının yanı başında yer alan “küçük alelâde olaylar, küçük alelâde insanlardı. Hiçbir şeyin şiir dışı kalmamasını

sağlamak amacıyla şiire sokulan bu yenilikler, yavaş yavaş yayılıp birçok şair ve okur tarafından tutulunca, Orhan Veli ve arkadaşları şiir adına tehlikenin farkına vardılar:

*Genç okuryazarlar, hatta bu işle uğraşanlar sandılar ki, şiir yalnız küçük olayların, yalnız alelâde bir dille anlatılmasından meydana gelir. Böyle böyle bu basitlik, bu alelâdelik şiirin bir tarifi, bir şartı oldu (Orhan Veli, 1949).*

Şairaneliği kovma adına edebî sanatlara, imgeye ve duyguya boş vererek sokaktaki insanı hayatıyla ve diliyle şiire sokan Garipçiler, daha önceki yenilik arayışlarında da görülen kendine yer açma amaçlı aşırılıklarını giderek törpülemişler, kamuoyunun ve sanat dünyasının ilgisini yeterince çektikten sonra, zamanla ilkelerinde yumuşamaya gitmişlerdir. Hareketin öncü şairleri, 1945'ten itibaren giderek Garip'ten uzaklaşmışlar ve şiir çalışmalarına, farklı estetik anlayışlarla ayrı kanallardan devam etmişlerdir.

## İkinci Yeniciler

İkinci Yeniciler, şiirin en önemli öğelerinden biri olarak imgeyi görmüşler ve Garipçilerin şiirden kovduğu imgeye kapılarını sonuna kadar açmışlardır. Şiirlerinin en belirgin özelliklerinden biri olan kapalı anlatım ve soyutlamayı, büyük oranda imgenin yardımıyla gerçekleştirmişlerdir. Garipçilerin ve Toplumcu Gerçekçiler'in tersine, şiirin bir şey anlatmak için yazılmadığını savunmuşlar ve şiiri bir görüntü (imge) sanatı olarak kabul etmişlerdir. Anlamdan uzaklaşan şiir, ondan “beklenen coşkuyu, etkiyi” ise, imgeyle sağlayacaktır.

Cemal Süreya, İkinci Yeni'yle başlayan “imge çılgınlığı”nı, Türkçe'de bir “iç ses” arama çabalarına bağlamaktadır. Şiirin aslında dil içinde bir dil olduğunu, “kuşdili” kullanılmadığına göre, imgenin mutlaka bir şeyin karşılığı olduğunu savunmakta ve imgeyi şöyle tanımlamaktadır:

*İmge ne acaba? İmge bir şeyin daha iyisi, daha kötüsü, daha gerçeği, daha gerçek dışı durumu, daha temiz, daha kirlisi, daha hafifi, daha ağırı, daha ... nasıl söyleyeyim, daha kendisi (Cemal Süreya, 1997: 177).*

Ece Ayhan ise, şiirin imgeyle kurulduğunu, onsuz hiç bir şeyin anlatılamayacağını savunmakta ve şiiri bir “imgeler sanatı” olarak görmektedir. Duyumların birer temsilcisi olan imge, onun şiirini kuran temel malzemelerden biridir ve şiirleri gücünü daha çok bu özgün hayallerden almaktadır. İmge yapılarını şiirlerinin tema özelliklerine göre kuran sanatçı, Bakışsız Bir Kedi Kara'da Tanzimat'tan bu güne uzanan zaman dilimi içinde masalsı bir atmosfer yaratmak üzere gerçeküstü görüntülere dayalı imgeler oluştururken; günün sorunlarının işlendiği Devlet ve Tabiat'ta ise, gerçek görüntülere dayalı imgeler kurmuştur.

“Doğrudan doğruya imgelere, çağrışımlara yaslanan bu şiirlere okuyucunun zor girebildiği” iddialarına karşılık Ayhan, şiirlerinin temalarını, tarih kitaplarına pek girmeyen, ama toplum hayatında derin izler bırakan “ayrıntılar”dan aldığını, bu konuda kültür seviyesini yükseltme çabası içine girmeyen okurun suçlu olduğunu ileri sürmektedir:

*İmge aslında anlam. Anlam taşıyıcısı. Şiirin birimi. Ama bir bakıma da değeri var, yalnızca araç değil. Okur, kentli okur olduğu için müthiş tembel; şöyle bir göz ucuyla 'parasız yatılı' herhangi bir şiire girilebilir mi? (1996: 76)*

Modern şiirin anlamı örtmek, gizlemek istediği konusunda, edebiyat eleştirmenlerinin çoğu görüş birliği içindedirler (Bkz.: Akalın, 1984: 185). Bu konuda Necatigil şunları söylemiştir:

*Modern şiirin biraz da okuyucu tarafından doldurulması gerekli boşluklar taşıdığını, böyle bir şiir tecrübesinden geçmemiş kimselere bunların biraz katı ve kapalı geleceğini kabul ediyorum. Ama şiirin ilk bakışta çapraşık ve bilmeceli görünmesi onun çözülemeyeceği anlamına da gelmez (1979: 105).*

İkinci Yeniciler, Garipçilerin, “insanın beş duyusuna değil, kafasına hitap eden bir söz sanatı” olarak tanımladıkları şiire bir tepki olarak, akıl dışı / mantık dışı söyleyişlere yönelmişlerdir. Böyle bir şiir anlayışına yönelmede, Batılı şiir akımlarının (Dadacılık, Gerçeküstücülük) etkisi de olmuştur. Oktay Rifat’ın *Perçemli Sokak*’ın önsözünde söylediği gibi, “gerçeğin düzeninde yapamayacakları değişikliği kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapmak” onlara bu açıyı sağlayacaktır. Böylece, gerçeği “aklın kalıplaşmış ana ilkelerine bağlı kalmayarak” oluş halinde -hayal güçleriyle- kavramaya ve şiirle duyurmaya çalışmışlardır.

Karşı çıkanlarca “anlamsız” bulunan bu söyleyişler, İkinci Yenicilere göre, yeni-gerçekliğin “anlatı”yla duyurulmasıdır. Çoğu zaman teşbih, istiare, mecaz-ı mürsel gibi söz sanatlarıyla verilmeye çalışılan imgeler, duygularla kavranılabilen “akıl dışı” ya da “mantık dışı” gerçekliğin sunuluşunda önemli bir rol üstlenmektedirler.

### **Attila İlhan**

Attila İlhan, 1954’te yayımladığı “Sisler Bulvarı” kitabıyla birlikte toplumcu özden çok, bireysel duygulanımları öne alan şiirlere ağırlık verir. Şiir yazmanın düzyazıdan “ciddi ve içten farkları” olduğunu belirterek imgeyi öne çıkarır. Ancak, imgenin asla tek başına amaç olamayacağını savunarak o yıllarda bir harekete dönüşmekte olan “İkinci Yeniciler”den kendisini özenle ayrı tutar. Şiirindeki bu tutum değişikliğinin sinyallerini, zaten 1951’den itibaren Paris’ten “Pazar Postası” gazetesine gönderdiği yazılarla vermiştir. Daha sonra Kaynak, Seçilmiş Hikâyeler, Ufuklar dergilerinde çıkan yazılarında Garip ve Toplumcu Gerçekçi şiire tepkisini ve itirazlarını dile getirir. Özellikle, 1 Temmuz 1953 tarihli Kaynak dergisinde çıkan “Sıkı Durun Putlar, Sıkı!” başlıklı yazısı şiir çevrelerinde tartışmalar doğurur.

Attila İlhan’ın bu yazıları, Ankara’da bir grup gencin çıkardığı “Mavi” dergisi tarafından benimsenir ve destek görür. Mavi, yazı işleri müdürlüğünü Teoman Civelek’in yaptığı ve kadrosunda Ülkü Arman, Güner Sümer, Bekir Çiftçi gibi gençlerin bulunduğu bir şiir dergisidir. İlk sayısı 1 Kasım 1952’de yayımlanan dergi, büyük boy kâğıda sekiz sayfa olarak hazırlanır. 1 Ekim 1954’te yayımına son verir ve 1955-1956 yıllarında, Özdemir Nutku’nun yönetiminde “Son Mavi” adıyla yeniden çıkarılır.

İmge temeline dayalı özcü ve toplumsal sanatı savunan Attila İlhan, toplumculuktan yozlaştırdıkları bir sanat tutumuyla imgeyi şiirden atmak isteyen Garipçilerin şiiri bir söz oyununa ve tekerleme yavanlığına düşürdüklerini savunarak imge karşısındaki tutumlarına itiraz etmiştir:

*Savımız şuydu: Has sanat toplumsal sanattır, toplumsal sanat bir işlem (öz, muhteva, contenu) sanatı, söyleyecek şeyi söyleyiş biçiminden ayırmaksızın öne alan sanat... Bu durumları bilgin de ozan da deyimleyebilir, aralarındaki fark ikincisinin, estetik kategorileri içerisinde ve imgelerle deyimlemesi. İmgeler, sanatı sanat kılan spécifique öğeler!... Edebiyatı, hele şiiri ondan tıraşladınız mı, bir rezalet, geriye sadece laf kalır, laf da tekerlemedir, espridir, alaydır, şudur budur, gelgelelim artistique değildir (1996: 92).*

Attila İlhan, Garip hareketinin şiirden kovmak istediği imgeyi yeniden şiire kazandırmak için mücadele verenlerin başında gelmektedir. Aslında bu yönüyle aralarında akrabalık bulunan İkinci Yeni şiiriyle arasına kalın duvarlar örmüş ve bu harekete en ağır

eleştirileri yapanların başında yer almıştır. O, İkinci Yeni'ye yönelik eleştirilerini, "imgeyi boşa çalıştırarak şiiri toplumsal ve insancıl görevinden kopardıkları" iddiası üzerinde odaklaştırmaktadır:

*Edebiyat tarihine elbette ikinci diktanın şiiri diye geçecek olan "ikinci yeni" hikâyesinin bamteli işte buradadır. Tarih önünde sorumluluğunu bilen toplumcu bir şair ne yapar? Bu çeşit sapsmalara ve kaymalara cephe alır (İlhan, 1996: 242).*

### **Toplumcu Gerçekçilikten İmgeciliğe: Arif Damar**

1956 yılında yayımlanan Günden Güne adlı şiir kitabı, "Arif Barikat" takma adını bırakarak "Arif Damar" adını kullanan şairin sanat anlayışındaki değişimin de ipuçlarını vermiştir. Sanatçının poetikasındaki bu değişim, edebiyat tarihimizde "İkinci Yeni" adıyla yer alacak yeni bir şiir hareketinin başladığı döneme denk gelmektedir.

Batının özellikle sembolizm ve sürrealizm akımlarından etkilenen İkinci Yeni sanatçıları, bu akımların okura anlam boşlukları bırakan dil kullanımlarından da esinlenerek kapalı bir anlatım tarzını şiir dillerinin karakteristik özelliği haline getirmişlerdir. Okurun şımartıldığını, sarsılması gerektiğini düşünmüşler ve okur tarafından anlaşılma endişesi de taşımadıklarından, Garip şiirindeki konuşma dilinin tersine, alışılmadık söyleyişlere yer vermekten kaçınmamışlardır.

Şiirlerini 1959'a kadar sanat anlayışını savunduğu "Toplumcu Gerçekçilik" çizgisi içinde yazan Arif Damar, kendi ifadesiyle, "sürrealist akımın devrimci bir akım olduğunu" kavrar ve uzak çağrışıma, dolaylı anlatıma ve imgeleme yaslanan bir şiir anlayışına ulaşır:

*O dönemde bu konu ile ilgili kuramsal bir kitap dilimize çevrilmemişti. Yalnızca bazı kitaplarda Marx'tan Engels'ten kısa örnek sözler vardı. Örneğin Engels şiirde toplumsal mesajın bir elmanın kokusu gibi olması gerektiğini söylemiştir. Marx, Shakespeare'i ezbere bildiği gibi Latin şairlerini de çok iyi tanırdı. Marx biçime çok önem verirdi; bir şiir için günlerce uğraşırdu (Damar, 2006: arka kapak yazısı).*

Birinci Dünya Savaşı'nın bütün değer yargılarını sarstığı bir umutsuzluk ortamında doğan Gerçeküstüçülük, kapitalist Batı medeniyetinin biçimlendirdiği mantık, ahlâk, sanat, estetik, toplum düzeni vb. gibi değerlere başkaldırarak dünyaya yeni bir bakış açısı getirmeyi hedefleyen bir düşünce akımıdır. Hareketin önderi Breton, 1924'te, *Manifeste du Surréalisme*'de (Gerçeküstüçülük Bildirisi) düşüncenin nesnel çalışması, hayalin sınırsız gücü ve o zamana kadar ihmal edilmiş bazı çağrışım biçimlerinin üst gerçeğine inanma konuları üzerinde durarak Gerçeküstüçülük'ün felsefi ve eleştirel hedeflerini ortaya koymuştur.

Rimbaud'nun "hayatı değiştirmek" parolasını benimseyen Gerçeküstüçüler, sanatta mutlak başkaldırıyı bir dogma haline getirmişler; hayal gücünü ve gerçekleştirme yeteneğini frenlediği gerekçesiyle, şiirdeki alışılmış bütün kuralları reddetmişlerdir. İmgede, aralarında mantıksal bir ilişki bulunmayan iki gerçeğin rastlantısal yaklaşmasından ortaya çıkan bir güzellik aramışlardır. Şiirsel imgenin ve güzelliğin temeli olarak gördükleri bu arayış, birbirinden uzak iki gerçeğin bir araya getirilmesiyle, alışlagelmiş çağrışım mekanizmasını ortadan kaldırmayı amaçlamıştır. Bunun için de, geleneksel imge yapısının ve dildeki sözdiziminin bozulması gerekmiştir.

1960'tan sonraki şiirlerinde, özellikle biçim ve söyleyiş bakımından toplumcu gerçekçilerden ayrılan Damar, İkinci Yeni hareketinin de etkisiyle, kendine özgü buluş ve imge gücüne dayanan bir şiir kurmaya yönelir. Ancak, bu şiirler, bazı temsilcilerinin işi anlamsızlığa kadar götürdüğü İkinci Yeni akımının tersine; toplumsal içeriği dışlamayan, yine yüksek sesle okunacak coşkunun söyleyişleridir.

Toplumcu gerçekçilerin “halk için yazmak” anlayışına karşı çıkar ve bunun “halkın anlayacağı biçimde yazmak” anlamına gelmediğini savunur. Bu şekilde yazılmayan ürünlerin “kapalı şiir” olarak değerlendirilmesini doğru bulmaz:

*Yanlış anımsamıyorsam Brecht: “Halk için savaşılan entelektüeller için de yazmak, halk için yazmaktır” demiştir. Bu şekilde yazılmayan şiirler için kapalı şiir diyorlar. Halbuki Ritsos, Neruda bizim ülkemizdeki toplumcular gibi mi yazıyor?*

*Şimdi tekrar söylemem gerekirse; ben toplumcuyum, gerçekçiyim; ama toplumcu gerçekçi değilim! (Damar, 2006: arka kapak yazısı)*

Sanatın “sanat için” mi, yoksa “toplum için” mi olması gerektiği tartışmaları, edebiyatımızda Tanzimat dönemiyle başlar. Şinasi, Ziya Paşa ve Namık Kemal, “hak, adalet, kanun, meşrutiyet, meclis” gibi kavramları halka yaymada ve bir kamuoyu oluşturmada edebiyatı çok etkili bir araç olarak gördüklerinden, eserlerinin estetik yanını ihmal etmişlerdir.

Arif Damar, edebiyatımızda Tanzimat’ın birinci dönem sanatçılarıyla başlayan ve Cumhuriyet döneminde toplumcu gerçekçiler tarafından da sürdürülen “sanat toplum içindir” anlayışının, sanattan ödün veren tutumuna karşıdır. Elinden geldiği kadar, toplumcu şiir okurunun şiir beğenisine katkıda bulunmak, o beğeniye geliştirmek istemektedir. Çünkü bu okur kitlesinin çoğunluğu, kendi düşüncelerini bulduğu şiirleri estetik yanını fazla önemsemeyen beğenmekte ve kabul etmektedir:

*Toplumcu gerçekçilikte halk için yazmak diye bir şey var; halk için yazmak, halkın anlayacağı şekilde yazmak diye bir düşünce. Oysa halk için yazmak halkın anlayacağı biçimde yazmak değildir. Yanlış anımsamıyorsam Brecht: Halk için savaşılan entelektüeller için de yazmak, halk için yazmaktır, demiştir. Bu şekilde yazılmayan şiirler için kapalı şiir diyorlar. Halbuki Ritsos, Neruda bizim ülkemizdeki toplumcular gibi mi yazıyor?*

*Şimdi tekrar söylemem gerekirse; ben toplumcuyum, gerçekçiyim; ama toplumcu gerçekçi değilim? (Damar, 2006: arka kapak yazısı).*

## **Sonuç**

Şiir sanatında imgenin çok özel bir yeri vardır. Şairler, soyutlamaya ve akıl dışı söyleyişe gitmede dilin bu imkânından en geniş şekilde yararlanmaya çalışmışlardır. Şiirimizde İkinci Yeni örneğinde de gördüğümüz gibi, imgelerin “alışılmamış bağdaştırmalar”la aktarılması (lambanın ıslak saçları, trenlere çikolata yedirmek, telgraf tellerinde gemi leşleri vb.) beraberinde derin tartışmalar da getirmiştir.

İmge, şiirin vazgeçilmez bir ögesi olarak geleneksel şiirimizde olduğu gibi modern şiirimizde de baş köşede oturmaya devam etmektedir. Bir ara, Garipçiler yerini sarsmak istemişler; ancak, şiirden uzak düşmemek için, bundan yine kendileri vazgeçmişlerdir. İmgenin şiirde hak ettiği yere tekrar getirilmesinde Attila İlhan, Oktay Rifat, Sezai Karakoç, Cemal Süreya, İlhan Berk, Edip Cansever, Turgut Uyar, Asaf Halet Çelebi, Behçet Necatigil, Hilmi Yavuz gibi sanatçıların büyük katkıları olmuştur.

## **Kaynakça**

- Akalın, Sami L.(1984): *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Varlık Yayınları, 6. Baskı.  
Aksan, Doğan (1993), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, İstanbul: Be-Ta Basım Yayım.  
Cemal Süreya (1997): “*Güvercin Curnatası*” *Cemal Süreya ile Konuşmalar*, Haz. Nursel Duruel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.  
Damar, A. (2006): *Gitme Kal, Şiir Dizisi- Kendi Seçtikleri*, İstanbul: Toroslu Kitaplığı.  
Ece Ayhan (1996): *Dipyazılar*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.  
İlhan, A. (1996): *İkinci Yeni Savaşı*, Ankara: Bilgi Yayınevi, 3. Baskı.

Kaplan, M. (1987): *Tevfik Fikret*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2. Baskı.

Necatigil, B. (1979): *Bile/Yazdı*, İstanbul: Ada Yayınları.

Özkırımlı, A. (1990), *Türk Edebiyatı Ansiklopedisi*, Cilt 3, İstanbul: Cem Yayınevi, 5. Baskı.